

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.Г. Позднякова

**ФОЛЬКЛОР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
СТРУКТУРЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
XVIII ВЕКА: ПУТИ РАЗВИТИЯ**

Монография

Курган 2007

УДК 658.51.011.56

П 33

#### Рецензенты

д-р филол. наук, проф. Челябинского государственного университета  
В.А.Михнюкевич;

канд. филол. наук, и.о. доц. кафедры русского языка и культуры речи  
Курганской ГСХА Н.Е. Украинцева;

канд. ист. наук, доц. кафедры гуманитарного образования ИПКиПРО  
О.Ю.Бабушкина.

Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета.

Научный редактор – д-р филол. наук, проф. В.П.Федорова.

**П 33 Позднякова Е.Г.** Фольклор в художественной структуре русской литературы XVIII века: пути развития: Монография. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2007. – 98 с.

В монографии рассматривается одна из важнейших литературоведческих проблем современности – проблема взаимодействия фольклора и русской литературы XVIII века. На примере известных художественных текстов («Гистория о российском матросе Василии Кориотском...», песни А.П. Сумарокова, поэма-трагедия И.Ф. Богдановича «Душенька», проза Н.М. Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, песни поэтов-сентименталистов) русской литературы XVIII века доказыва-ется, что развитие русской литературы XVIII века шло по пути все большего сближения с фольклором.

Предназначено для преподавателей и студентов филологических факультетов вузов.

Библ. – 151 назв.

УДК 658.51.011.56

ISBN 978-5-86328-866-6

© Курганский  
государственный  
университет, 2007  
©Позднякова Е.Г., 2007

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	4
Глава 1. Литература Петровской эпохи и ее связь с фольклором .....	5
Глава 2. Классицизм и фольклор .....	11
2.1. «Фольклорные вкрапления» в песнях А.П. Сумарокова .....	12
2.2. Место фольклора в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» .....	14
Глава 3. Взаимопроникновение фольклора и литературы сентиментализма .....	18
3.1. О фольклоризме произведений писателей-сентименталистов .....	18
3.2. Н.М. Карамзин и фольклор .....	28
3.2. 1. Место очерка «Сельский праздник и свадьба» в эволюции подхода Н.М. Карамзина к фольклору .....	29
3.2.2. Идея свободы чувств в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» и способы ее выражения .....	35
3.2.3. Роль фольклора в исторической повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» .....	42
3.2.4. Сказки Н.М. Карамзина и фольклор .....	55
3.2.5. Фольклорные мотивы в неоконченном романе Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» .....	64
3.3. К вопросу о фольклоризме «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева .....	74
3.4. Песни сентименталистов: фольклорная и литературная традиции .....	77
Заключение .....	88
Список литературы .....	89

## ВВЕДЕНИЕ

Одним из наиболее перспективных направлений современной филологической науки является изучение взаимодействия литературы и фольклора. Если взаимоотношения фольклора и русской литературы XIX-XX веков нашли свое отражение в исследованиях литературоведов, то связи народного творчества и русской литературы XVIII века достаточно не изучены.

На сегодняшний день существуют три основных работы, затрагивающие проблему фольклоризма всей литературы XVIII века. К их числу относится, прежде всего, монография «Русская литература и фольклор (XI-XVIII вв.)» (1970). Глава, посвященная интересующей нас проблеме, содержит несколько устаревший взгляд на роль и место фольклора в русской литературе XVIII века.

В работе А.И. Лазарева «Типология литературного фольклоризма» (1991) сделан, по словам автора, первый опыт создания типологии литературного фольклоризма. Конечно, нельзя не согласиться с ее автором в том, что это исследование имеет ряд спорных моментов. Так, в пособии Лазарева А.И. тип фольклоризма литературы XVIII века оценивается еще с позиций социологизма. Главный просчет работы, возможно, в том, что исследователь попытался определить тип фольклоризма литературы какого-то века, а не тип фольклоризма произведений одного писателя. Наши исследования показали, что в пределах творчества одного писателя тип фольклоризма не может, да и не должен быть один (например, творчество Н.М. Карамзина). Поэтому мы предлагаем рассматривать взаимоотношения фольклора и литературы в рамках одного писательского наследия, а не сводить творчество разных индивидуальностей к одному типу.

Статья Е.А. Морозовой «Дайте русского мне витязя! (Литературное творчество в «народном духе»)» является примером начала современного подхода к существующей проблеме «Фольклор и русская литература XVIII века». Ее автор делает совершенно справедливый и важный вывод: «Важнейшая особенность становления и развития новой русской литературы состояла в том, что осваивая античный и западноевропейский художественный опыт, наши писатели вместе с тем стремились опереться на национальные традиции, в том числе на устное поэтическое творчество русского народа. В той или иной степени русский фольклор использовали почти все отечественные писатели XVIII века, в том числе и те, кто не ставил перед собой сознательно подобной задачи» [91, 472].

Таким образом, цель нашего исследования: проследить влияние фольклора на некоторые произведения русской литературы XVIII века; показать взаимопроникновение фольклора и основных направлений русской литературы XVIII века.

## ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ И ЕЕ СВЯЗЬ С ФОЛЬКЛОРОМ

Петровская эпоха – время важных перемен в экономике, политике и культуре страны: происходит обмирщение всех сторон русской действительности, страна выходит из отсталости; Россия становится признанной державой; появляется новая концепция личности (человек не «источник греха», а активно действующая личность, ценная сама по себе и за услуги Отечеству). Важную роль в укреплении государства сыграли реформы Петра I.

Политические реформы и внутренняя и внешняя политика Петра I преследовали цель национальной сплоченности и упрочения государственности России. Европейская модель сильного единодержавного государства для России, истерзанной безвластием и произволом, была социальным благом. Экономические реформы в стране проводились также по европейскому образцу. Завоевательная политика Петра I (военные кампании с целью не только отстоять, но и расширить государственные границы России, получить выходы к Балтийскому и Черному морям) требовала обслуживания многочисленной армии и тем самым стимулировала развитие горнодобывающей, деревообрабатывающей, легкой промышленности, металлургии и т.д. Наличие морских портов стимулировало кораблестроение, создание флота подготавливало интенсивное развитие торговых связей. Реорганизуется и само государственное управление: вместо боярской думы и приказов учреждается Сенат и подчиненные ему коллегии.

В 1721 г. было уничтожено патриаршество, вместо которого была создана духовная коллегия – Святейший правительствующий синод. В состав синода входило гражданское лицо – обер-прокурор – т.е. церковь оказалась в зависимости от государства.

Упраздняются боярские привилегии: продвижение по службе зависит теперь не от древности рода, а от личных заслуг дворянина, от его ума, знаний. В 1722 году была введена «табель о рангах». Все чины, военные и гражданские, были разделены на 14 степеней – рангов. Прохождение службы в обязательном порядке начиналось с низшего 14 ранга. Повышение ранга в дальнейшем зависело от личных успехов каждого. Сам Петр «начал» службу с барабанщика и закончил ее в звании генералиссимуса.

В этих условиях возникла необходимость культурных реформ, так как Россия нуждалась в огромном количестве образованных людей. Поэтому начальные этапы культурной реформы связаны с перестройкой всего образовательного дела в России. На первых порах Петр I решил посылать своих подданных учиться за границу. Сам царь начал с того, что поехал набираться мудрости на Запад. Во время своего путешествия в 1697-1698 гг., как и в последующие приезды, Петр с большой активностью по-

сещал музеи, лаборатории, библиотеки, знакомился с учеными, разыскивал всевозможные научные редкости и повсюду учился. Среди западных ученых он особенно отличал великого мыслителя и математика Лейбница, которому поручил составить проекты насаждения просвещения в России. В свою очередь, Петр был избран членом французской Академии наук. Западная наука и культура для многих боярских и русских детей, посланных за границу порой даже против их воли, как показывает история, воспринималась тяжело.

Посылка русских людей за границу не разрешала проблемы подготовки кадров. С этой целью Петр I организует новые технические школы в России (Математическая и Навигацкая школа в Москве (впоследствии Морская академия в Петербурге); инженерная и артиллерийская школы в Москве и Петербурге; горные школы в провинции; губернские «цыфирные» школы для всех детей, кроме крепостных; хирургическая школа; создание Славяно-греко-латинской академии). В январе 1724 года Петр I утвердил устав Академии наук, которая была открыта уже после смерти царя в 1725 году. Характерно, что Академии был придан характер, отличавший ее от европейских академий (научно-исследовательские организации): в русской академии большое место отводилось не только научным работам, но и образованию. Академики помимо своей исследовательской работы читали лекции студентам и готовили себе смену из числа русских ученых. В Академию были приглашены многие ученые из-за границы, оставшиеся затем работать в России.

Для нужд образования пишутся учебники, появляются буквари; осуществляются различные научные мероприятия: географические экспедиции; в Петербурге была открыта Кунсткамера. Не щадя денег, вопреки своей обычной экономии, Петр покупает зоологические, минералогические, анатомические коллекции. Он приказывает доставлять в Петербург различные редкости, старинные предметы, кости ископаемых животных, - словом все, что может представлять естественнонаучный или исторический интерес. За доставку обещалась денежная награда, за утайку – телесное наказание.

Меняется и быт людей: долгополая одежда сменяется кафтанами по европейской моде (вместо неудобных ферязей, опашней и охабней), вводится брадобритие (нежелающие бриться платили «бородовую пошлину»); разрушаются домостроевские порядки: молодым женщинам и девушкам следовало появляться в обществе (ассамблеи – устраивались в частных домах: в главной комнате танцевали, в соседних помещениях играли в шахматы и карты, курили трубки; нормы поведения регламентировались специальным «политесом»).

Петр I прекрасно понимал значение слова в политической борьбе, поэтому отводил большое место публицистике: создал первую печатную газету «Ведомости», где пропагандировались реформы. «Ведомости» начали выходить с 1703 года, за первый год вышло всего 39 номеров

газеты; в дальнейшем она также выходила нерегулярно. Газета была очень маленькой, в ней не было статей, а была только информация о замечательных событиях в России и за границей. Нередко газету редактировал сам Петр; он же бывал ее корректором, он же указывал материал, который надо было перевести из иностранных газет. «Ведомости» сообщали, например, что «в математической штурманской школе больше 300 человек учатся и добре науку приемлют»; что «на Москве ныне пушек медных и мортиров вылито 400» и т.п.

Светский характер книг потребовал и реформы азбуки. Взамен прежде употреблявшейся в России кириллицы – церковно-славянской азбуки – в 1708 году был составлен образец нового, «гражданского» шрифта. Им с некоторыми изменениями мы пользуемся и по сей день.

Долгое время в науке считали, что появляющееся новое – плоды «европеизации России» и только. Что такое европеизация? – «перестройка на европейский лад». Такое определение слишком обобщенное. Конечно, отрицать ориентацию Петра I, Елизаветы, Екатерины II на Европу не приходится; но «европеизация», как считает П.Н.Берков [12], не охватывала всех сторон русской жизни, она была частью правительственной политики. Петр I стремился превратить Россию в сильное государство, но ему мешали церковь и боярство, поэтому он жестко проводил в жизнь принцип секуляризации общественной жизни. Однако элементы европейской культуры подвергались в России существенным изменениям под воздействием экономических, политических и прочих традиций. Завоевания в русской литературе XVIII века явились результатом не только «европеизации» России, но и собственных, национальных традиций. Еще задолго до начала «европеизации» у нас были успехи и в поэзии (фольклор; Симеон Полоцкий и его школа), и в драматургии, и в прозе. Фольклор и древнерусская литература (особенно быстрое развитие литературы XVII века) способствовали зарождению традиций национальной культуры. Фольклор является основой древнерусской литературы, а разрыв между древнерусской и «новой» литературой не существовал и не мог существовать. На протяжении всего XVIII века (и дальше!) традиции фольклора и древнерусской литературы продолжали функционировать, уступая место новой литературе, но не исчезая. В связи с этим нельзя не согласиться с А.Н. Пыпиным, который подчеркивал углубленный характер интереса к народной поэзии уже в начале XVIII века, связывая его с общественными течениями и европейскими идеалами. А.Н.Пыпин тщательно прослеживал связь с народом, которая ему представлялась органической во всех явлениях культурной жизни XVIII века, и эта связь наиболее свидетельствовала о национальном характере петровской реформы. Петровская реформа, по его мнению, действительно отвергла многое, «что было привычным преданием старины», но она отбрасывала в основном то, что стесняло развитие народа и мешало идти по новому пути. Мы согласны с исследователем, что «в силу этого происходило явление, которое не только не

противоречило реформе, но именно отвечало ее существу, явление, состоящее в том, что в течение XVIII века новое образование с особенной ревностью направилось на изучение русской земли и народа, какое в этом духе и в этих размерах XVII веку было совсем неизвестно» [121, 113].

Таким образом, «европеизация» - это своеобразное «присоединение» России к единой культуре государств Европы (Голландии, Северной Германии, позже Франции, Австрии и других европейских стран). «Европеизация» способствовала развитию русского языка и литературы, ускоряла русский историко-литературный процесс; причем русские деятели литературы и культуры обращались и к античным источникам, и к собственно европейским. В общих рамках европейского культурного сознания национальные особенности русской культуры стали еще очевиднее.

Фольклоризм Петровской литературы остается до сих пор не изученным. В работах о взаимопроникновении русской литературы XVIII века и фольклора (например, А.И. Лазарев «Типология литературного фольклоризма») этот период обычно не затрагивается. Нам представляется интересным проследить сближения фольклора и Петровской литературы на примере жанра гистории, сумевшего наиболее ярко отразить время Петра I.

В Петровское время на основе усвоения западных авантюрно-рыцарских романов начинают появляться и первые оригинальные повести эпохи – новый тип русского сюжетного повествования («гистории» - этим словом неизвестный автор подчеркивал подлинный, невыдуманный характер своего повествования). Его образцы: «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли»; «Гистория о храбром российском кавалере Александре и о любительницах ево Тире и Елеоноре»; «Гистория о некоем шляхетском сыне...» и др.

Эти произведения – яркое порождение Петровской эпохи. Типичен их герой – незнатный молодой человек (чаще – обедневший дворянин). Типична его судьба: он достигает высокого положения в обществе благодаря личным заслугам, «разуму», «наукам» (например, Василий Кориотский неизменно демонстрирует качество, которое вызывает к нему уважение всех, с кем бы ни свела его судьба: *«И за ту науку на кораблях старшим пребывал и от всех старших матросов в великой славе прославился»*; голландский купец *«усмотрел его в послушании и в науках зело остра и зело возлюбил...»* [42, 15]). Типична и форма этих произведений, где своеобразно сочетались художественные традиции русской и переводной литературы. Безавторские гистории отразили новизну общественного быта и новый тип сознания своих безымянных авторов.

Среди авантюрных повестей этого типа лучшей следует признать **«Гисторию о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли»**.

Важную роль в гистории играет фольклор. Главный герой произведе-



ния, Василий Кориотский, соединил в себе не только черты нового времени, но и черты положительного героя фольклорных жанров. Он, как и герой русских народных сказок, - отважен, любознателен и удачлив. Василий достигает всего, но это, в большей степени, - результат его усилий, а не помощь свыше.

Василий напоминает героя новгородских былин в качестве приказчика голландского купца: *«...И оной матрос Василий у гостя стоял вельми смирно и слушал его во всем. И оной галанской гость усмотрел его в послушании и в науках зело остро и зело возлюбил, и послал его на своих кораблях с товарами в Англию, которому лучше всех своих приказчиков стал верить, и во всем ему приказывал, и деньги и товары ему вручил. А как в Англию с кораблями пришли, то товары, по обычаю купецкому объявя, все испродав, и принадлежащие в Галандию товары на корабль и поехал обратно. В которой он, Василий, посылке великой прибыток гостю галанскому присовокупил, тако ж и накупи всякия восприял. И знатен был в Англии и в Галандии от всех знатных персон...»* [42, 12].

Как герой разбойничьих сказок Василий ведет себя на разбойничьем острове: *«Во едино же время соидошася все разбойники и начаша думать о российском матросе, чтоб его поставить в атаманы, понеже видев же его, молодца удалого и остра умом... И ключи разбойники Василию отдали и стали его поздравлять: «Здравствуй, наш господин атаман, на многие лета!»* [42, 13].

Популярные русские мотивы сказок (свадьба, бегство, клад и поиски счастья) достаточно полно отражены в повести.

Повесть, как и произведения фольклора, является анонимной. В композиции истории соблюдается фольклорная трюичность, яркий пример этому – эпизод, когда разбойники предлагают Василию стать их атаманом. Трижды уговаривают они героя, трижды повторяется с нарастающим принуждения формула (мотив уговаривания): *«Буди нам ты атаман, изволь нашу казну всю принять и нами повелевать»*. Тогда отвечает им Василий: *«Братцы-молодцы, пожалуйста оставьте меня от такого дела, понеже я атаманом не бывал; рад бы с вами в товарищах быть, а атаманского управления не знаю»*. И нача перед ними горько плакати. Разбойники же, его зело видя плачущего, все, яко звери, единогласно российскому матросу Василию реша: *«Буди ты нам атаман, изволь нашу казну всю принять и нами повелевать»*. Отвеща к ним Василий: *«Братцы-молодцы, пожалуйста оставьте меня от такого дела, понеже я атаманом не бывал; рад бы с вами в товарищах быть, а атаманского управления не знаю»*. И нача перед ними горько плакати. Разбойники же, его зело видя плачущего, все, яко люты звери, единогласно закричали: *«Ежели ты атаманом быть не желаешь, то сего часу мы тебе изрубим в пирожные части!»*. Видев же, Василий зело убоюшася, чтоб от них не быть и вправду убиту, глаголя им: *«Буди по воле вашей...»* [42, 13].

Все сюжетные эпизоды «истории» выстроены по принципу контраст-

та, перепада жизненных ситуаций от счастья к несчастью, от бедности к благополучию, в которых лучше всего могут проявиться личные достоинства и свойства характера героя. Как и в сказках, герой подвергается разным жизненным испытаниям (служба на флоте и у «галанского гостя», жизнь среди разбойников, противостояние с адмиралом, женитьба на Ираклии) и с честью из них выходит.

Автор повести использует символику цвета и чисел. Числа 3 и 7 – числа сакральные, положительные. На протяжении повествования они встречаются несколько раз (3 корабля, 7 галер, 7 дней, 7 кораблей, 3 дня, 3 недели, 3 месяца), и придают рассказу сказочные черты. В повести присутствуют два контрастных цвета – черный и золотой. Черный цвет в фольклоре символизирует зло, смерть, в иных случаях – землю и плодородие. Королевна Ираклия в черном платье собирается выйти замуж за нелюбимого. Но, встретив Василия, *«королевна же тогда просия красотою, яко солнце, и одеяние черное сняла, и в драгоценное платье убралась»* (символика любви) [42, 18].

Важно отметить, что, как и в сказках, действие в повести развивается стремительно.

Фольклор – устнопоэтическое творчество народа, и важную роль играет строение фразы, напевность, ритмика. Есть в повести о Василии Кориотском интересные с этой точки зрения предложения: *«И слава об нем велика прошла за его науку и услугу, понеже он знал в науках матросских вельми остро, по морям, где острова, и пучины морские, и мели, и быстрины, и ветры, и небесные планеты, и воздуха»* [42, 12]. Интонация перечисления характерна для всего текста, так как в повести изображаются последовательные события. Встречаются в повести характерные фольклорные конструкции «И как...», «А как...», «И нача...», «И после...», «Тогда...», «Потом...».

Таким образом, «Гистория о российском матросе Василии Кориотском» отразила существенные черты современной автору жизни обновленной России, показала героя своего времени. Однако ни изображенная в повести Петровская действительность, ни новый герой не разрывают своей связи с истоками – русской национальной жизнью. Фольклор остается важной составляющей литературы начала XVIII века, что и подтверждает текст повести.

## ГЛАВА 2. КЛАССИЦИЗМ И ФОЛЬКЛОР

На смену Петровской литературе приходит классицизм.

*Классицизм* (от лат. *classicus*) – «образцовый» - художественный стиль и эстетическое направление в европейской литературе и искусстве XVII – начала XIX вв., одной из важных черт которых являлось обращение к образам и формам античной литературы и искусства как идеальному эстетическому эталону.

Русский классицизм возникает примерно на сто лет позже французского и имеет ряд особенностей. Его расцвет приходится на 30-50-е годы XVIII века. За столь краткий период были осуществлены основные нормативные акты русского классицизма: 1) реформа стихосложения (В.К.Тредиаковский – М.В. Ломоносов); 2) регламентация жанровой системы русской литературы (В.К.Тредиаковский – А.П. Сумароков); 3) реформа стиля литературного языка (М.В. Ломоносов – Н.М. Карамзин).

В основе жанровой и стилевой реформ лежит знаменитая теория **«трех штилей»** М.В. Ломоносова. М.В. Ломоносов определил соотношение церковнославянских и исконно-русских слов («речений») и на этой базе предложил в учении о «трех штилях» - теорию литературных жанров (*«О пользе книг церковных в российском языке»*), в основе которой лежит мысль о единстве формы и содержания.

«Три штиля» в литературе – высокий, средний и низкий – различаются между собой пропорцией славянских и русских элементов. Все слова литературного языка М.В. Ломоносов разделил на три группы:

1) славянские слова, общеупотребительные и в русском языке (общие для русского и церковнославянского языка), имеющие нейтральную стилистическую окраску – *Бог, слава, рука, ныне, почитаю;*

2) славянские слова, малоупотребительные в русском языке, но русскому человеку понятные (торжественная окраска) – *отверзаю, взываю, зеницы, длань, ланиты, господень, насажденный;*

3) слова живого русского языка (их нет в церковнославянском) – *пока, ручей, говорю, лишь, который.*

Три этих группы являются материалом, из которого конструируются три «штиля»:

1) высокий – слова первой и второй группы; героическая поэма, ода, трагедия;

2) средний – слова первой и третьей группы; драма, послание, сатира, элегия;

3) низкий – слова третьей группы; комедия, эпиграмма, лирическая песня, эпистолярные жанры.

Таким образом, влияние фольклора в классицизме становится возможным лишь на средние и низкие жанры русской литературы XVIII века. Конечно, были и отступления от правил. Даже в литературной практике М.В.Ло-

моносова можно встретить отдельные фольклорные слова и выражения. Однако говорить о единстве принципов изображения действительности в фольклоре и литературе, т.е. о фольклоризме в высоких жанрах, не стоит.

Если высокие жанры обходили стороной мастерскую фольклора, то в средних, а особенно в низких жанрах мы можем увидеть все многообразие фольклорных жанров, мотивов, образов и т.д.

Особенно связь фольклора и литературы заметна в жанре песни.

## 2.1. «Фольклорные вкрапления» в песнях А.П. Сумарокова

Жанр песни стал популярен в литературе XVIII века. Создателем литературной песни по праву считается В.К. Третьяковский. Но именно А.П.-Сумароков увидел в песне удобную форму выражения непосредственно частного чувства, отсутствующего в высоких жанрах литературы, но приветствуемого новой светской культурой России. Теоретик русского классицизма в «Эпистоле о стихотворстве» узаконил позицию песни в жанровой системе русской лирики:

*Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,  
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен;  
Чтоб ум в нём был сокрыт и говорила страсть;  
Не он над ним большой – имеет власть [42, 143].*

Это понимание жанра обусловило огромную продуктивность песни в его лирике: начав писать песни в 1730-х гг., А.П. Сумароков не расставался с этим жанром вплоть до начала 1770-х гг. и создал всего около 160 песенных текстов.

Именно в песнях А.П. Сумарокова любовь – индивидуальная страсть, столь же всепоглощающая, что и страсть общественно-политическая. Любовь в его песнях обрела не только права гражданства, но и свой поэтический язык. Песня становится как бы обособившимся монологом трагического героя, в котором сердечные страсти выговариваются языком психологической лирики. Таким образом, песни А.П. Сумарокова – это форма реализации драматургического психологизма, немалую роль в отображении которого сыграл фольклор.

Создавая песни, А.П. Сумароков опирался на подлинные народные песни. Фольклор привлекался поэтом в разном объеме. Иногда это были небольшие «фольклорные вкрапления»: цитаты, строчки из народных песен и т.п. В других песнях поэта встречаются те же принципы изображения действительности, которые характерны и для фольклора.

Так, песня «**Не грусти, мой свет, мне грустно и самой**» сохраняет традиционную тему народных семейных песен – повествование о тяжё-

лой жизни женщины с нелюбимым мужем. В ней фольклорный ритм помогает передать чувства молодой жены за нелюбимым мужем:

*Не грусти, мой свет! Мне грустно и самой,  
Что давно я не видалася с тобой, -  
Муж ревнивый не пускает никуда;  
Отвернусь лишь – так и он идет туда [139, 253].*

Иногда в свои стихотворения Сумароков включал цитаты из народных песен («собственно цитата»), например, в эпизоде о гадании девушки с венком в романсе «**Где ни гуляю, ни хожу**»:

*Сем-ка сплету себе венок  
Я из лазуревых цветов,  
Брошу на чистый я поток  
Сведать, мой миленький каков,  
Тужит ли в той он стороне,  
Часто ли мыслит обо мне.  
Тонет ли, тонет ли венок,  
Или он поверху поплывет... [139, 265].*

Возможно, источником этой цитаты послужила песня из сборника М.Чулкова «Грушица, грушица моя». В этом же сборнике был напечатан и авторский текст песни А. Сумарокова. В народной песне раскрывалась та же поэтическая картина:

*Пойду в зелен сад гулять,  
Сорву с грушицы цветок,  
Совью на голову венок,  
Пойду на быстрый на Дунай,  
Стану на мелком на берегу,  
Брошу венок мой я в реку,  
Погляжу в ту сторону,  
Тонет ли, тонет ли венок,  
Тужит ли, тужит ли дружок [129, 214].*

Более всего народным духом была пронизана песня Сумарокова «**В роще девки гуляли**». В ней автор использовал народную лексику (постоянные эпитеты) и песенную образность, ритмику, традиционный для народных песен поэтический прием (психологический параллелизм):

*В роще девки гуляли,  
Калина ли моя, малина ли моя!*

*И весну прославляли,  
Калина ли моя, малина ли моя!  
Девку горесть марила,  
Калина ли моя, малина ли моя!  
- Я лишилася друга,  
Калина ли моя, малина ли моя!  
Вянь, трава чиста луга,  
Калина ли моя, малина ли моя!  
Не свети ты, день красный,  
Калина ли моя, малина ли моя!  
Не плещите вы воды,  
Калина ли моя, малина ли моя!* [139, 277].

Это произведение поэт сумел приблизить к стилю народных песен. Запев песни – « В роще девки гуляли // И весну прославляли» вполне гармонировал с припевом – « Калина ли моя, малина ли моя!». И запев, и припев органично слились с основным монологом, который был любовно сентиментальным по сути. Не типичные для народной лирики строки «закаливания природы» девушкой («*Вянь, трава чиста луга*», «*Не свети ты, день красный*»), тем не менее, воспринимались как народные. Запев этой песни был взят А.П.Сумароковым из народной песни (сборник П.В. Киреевского). Содержание народной песни было посвящено гаданию девушек с венками на воде.

В целом можно утверждать, что песни А.П. Сумарокова – это очень удачная стилизация под фольклор. Среди «фольклорных вкраплений» (согласно классификации Медриша Д.Н.) в его песнях самыми распространенными являются собственно цитаты, реминисценции, реже – аллюзия, перифраз. Песни поэта послужили образцом для создания истинно русских произведений.

## 2.2. Место фольклора в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька»

Во второй половине XVIII века классицизм теряет свое господствующее положение. На смену ему приходят сентиментализм, предромантизм и предреализм. Именно в это время происходят поиски новых жанров, которые бы отвечали новому духу времени. С этой целью писатели активно привлекают фольклор для создания новых литературных образцов. Ярким примером таких поисков явилась поэма **И.Ф. Богдановича «Душенька»**.

В 1775 г. И.Ф. Богданович закончил поэму «Душенька». Источником сюжета поэмы послужил один из неканонических греческих мифов – история любви Амура и Психеи. И.Ф. Богдановичу, создавая «Душеньку»,

удалось почувствовать фольклорную природу мифологического сюжета. Именно фольклорный характер мифа об Амуре и Психее писатель и попытался воспроизвести в своей русской поэме на античный сюжет, подыскав в русском фольклоре жанр, наиболее приближающийся к поэтике мифа. Этим жанром стала русская волшебная сказка.

Сказка – это эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаического, волшебного, авантюрного или бытового характера, с установкой на вымысел. Главным признаком ее является сознательность вымысла, который реализуется в форме волшебства и в форме поэтической условности.

Герой и героиня русской волшебной сказки – царевна и ее суженый, у одного из которых внешность в силу злых козней не соответствует сущности: или герою приходится сбрасывать с себя обличье чудовища, или лягушка превращается в прекрасную царевну. В «Душеньке» главной героине оракул предсказывает такого необычного жениха:

*Супруг для Душеньки, назначенный судьбами,  
Есть то чудовище, которое всех язвит... [42, 318].*

Античный образ-метафора крылатого Амура накладывается на фольклорные сказочные представления о многоголовом огнедышащем драконе, Змее-Горыныче. Недаром именно таким супруга Душеньки представляют себе ее родственники:

*И кои знали всяки сказки,  
Представили себе чудовищ злых привязки...  
От нянек было им давно небезызвестно  
О существе таких и змеев, и духов,  
Которы широко гортани разевают,  
И что при том у них выдают  
И семь голов, и семь рогов,  
И семь, иль более хвостов [42, 319].*

Героини волшебных сказок, как правило, «красавицы писанные». Такова в поэме и Душенька:

*Но солнце в красоте своей,  
Когда вселенну освещает,  
Луну и звезду помрачает, -  
Подобно так была меньшая всех видней,  
И старших сестр своих достоинства мрачила,  
И розы красоту, и белизну Лилей,  
И, словом, ничего в подобном виде ей  
Природа никогда на свете не явила [42, 319].*

Чтобы обрести счастье, герой и героиня волшебных сказок должны преодолеть различные препятствия. Их путь друг к другу обычно пролегает через тридевять земель в тридесятое царство. Именно такой длинный путь, но за короткое сказочное время Душенька совершает в поисках суженого:

*Царевну пусть везут на самую вершину  
Неведомой горы, за тридесять земель...  
Уже, чрез несколько недель,  
Проехали они за тридевять земель... [42, 321].*

В сказках царь – идеальный образ. В поэме И.Богдановича царь – «добрый», справедливый правитель и хлебосольный человек. Автор, таким образом, создает фольклорное восприятие образа царя:

*Такая нова власть, без дальней людям казни,  
Держала всех в боязни;  
И добрый царь притом  
Друзей из доброй воли  
Откушать хлеба-соли  
Зывал в свой царский дом [42, 318].*

Поэма И.Ф. Богдановича пронизана фольклорными сказочными мотивами, которые удачно накладываются на поэтику мифа. Так, к сказочному топосу относятся: мотив трех служб, которые Душенька должна сослужить Венере («принести чрез три часа воды, живой и мертвой»; добыть золотых яблок; отнести письмо Прозерпине). Сад с золотыми яблоками Гесперид стерегут драконы и Кашей. А возле сада «жила напоследи царевна Перекраса», которая

*И в сказках на Руси слыла,  
Как всем известно, Царь-Девница [42, 323].*

Отправляясь к Прозерпине, Душенька должна была пройти дремучий лес, в котором ей «представится избушка, а в той избушке ей представится старушка» - Баба-Яга. По совету сестер Душенька должна была убить своего мужа-чудовище волшебным мечом, хранящемся в «Кашеевом арсенале»:

*Сей меч хранился там под страхом  
И в сказках назван Самосек [42, 323].*



Наконец, произведение имеет счастливый, как в сказках, конец:

*Амур и Душенька друг другу равны стали,  
И боги все тогда их вечно сочетали* [42, 329].

И. Богданович не упускал случая при малейшем совпадении какого-либо сюжетного или образного мотива русской сказки с мифологическим общим местом ввести его в ткань повествования и сослаться на источник (волшебная сказка). В результате получается интересный синтез греческого мифа и русской волшебной сказки. Русские сказочные персонажи помещены в античный миробраз, населенный олимпийскими богами, нимфами, наядами и зефирами. Античные же божества имеют отблеск поэтики русской волшебной сказки. Этот своеобразный синтез двух жанров как нельзя лучше демонстрирует описание Душеньки, когда она тайком, неузнанная, приходит в храм Венеры, и все ее принимают за богиню:

*Венера под платком!  
Венера в сарафане!* [42, 325]

Таков синтез двух жанров, принадлежащих ментальности разных народов, травестийный по своей природе. Взаимопроникновение греческого мифа и русской волшебной сказки весьма органично в поэме.

Поэма «Душенька», таким образом, явилась еще одной попыткой получить новую повествовательную прозу. Вслед за И.Ф. Богдановичем другие писатели создают образцы русской народной поэмы. С 1790-х до 1830-х годов вышло более тридцати таких произведений. Эти поэмы-сказки использовали национально-фольклорный материал и писались чаще всего былинным стихом. Их авторы (Н.М. Карамзин, М.М. Херасков, Н.А.-Радищев и др.) во многом опирались на опыт поэмы И.Ф.Богдановича. Таким образом, И.Ф.Богданович, обратившись к фольклору, совершил в поэзии последний шаг к усреднению категорий высокого и низкого в русской литературе XVIII века.

## ГЛАВА 3. ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

### 3.1. О фольклоризме произведений писателей-сентименталистов

Конец XVIII века ознаменован необычайно острым вниманием к фольклору, что было связано с пробуждением национальных чувств и в Европе, и в России. Внимание в этот период к фольклору вполне объяснимо. Литература поднималась на новые высоты. Художники слова искали опору в народной культуре. Не только исторические условия, но и внутренние процессы (развитие литературы) вызвали к жизни фольклорную струю.

Важную роль в сближении фольклора и литературы сыграл сентиментализм, занявший в конце столетия ведущую роль. Именно это литературное направление, взяв за основу положение о приоритете любой человеческой личности, открыло неизведанный до этого богатый мир человеческой души. Фольклор, уже изображающий глубину человеческих чувств и переживаний, стал во многом опорой для писателей-сентименталистов. Стремясь показать ценность каждой личности, писатели-сентименталисты опирались не только на западноевропейские примеры, но во многом следовали своим национальным образцам.

В литературоведении еще не сложилось единое мнение о роли фольклора в развитии и становлении сентиментализма XVIII века. Существуют разные точки зрения на эту проблему.

В последней трети XVIII века появляется термин «простонародность». Для России этого времени характерен процесс интенсивного роста национального сознания. Н.Н. Булгаков отметил: «Писатели в это время обращаются к русскому народному поэтическому творчеству для решения проблемы национальной литературы. «Простота», «естественность» («простонародность» другими словами) народной поэзии противопоставлялись при этом «искусственности» художественной литературы» [20, 115-116]. Термин «простонародность» в этот период имел положительное значение: писатель-простонародник – это писатель, использующий в своем творчестве мастерскую фольклора.

В критических статьях поднимался теоретический вопрос о взаимодействии фольклора и письменной словесности, о своеобразии творческих методов, творческом процессе XVIII – первой трети XIX века. Осмысление этой проблемы потребовало решения проблемы народности.

В.Г. Белинский противопоставил народность «простонародности». В его понимании, народность – «отражение индивидуальности, характерности народа, выражение духа внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами» [11, 24]. После высказываний критика термин «простонародность» приобретает нега-

тивную окраску. Творчество писателей-сентименталистов во главе с Н.М. Карамзиным, по мнению В.Г. Белинского, - это творчество «простонародное». Писателям-сентименталистам он отказывал в проявлении народности.

Особое внимание уделил критик творчеству идеолога сентиментализма – Н.М. Карамзина. В работах В.Г. Белинского творчество Н.М. Карамзина в целом оценивается высоко, но при этом отмечается, что произведения писателя имеют значение для своего времени, а не для потомков. То есть звучит та же мысль, что и в последующих критических замечаниях исследователей XX века, о том, что творчество Н.М. Карамзина и писателей-сентименталистов явилось лишь основой для последующих писателей и поэтов, которые, по замечаниям В.Г. Белинского, как раз и были народными. Нам кажется, что мысль эта несколько противоречива. Народный писатель А.С. Пушкин, выросший на творчестве «ненародного» писателя Н.М. Карамзина, является, тем не менее, в оценках В.Г.Белинского истинно национальным поэтом: «... величайший и по преимуществу национальный русский поэт – А.С. Пушкин воспитал свою музу не на материнском лоне народной поэзии, а на европейской почве, был приготовлен не «Словом о полку Игоревом», не сказочными поэмами Кирши Данилова, не простонародными песнями, а М.В. Ломоносовым, Г.Р.Державиным, Д.И. Фонвизиным, И.Ф. Богдановичем, И.А. Крыловым, В.А. Озеровым, Н.М. Карамзиным, И.И. Дмитриевым, В.А. Жуковским и К.Н. Батюшковым – писателями и поэтами подражательными и нисколько не национальными, за исключением одного И.А. Крылова...» [11, 162].

В.Г. Белинский в работах о писателях-сентименталистах будет отмечать также, что язык произведений этих писателей не имеет ничего общего с народным языком. Так, в статье 1834 г. «Литературные мечтания» критик выразил свое отношение к языку произведений Н.М. Карамзина: «Вероятно, Н.М. Карамзин старался писать, как говорится. Погрешность его в сем случае та, что он презрел идиомами русского языка, не прислушивался к языку простолудинов и не изучал вообще родных источников. Но он исправил эту ошибку в своей "Истории"» [11, 82].

Важно и то, что в работах критика «Карамзинский период литературы» (сентиментализм) будет противопоставлен «Пушкинскому периоду литературы» как ненародный период народному: «Романтизм – вот первое слово, огласившее *Пушкинский* период; *народность* - вот альфа и омега нового периода... Мне кажется, что это стремление к народности произошло оттого, что все живо почувствовали непрочность нашей подражательной литературы и захотели создать народную, как прежде силились создать подражательную... Наша народность состоит в верности изображения картин русской жизни...Начало этого народного направления в литературе было сделано еще в Пушкинском периоде; только тогда оно не так резко выказалось. Зачинщиком был г.Булгарин... Безотносительная народность доступна только для людей, свободных от чуждых иноземных влияний, и вот почему народен Г.Р. Державин» [11, 114-117]. Таким

образом, подчеркнута мысль о том, что творчество писателей-сентименталистов выросло не на русской почве, а под влиянием Запада, поэтому оно не имеет права называться народным.

В другой статье, «Конек-горбунок. Сочинение П.Ершова» (1834), эта мысль более развита. В.Г. Белинский укажет в ней, что многие писатели-сентименталисты прибегали только к стилизации под фольклорные произведения. Критик считал это искусственным: «...теперь все хотят быть *народными*; ищут с жадностью всего грязного, сального и дегтярного; доходят до того, что презируют здравым смыслом, и все это во имя *народности*... Не ходя далеко, укажу на попытки Казака Луганского и на поименованную выше книгу. Итак, ныне совсем не то, что прежде; но крайности сходятся; притом же давно уже было сказано, что

*Ничто не ново под луною*

*Что было, есть и будет век»* [11, 366].

Отдавая дань заслугам Н.М. Карамзина в развитии отечественной словесности, В.Г. Белинский отметит, что писатель изображал в своих произведениях не русскую действительность, а западную: «Велики заслуги Н.М. Карамзина русскому обществу, русскому образованию, русской литературе; бессмертно и велико имя его: но он сын своего времени, действительный своей эпохи, - и не содержание русской жизни развивал он в своих сочинениях, а знакомил русских с содержанием европейской жизни... Каких-нибудь сто лет едва прошло с того времени, как мы не знали еще грамоты, - и вот уже мы по справедливости гордимся могущественными проявлениями необъятной силы народного духа в отдельных лицах, каковы: М.В. Ломоносов, Г.Р. Державин, Д.И. Фонвизин, Н.М. Карамзин, И.А. Крылов, В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.С. Пушкин, А.С. Грибоедов и другие...» [11, 192-215].

Повести Н.М. Карамзина получают низкую оценку в сочинениях критика из-за «бессодержательности и ненародности» (другими словами, в силу своей простонародности): «Новая повесть явилась вместе с блестящим А.Марлинским и тотчас объявила претензии на «романтизм» и «народность». Но пока весь ее романтизм состоял в замене пошлой сентиментальности риторических повестей классического периода нашей литературы какою-то размашистостью в языке и чувствах, а вся ее народность состояла в том, что она начала брать содержание из русской исторической и современной жизни. Но романтическая кипучесть чувств была не более истинна, как и водяная чувствительность «Бедной Лизы» и «Марьиной рожи»: та и другая были равно натянуты и неестественны, а народность состояла в одних именах. В последнем отношении новая русская повесть столько же выражала содержание русской жизни, сколько французская трагедия выражала содержание греческой и римской жизни» [11, 133].

В более поздних статьях будет подвергнута сомнению и народность

слога «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина: «Но точно ли Карамзин возвратил свободу нашему языку и обратил его к живым источникам народного слова? Известно, что его прозаический слог делится на две эпохи – до-историческую и историческую, то есть что слог его «Истории государства Российского» резко отличается от слога всех его сочинений, предшествовавших ей. До-исторический слог Карамзина был великим шагом вперед со стороны и языка литературы русской: в этом нет никакого сомнения. Но не менее несомненно и то, что это слог далеко еще не русский, хотя и несравненно более свойственный духу русского языка, нежели слог Ломоносова. Скажем более: не без причины восхищавший современников до-исторический слог Карамзина теперь бледен и бесцветен... Исторический же слог Карамзина слишком отзывается искусственною подделкою под язык летописей и слишком не лишен риторического оттенка...» [11, 161-162].

В статье «Иван Андреевич Крылов» 1844 г. В.Г. Белинский еще раз обратился к теме народности творчества Н.М. Карамзина, отметив: «В наше время *народность* сделалась первым достоинством литературы и высшею заслугою поэта. Назвать поэта «народным» значит теперь – возвеличить его. И потому все пишущие стихами и прозою во что бы то ни стало прежде всего хотят быть «народными», а потом уже талантливыми...» [11, 258]. По словам критика, писатель может быть талантливым, но при этом не быть народным. Белинский В.Г. приводит в статье примеры как раз таких «ненародных» писателей: «Нечего и говорить, до какой степени народны стихи И.И.Дмитриева, стихи и повести Н.М. Карамзина, трагедии В.А.Озерова, стихотворения К.Н. Батюшкова; а между тем, кто же может отрицать талант в этих писателях? После А.С. Пушкина, первого русского поэта, который был и велик и национален, – после А.С. Пушкина все пустились в народность, все за нею гонятся, а достигают ее только те, которые о ней вовсе не заботятся, стараясь быть только самими собою...» [11, 258-259].

В одной из своих последних статей 1846 г., где речь идет и о Н.М.Карамзине, В.Г. Белинский вновь обращается к заслугам писателя, «Ахилла литературы того времени», подчеркивая при этом мысль о том, что его произведения нельзя назвать национальными, русскими: «Н.М.Карамзин окончательно освободил русскую литературу от ломоносовского влияния, но из этого не следует, чтобы он совершенно освободил ее от риторики и сделал национальною: он много *для этого* сделал, но *этого* не сделал, потому что до *этого* было еще далеко. Первым национальным поэтом русским был А.С. Пушкин...» [11, 189].

Однако не все теоретики литературы отрицали наличие фольклора в произведениях писателей-сентименталистов. В конце XIX века разворачивается борьба А.Н. Пыпина со славянофилами, которые обвиняли XVIII век в разрыве его с народным преданием, что было в их глазах прямым следствием подражательного пути, на который вступила русская культу-

ра после Петра I. А.Н. Пыпин, на наш взгляд справедливо, утверждал, что нет оснований говорить об отсутствии интереса к народной поэзии у писателей XVIII века: «Тогда и теперь народная поэзия одинаково хранилась в устах народа, и как в конце московского периода она стала, наконец, завоевывать себе место в письменности, так интерес к ней не исчезал и в течение XVIII века не только в среде простых, нетребовательных любителей, но и между учеными писателями – псевдо классиками и, напротив, становился мало-помалу сознательным делом и возымел свои последствия в литературе» [121, 11].

Тем не менее, начиная с высказываний В.Г. Белинского, в русском, а затем и в советском литературоведении утверждается, что сентиментально-умилительное отношение дворян к патриархальности народа, являющееся не чем иным, как сознательной попыткой скрасить общественные классовые противоречия, приводила дворянских идеологов и литераторов к «умилению» простым народным искусством. Простота в данном случае истолковывалась как естественность, приближенность к природе, в чем, якобы, заключалось превосходство патриархального образа жизни народа перед жизнью господ. И далее сложилось устойчивое понимание того, что с помощью фольклорных элементов, формальным путем вводимых в художественную литературу, «простонародники» стремились придать литературе характер национального своеобразия, преследуя при этом скрытую цель дать дворянско-классовое истолкование самой сути народной поэзии. С помощью преднамеренного отбора материала из народной поэзии они стремились «выпянуть» патриархальность, набожность и верноподданничество русского народа как основные его черты, полностью при этом замалчивая социально-протестующую идейно-художественную природу фольклора. Было принято считать также, что у истоков «простонароднического» подхода к народной поэзии стоят Екатерина II с ее официальной народностью, Н.М. Карамзин с «богатырской сказкой» «Илья Муромец» и др. [11, 117-119]. Думается, что оценивать творчество всех писателей сентименталистов с таких позиций было бы неверно.

В советском литературоведении уже на начальном этапе в сентиментализме как литературном методе было принято выделять два литературных течения: дворянское и революционное. Соответственно противопоставлялось творчество идеологов этих течений: Н.М. Карамзина и А.Н. Радищева. Поэтому в классическом учебнике литературы XVIII века можно встретить, на наш взгляд, ошибочное высказывание автора о двух «различных, даже противоположных и враждебных путях сентиментализма в России»: «с одной стороны, это был путь оформления радикальной политической мысли, - это был демократический сентиментализм, в основном ориентированный на реалистические тенденции западной буржуазно-демократической литературы; это была традиция, намеченная Д.И. Фонвизиним и нашедшая завершение в творческой деятельности А.Н.Радищева, автора «сентиментального» «Путешествия из Петербурга в Москву».

С другой стороны, это был путь эстетического оправдания ухода от социальной борьбы и разоружения части передовой дворянской общественности, путь ликвидации дворянского либерализма; в искусстве эта традиция, ориентированная более на предромантические тенденции молодого буржуазного искусства, была намечена М.Н. Муравьевым, Н.А.Львовым, Ю.А. Нелединским-Мелецким и нашла свое завершение в творческой деятельности Н.М. Карамзина, автора сентиментального путешествия по Европе – «Писем русского путешественника» [31, 423]. С таких позиций, по существу с классовых позиций, положительно оценивалось творчество А.Н. Радищева, как глубоко национальное, близкое народу в противовес дворянскому буржуазному сентиментализму: «Интерес А.Н. Радищева к фольклору имел иной характер, чем фольклорные увлечения русских писателей, работавших до него. Подражания народной поэзии у дворянских писателей означали допущение этой поэзии в круг явлений, признаваемых эстетически законными. Фольклоризацию более принципиальную мы видим у М.Д. Чулкова и М.И.Попова. Но и у них нет, конечно, признания народной поэзии высшей ценностью, нет широкого принципиального подхода к ней. А.Н. Радищев же, для которого моральная культура народа – высшая культура, видит в художественном творчестве народа основу подлинного искусства. Он чужд уважения к классическому космополитизму. Он усвоил точку зрения Гердера на национальную народную поэзию как на голоса народов и считает, что произведения индивидуальной книжной культуры должны включаться в единую систему этих голосов народа» [31, 383].

Приобщение к стихии народного творчества значительно обогатило русскую литературу конца XVIII в., но оно могло дать подлинный результат лишь тогда, когда писатель сумел увидеть в обращении к фольклору путь к народному сознанию, народной жизни в целом. Такое понимание фольклора отличает А.Н. Радищева и многих писателей-сентименталистов. Однако остоявшееся мнение о «слабом» присутствии фольклора в произведениях писателей-сентименталистов сохраняется.

С этим мнением согласен и М.К. Азадовский, подчеркивая, что в произведениях дворянских сентименталистов содержится идеализация быта и крепостничества, а «отрицание народной стихии в культурном процессе вытекало из отрицательного отношения к народной культуре в целом и к ее возможностям и оправдывало крепостническую систему, как общественную форму, при которой осуществлялась гегемония дворянства как единственной, с точки зрения представителей этой концепции, социальной группы, имеющей право по своему культурному уровню на руководство народными массами» [2, 143].

А.Н. Соколов, рассуждая о фольклоризме писателей-сентименталистов, отметил: «Конечно, фольклор присутствовал и в произведениях дворянских сентименталистов, но это была «слабая» струя по сравнению с народными произведениями революционных сентименталистов. При всей

умеренности и непоследовательности поворота в сторону народа и его творчества, который нашел место в поэмах типа «Ильи Муромца» и «Добрыни». Это был все же поворот в сторону народа и его творчества... И однако фольклоризм дворянских сентименталистов был отмечен печатью классовой ограниченности. Водораздел, отделявший их от революционного фольклоризма А.Н. Радищева, был достаточно высок и широк. Черты барского отношения к народному творчеству, которые позднее современники будут отмечать в сказках В.А. Жуковского, давали себя знать и в поэмах сентименталистов, особенно у Н.М. Карамзина и И.И.Дмитриева. Для них народная поэзия продолжала еще оставаться искусством низшего ранга по сравнению с художественной литературой» [135, 281].

В литературоведческих работах позднего периода (Ф.З. Канунова, Н.Д.Кочеткова, и др.), хотя и говорится о роли фольклора в произведениях сентименталистов, а в частности, в повестях Н.М. Карамзина, но мысль о «слабой струе» фольклора в этих произведениях еще раз подчеркивается. А идея, что сентиментализм (дворянский) явился лишь базой для дальнейшего усвоения фольклора литературой, начинает главенствовать. Так, Н.Д.Кочеткова выскажет, на наш взгляд, ошибочное мнение, что «сентименталисты, не сумевшие в своих художественных произведениях приблизиться к подлинной народности, помогли следующим поколениям использовать богатства национального фольклора» [58, 389].

Своеобразное отношение писателей XVIII века к фольклору определили и фольклористы. Т.М. Акимова в статье «Литература и фольклор» (1984) отметила «сознательное и очень активное обращение к фольклору» писателей XVIII века [5, 19]. Но в то же время ею высказывается мысль лишь о подражании фольклору в произведениях писателей этого столетия: «Тогда возникла попытка освоить фольклор, подчинив его задачам литературы. Подражание народным песням и сказкам, былинам и пословицам захватило даже известных писателей. Поэты стремились овладеть народным стихом, ритмом. В литературных песнях заимствовались вступления из народных, названия героев ясным соколом, героинь – красной девицей. О слиянии фольклора с литературой не могло быть и речи. Но овладение стиливыми формами фольклора поневоле приводило к сближению литературы в какой-то мере и с содержанием народной поэзии, с ее демократизмом. Поэтическое творчество народа, включаясь в литературу, получало тем самым положительную и иногда высокую оценку. А теоретическое осмысление народных песен А.Н. Радищевым раскрыло их политическое значение и революционный смысл» [5, 19]. Важно, что Т.М.Акимова подчеркнула и влияние сентиментальной литературы на фольклор: «Одновременно и в народном творчестве было заметно тяготение к литературности. Народно-песенный репертуар стал пополняться текстами литературных любовных романов в сентиментальном стиле. Традиционные народные песни стали включать в свои тексты любовные мотивы, меняя их первоначальное содержание. Особое развитие в народной лирике по-



лучила любовная тема. Заботу о сближении фольклора с литературой проявляли публикаторы и собиратели народных былин и сказок, которые часто отличались чертами литературной правки в стиле времени. Однако все эти изменения были слишком формальными, чтобы оказать влияние на дальнейшее развитие литературы» [5, 19]. По мнению исследователя, понастоящему литература с фольклором сближаются лишь в эпоху А.С.-Пушкина: «Пушкин впервые в русской литературе сумел творчески полноценно сочетать фольклорные темы, идеи и образы со своими замыслами и решениями. В его творчестве можно встретить различные способы подобных сочетаний» [5, 19].

Противоречивое восприятие фольклора писателями-сентименталистами XVIII века раскрыл А.И.Лазарев. Исследователем верно отмечена сложность процесса освоения фольклора писателями XVIII века. В то же время в работе повторяются тезисы историков и теоретиков литературы XIX века. Опираясь на труды В.Г. Белинского, А.И. Лазарев подчеркнул мысль о слабой связи фольклора и литературы XVIII века: «Так называемая «новая» русская литература XVIII века уже осознает себя как самостоятельную эстетическую силу, но пока еще не уверена в себе, боится чужеродной художественной системы, каким был по отношению к ней фольклор; предпочитает опереться на подобные себе, хотя и иноязычные системы. Вспомним, как извиняется В.К. Тредиаковский в своем трактате по стихотворству, вынужденный признать, что к новой системе стихосложения «поэзия простого народа» его «привела». Литература этого времени стоит как бы на развилке дорог, спрашивая себя, куда, в какую сторону дальше идти, и это позволяет нам назвать фольклоризм, отражающий противоречивый характер литературы XVIII века, альтернативным» [140, 22]. По мнению исследователя, фольклор проникает в литературу лишь в произведениях писателей XIX века: «Подлинное открытие мира народной поэзии для писателей и поэтов состоялось в начале XIX века, чему способствовал сам характер общественной жизни, а также такие выдающиеся культурные события времени, как появление в печати «Слова о полку Игореве» (1800) и «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым» (1804). Первое было воспринято и оценено как величайший памятник древней национальной поэзии. «Слово о полку Игореве» находит почетное место в первых попытках изложения истории русской литературы и в теоретических работах. Оно привлекается к разработке поэтики нового эпического жанра. В ряде отношений (мотивы, образы, стиль) оно находит отражение в разнообразных литературных произведениях, в том числе и в поэмах. В сборнике «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» перед русской литературой с небывалой дотоле полнотой открылся мир национального эпоса. Так это и было воспринято деятелями нашей литературы и культуры» [140, 22].

А.И. Лазарев отметил далее, что «...фольклор в литературе конца XVIII века, как и в Древней Руси, все еще играл «учительную» роль: на его

основе совершенствовалось стихосложение, развивались жанры (комическая опера, «волшебная повесть», басня-притча), формировались новые роды поэзии (песенная лирика). Литературно-фольклорные связи в это время не дали положительных результатов – особенно с точки зрения идейно-эстетического содержания художественных произведений. Патриотическая и обличительная направленность произведений, написанных в духе народного героического эпоса или сатирической сказки, во многом теряла свою остроту, выразительность и эмоциональность, так как угасала в тенетах чуждого фольклору литературного языка, в описаниях, совершенно лишенных русского национального духа, в эклектических образах, сочетавших несочетаемое – имя русского богатыря или героя сказки с речами и одеждами античных богов и титанов. Таковы комические оперы Г.Р. Державина «Добрыня», В.А. Жуковского «Алеша Попович», Д.И.Горчакова «Баба-Яга». Все это усугубилось назидательным, нравоучительным пафосом трагедий, комедий, поэм и повестей. Поэтому в этом ряду мы определяем фольклоризм литературы XVIII века ложным, обманчивым» [140, 25].

Не всегда можно согласиться с А.И. Лазаревым, который был склонен к обобщениям, когда утверждал, что характер и способы взаимодействия двух «словесно-поэтических систем» фольклоризма литературы конца XVIII века были квазистилизаторскими, ибо, обращаясь к народному творчеству, поэты и писатели фактически занимались подделкой под народное творчество (такова, например, волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок М.М.Хераскова «Бахариана», таковы первые лирические песни)» [140, 25-26]. Писатели-сентименталисты стремились уместить фольклор в рамки своего направления. «Писатели и поэты первых четырех десятилетий XIX века обращались к фольклору с искренним желанием с его помощью познать народ, чего в предшествующий период развития литературы не наблюдалось», - полагал А.И. Лазарев [140, 27]. Нам представляется такая точка зрения спорной. Познать народ, раскрыть его душу, сердце – желание, характерное не только для писателей XIX века. Это было и желание писателей-сентименталистов.

В исследованиях последних лет (Ф.З. Канунова, Н.Д. Кочеткова, Т.П.Фохт, С.Б. Каменецкая, С.О. Шмидт, М.В. Вознесенский, Е.Г.Ковалевская) прослеживается мысль о присутствии фольклора в произведениях дворянских сентименталистов (в частности, в творчестве Н.М. Карамзина), об их глубоком интересе к фольклору, о понимании роли фольклора в русской литературе XVIII века, о воздействии народной культуры на литературу XVIII века. Обращение писателей-сентименталистов к национальным истокам было естественным в попытках понять свою историю и свой народ. Так, в работе «Литература русского сентиментализма» (1994) Н.Д. Кочеткова подчеркнула: «Сентиментализм в русской литературе – явление, отражающее определенную стадию культурного развития, явление, которое невозможно рассматривать вне европейского контекста... Вмес-

те с тем эстетические и нравственные принципы, утверждавшиеся новым направлением, органично соединились с отечественными традициями, восходящими к культуре и Древней Руси, и русского классицизма...» [59, 257].

Лишь в учебнике О.Б. Лебедевой 2000 г. «История русской литературы XVIII века» впервые было отмечено противостояние двух течений одного литературного направления: «Разумеется, русский сентиментализм не был однородным. Радищевский политический радикализм и подспудная острота противостояния личности и общества, которая лежит в корне карамзинского психологизма, вносили в него свой оригинальный оттенок. Но, думается, концепция «двух сентиментализмов», сегодня уже вполне исчерпала себя. Открытия А.Н. Радищева и Н.М. Карамзина находятся не только и не столько в плоскости их социально-политических взглядов, сколько в области их эстетических завоеваний, просветительской позиции, расширения антропологического поля русской литературы» [74, 333]. Нельзя не согласиться с точкой зрения О.Б. Лебедевой, которая подчеркнула: «Так же трудно не увидеть и поразительного единогласия А.Н.Радищева с Н.М. Карамзиным в вопросе о природе и характере коллективной и индивидуальной деспотии, в ответе на который оба писателя не делают никакого принципиального различия между единодержавным тираном-монархом и коллективным тираном – революционным народом. Обе формы тирании в равной мере пагубны для той социальной категории, которая является опорным пунктом мысли каждого из двух писателей – одной отдельно взятой личности и ее естественных прав. Единственная разница заключается в формах выражения этой мысли и ее объеме в масштабах всего произведения в целом. А.Н.Радищев, который писал заведомо бесцензурную книгу, мог позволить себе прямое декларативное высказывание; Н.М. Карамзин, связанный цензурными условиями последних лет царствования Екатерины II, не мог поступить иначе, как выразить ее в форме иносказательно-бытовой аллегории...» [74, 373-374].

Важный, на наш взгляд, вклад в решение проблемы фольклоризма литературы сентиментализма внесла статья Е.А. Морозовой «Дайте русского мне витязя!» (2005 г.) [91]. Е.А. Морозова делает необходимый вывод о взаимовлиянии фольклора и литературы второй половины XVIII века (включая и сентиментализм): «Важнейшая особенность становления и развития новой русской литературы состояла в том, что осваивая античный и западноевропейский художественный опыт, наши писатели вместе с тем стремились опереться на национальные традиции, и в том числе на устное поэтическое творчество русского народа. В той или иной степени русский фольклор использовали почти все отечественные писатели XVIII века, в том числе и те, кто не ставил перед собой сознательно подобной задачи» [91, 472]. Особое внимание, нам кажется, следует обратить на последние слова данной цитаты. Е.А. Морозова совершенно справедливо отметила, что русский писатель при создании художественного произведения пусть на подсознательном уровне, но все равно обратится к сво-

им национальным истокам, хоть это и не входило в его задачи.

Наше обращение к прозе Н.М. Карамзина позволяет утверждать, что в своих истоках и развитии «фольклоризм» русской литературы сентиментализма был национально-самобытным явлением, выросшим на русской почве. От эмпирического усвоения фольклора литература сентиментализма переходила к более сложным задачам. Произведения народного творчества служили образцом для выработки подлинно русского стиля, использовались для обогащения литературного языка «коренными русскими словами», идиомами. Фольклор, по справедливому утверждению Г.П. Макогоненко, помогал раскрывать «тайну национальности», постигать «сгиб ума русского» [83, 487].

### 3.2. Н.М. Карамзин и фольклор

Эстетика Н.М. Карамзина – живой, подвижный организм. Немаловажную роль в ее эволюции сыграло отношение писателя к фольклору. Исследование художественной прозы Н.М.Карамзина позволяет сделать данный вывод. Внимание писателя к фольклору было не только «с веком наравне», но и опережало время, определяя один из главных принципов русской литературы – исследование человеческих чувств. На основании изучения прозы Н.М.Карамзина, мы пришли к выводу, что отношение писателя к фольклору определяют следующие периоды его творчества:

I период – начальный – в этот период формировалось отношение Н.М.Карамзина к фольклору (середина 80-х - 90-е гг.). Интерес Н.М.Карамзина к фольклору проявлялся в нескольких аспектах:

- а) статьи о русской литературе;
- б) рецензии на произведения западноевропейских и русских писателей;
- в) оценки, сравнения русской культуры с европейской;
- г) публикации фольклорных памятников.

II период – наиболее показательный, на наш взгляд, так как в это время писатель создает художественную прозу, активно обращаясь к фольклору. Именно в это время Н.М. Карамзин наиболее плодотворно использует художественные средства фольклора.

III период – работа Н.М. Карамзина над «Историей государства Российского» (1803 – 1826). Наши исследования показали, что опыт создания художественной прозы, где важная роль отводится фольклору, сказался и в работе над «Историей государства Российского».

В числе первых Н.М.Карамзин показал образец работы над фольклорными источниками; одним из первых в русской прозе широко использовал мастерскую фольклора, увидев ее возможности для литературы. В этом и заключается своеобразие Карамзина-писателя: восхищаясь западным просвещением, Н.М. Карамзин стремился сохранить русскую

народную культуру, тот самый «дух народный», который, по словам писателя, «составляет нравственное могущество государств... Сей дух и вера спасли Россию во времена самозванцев; он есть не что иное, как привязанность к нашему особенному, не что иное, как уважение к своему народному достоинству» [51, 32].

Обостренное чувство ответственности за развитие отечественной культуры было для Н.М.Карамзина одним из главных стимулов в его деятельности. Писатель видел в народном творчестве источник для обогащения национальной литературы. Русский фольклор не представлялся ему чуждой стихией. Н.М.Карамзин ориентировался и на европейскую культуру нового типа, и на народную культуру своего отечества.

Важным этапом, определяющим роль фольклора в эволюции эстетики Н.М.Карамзина, явилась художественная проза. В ней главным объектом изображения стал народ, внутренний мир которого, «тайна русской души» показаны во время народных праздников, через сохранение древних обрядов и обычаев.

### *3.2.1. Место очерка «Сельский праздник и свадьба» в эволюции подхода Н.М. Карамзина к фольклору*

Отношение молодого Н.М. Карамзина к народности и народному языку, к крестьянскому быту и народно-поэтическому творчеству показывает очерк **«Сельский праздник и свадьба»**, напечатанный в «Московском журнале» (1791). Фольклорная символика очерка, точная передача своеобразия крестьянской свадьбы в деталях, характер лексики, фольклорных принципов создания характеров позволяют говорить об искреннем интересе писателя к народу и народной культуре, о тонком умении использовать фольклор для художественного воспроизведения действительности, а также для ее оценки.

Сюжетная основа очерка – русская действительность. Писатель, основываясь на реальных событиях, изображает русскую жизнь, русского человека. Впервые в русской прозе представлен обряд и как этнографическая данность, и как средство раскрытия чувств героев. В очерке высказана мысль о праве человека на чувства, которая была важна для творчества писателей-сентименталистов.

Жанр этого произведения В.Виноградов определил как «эпистолярно-этнографический очерк» [21, 342]. По форме «Сельский праздник и свадьба» является письмом к другу. Название села, быт которого изображается в произведении, легко расшифровывается. Это село Знаменское, тогдашнего Орловского наместничества, помещичья усадьба Плещеевых, друзей Н.М.Карамзина: «Я давно уже знал, что приятель мой \*\*\*, который обыкновенно проводит лето и начало осени в ...ской своей деревне, по уборке хлеба дает пир своим крестьянам и дворовым людям; а ныне удалось мне быть самому на сем празднике» (3 октября 1790) [21, 344].

Описывая сельскую крестьянскую свадьбу, Н.М. Карамзин подчеркнул, насколько важен был для простых людей свободный выбор жениха и невесты. Проблема свободного выбора рассматривается писателем через изображение одного из священных старинных обрядов – свадьбы, сохранившей народные представления о должном. Свобода выбора – это форма проявления свободы личности; форма утверждения писателем права личности. Право выбора неожиданно получает социальную окраску: последнее слово остается за баринном. Крестьяне просят своих хозяев, «матушку» и «батюшку», «...женить сыновей своих...чтобы не было никакого принуждения со стороны невест...» [21, 344]. Среди такого доверительного разговора и «объявляется» девушка, не желающая выходить за немилого: «Все, хотя иные не скоро, объявили свое согласие – все, кроме одной, которая между тем, как других спрашивали, со слезами бросилась госпоже в ноги. Что такое? спросила госпожа, поднимая ее: о чем ты плачешь? – «Ах! как мне не плакать! Отвечала она: батюшка отдает меня за того, за кого мне идти не хочется» [21, 344]. Таким образом, в очерке Н.М. Карамзина впервые прозвучала тема свободы женщины. Не случайно Н.М. Карамзин, знающий народные обычаи, отметил, что выбор жениха часто оставался все-таки за родителями. Писатель опирается на сюжетный поворот, встречающийся в фольклоре. Эту традицию можно проследить и в свадебных песнях:

*Уж и родимый ты мой татенька,  
Уж и куда ты меня да повывел-то?  
Уж не на работочку на тяжелую,  
Уж не на гуляночку на веселую,  
Уж родимый ты мой татенька,  
Уж впереди меня да не хаживал,  
Уж в белой шубе ты меня не важивал.  
Уж и выводи ты меня, родимый татенька,  
Уж из новой-то из горенки,  
Уж из-за брусчатой-то грядоньки,  
Уж и спроводи меня, родимый татенька,  
Уж ко передней лавочке,  
Уж ко середнему окошечку,  
Уж и дай мне в руки да платочек,  
Уж и мне плакать весь денечек [129, 135].*

В русских лирических песнях встречаются два типа героинь: покорная и своевольная. Своеволие карамзинской героини проявляется в несогласии выходить замуж «за немилого». Юная крестьянка из села Знаменское выступает против воли отца, настолько сильна ее любовь к другому человеку! Эту силу чувства Н.М. Карамзин передает при помощи традиционных фольклорных символов счастья и любви, связанных со

стихией огня: «луч блеснул в глазах ее», «покраснев и потупя глаза в землю», «более покраснелась», «в розовых рукавах – под цвет ее щек, покрасневшихся от сильного внутреннего движения». Узнав о том, что госпожа не выдаст ее за немилого, девушка «потупила глаза», стала покорна и кротка. Таким образом, в крестьянке сочетается все лучшее, что есть в героинях лирических песен. «Сельский праздник и свадьба» - первое произведение Н.М.Карамзина, написанное в защиту права женщины на чувство, в защиту свободы чувства; первое произведение писателя-сентименталиста о равенстве людей в любви. В обозначении этой проблемы важную роль сыграло обращение Н.М.Карамзина к народным песенным традициям.

Эволюция отношения Н.М.Карамзина к фольклору проявляется в очерке, прежде всего, в изображении обряда русской свадьбы.

Русская свадьба отличается большим разнообразием и множеством региональных особенностей, сохраняя при этом обязательную, общую для всех мест структуру. Свадьба со своими особенностями стала сюжетной канвой этнографического очерка Н.М. Карамзина. Основываясь на реальных фактах, автор сумел живо и ярко показать этот древний по происхождению обряд, подчеркивая роль народа в сохранении национальных обычаев.

Н.М. Карамзин точен в указании сроков проведения свадьбы в европейской части России. Она состоялась осенью, после уборки урожая.

Свадьба в селе Знаменское была сыграна за один день. Дата свадьбы была назначена барином, хотя и с согласия жениха и невесты. Поэтому многие элементы свадебного обряда были опущены, а некоторые «проиграны» быстрее, чем это требовалось. Так, эпизод сватовства описывается кратко: «*Староста начал кланяться и просить девушку за своего сына. Мы ее давно знаем, говорил он: она так добра, что ее все любят*» [21, 345]. Важно, что Н.М. Карамзин использует фольклорный принцип изображения внутреннего мира героини, ее связи с родительским домом. Эта мысль подчеркивается и в свадебных песнях:

*Эта девица статна,  
Душа красна хороша:  
Красна девица  
Свет душа!  
Почему она статна?  
Почему хороша? –  
Она у батюшки росла... [129, 132].*

Писатель сообщает также о традиции, согласно которой девушка задолго до свадьбы начинала готовить себе приданое: «*Спросили у невесты. «Я не готова, сказала она: у меня нет приданого; а пуще всего нет рубашки для жениха*» [21, 345]. Тем самым подчеркивается устойчивость традиции.

Подробно описывает Н.М. Карамзин саму свадьбу, состоявшуюся на следующий день. Одним из эпизодов свадебного обряда является «вывод невесты перед столы»: *«Бедную привели босиком; однако ж в белой рубашке и в нарядном сарафане. Тут надели на нее большой серебряный крест, розовые тафтяные рукава, золотой венец и коротенькие сапожки; голову покрыли кисейною фатою»*, - так рассказывает Н.М.Карамзин об этой части обряда, отмечая важную деталь – закрытую голову невесты (закрыванье) [21, 346].

Обычно «вывод невесты перед столы» позволяет представить невесту. Она видна в ее красе, в окружении родных и подруг. «Выводы» проводили в соответствующем месте – это, чаще всего, была горница. Невеста уже получила своеобразное благословение своих предков, но одновременно она и «оторвалась» от них. Поэтому эта часть свадебного обряда так важна: она показывает внутреннюю связь невесты с предками. «Вывод» подчеркивает человеческое достоинство невесты, ее умение показать себя. Для Н.М.Карамзина этот эпизод важен также тем, что «вывод» обнажает социальную природу крестьянских браков. С одной стороны, писатель отметит природную красоту невесты, ее достоинство, нравственность. С другой стороны, автор очень тонко укажет на скудость крестьянской жизни. Невеста одета в то, что сделано ее руками: «белая рубашка», «нарядный сарафан». Остальную часть свадебного наряда ей купили господа. Бытовые сниженные картины реальной действительности, таким образом, снимают налет идеализации в изображении крестьянской жизни.

В очерке отражена одна из особенностей свадебных песен - прославление внешней красоты жениха и невесты. Характерно, что красота невесты подчеркивалась в любом случае: «даже если и не хороша, то хороша». *«Они были равных лет и равной приятности в лице... Жених и невеста взглянули друг на друга и снова потупили глаза. Только рука женихова не так дрожала, как невестина; но сердце у него, верно, так же билось. Они стояли как перед алтарем: а мы смотрели на них и радовались. О! как приятно видеть соединение тех, которые любят друг друга!»* - так описывает героев писатель [21, 345].

Знание Н.М. Карамзиным свадебного обряда и свадебной поэзии помогло ему в создании портретной характеристики героев, где используется символика величальных песен (сравнение красоты жениха и невесты с цветущим деревом). Автор любит свою героиню, подчеркивая, что ее красота поражает всех: *«...она в золотом своем венце и в розовых рукавах – под цвет ее щек, раскрасневшихся от сильного внутреннего движения, - казалась красавицею»* [21, 346-347]. Следуя фольклорной традиции, писатель-сентименталист создал идеализированный портрет девушки. Н.М.Карамзин, изображая героиню очерка, опирался на главный принцип создания образов величальных песен – принцип идеализации. Красавицею являлась и героиня величальных песен:



*У нее же, у девицы,  
У нее, у красавицы,  
У нее лицо белое,  
Примени к снегу белому.  
У нее щечки алые,  
Поалей маку алого,  
Маку алого, кудрявого!.. [129, 134].*

На протяжении всего «свадебного действия» пелись песни. Автор очерка «слышит песни», которые доносятся из «женихова поезда»: «...Увидел жениха, скачущего верхом с дружкой и с двумя из своих родственников, а за ними две телеги парами, где сидела сваха с прочею жениховою роднею. Вместо того чтобы отворить ворота, их заперли» [21, 346].

Свадьбе по обычаю загораживали дорогу, запирались ворота – требовали выкуп за невесту. Вот тут-то главную роль и играл дружка жениха, который своей смекалкой, красноречием должен был открыть путь к невесте. Между сторонами завязывалась определенная игра: вопрос-ответ в своеобразной форме приговоров: «Хозяин из-за ворот спросил, что за люди приехали? Мы охотники, отвечал дружка: ездили по долинам и лесам и приехали спросить, не забегал ли к вам красный зверь. – Нет у нас зверя красного, отвечал хозяин; поезжайте спрашивать в другое место». Жених с дружкой поскакали прочь и опять назад, остановились, сказали то же, и опять были прочь отосланы... Наконец впустили весь поезд. Тот, кто отворил ворота, требовал осьмуху вина и, получив, сказал: Для коней ваших есть у нас овес и сено, а для вас хлеб-соль и тепла квартера» [21, 346]. Заключительные слова отворившего ворота показывают разрешение войти в дом, а упоминание хлеба и соли – своеобразное благословение на это.

Использование традиционной символики охоты (жених, дружка – охотники, «красный зверь» – невеста) в очерке свидетельствует о глубоком интересе писателя к поэтике русского фольклора. Эта символика характерна не только для свадебных диалогов, но и для песен:

*Пала, выпадала, пала, выпадала  
Молодая пороша.  
По той пороше, по той пороше  
Бежит белая заяка,  
За зайкою гонют, за зайкою гонют  
Борзые собаки...  
По торной дорожке, по торной дорожке  
Бежит красная девка... [129, 339].*

Основным ядром свадебной лирики, по замечаниям Н.П. Колпаковой, являются причитания [54, 84]. Есть на это указания и в очерке Н.М.Карамзина: «...сваха тянула свадебные песни. Между тем невеста, сидя

за накрытым столом, где стоял хлеб с солью, обливалась горькими слезами, а родня ее **выла**, приговаривая, покидаешь ты нас, покидаешь...» [21, 346].

Н.М. Карамзин останавливается также на описании свадебного поезда, в котором, согласно традиции, в церковь первыми ехали дружки и уже за ними – невеста с крестной матерью или свахой. Вот как повествует писатель об этой части обряда: «*Прытко примчалась свадьба. Жених с прочими приехал верхом же, а невеста, одетая сверх сарафана в шубу, сидела со свахою: с ее стороны не было никого, кроме одной женщины, которая держала в руках кичку*» [21, 346].

Под венец невеста шла с распущенными волосами, но сразу же после венчания, в церковной сторожке ей заплетали две косы, укладывали их на голове и надевали женский головной убор. Эту обязательную часть свадебной церемонии исполняют и в селе Знаменское: «...*дружка расплел молодой косу и вместо одной заплел две*» [21, 346].

Конец церемонии автору письма не пришлось увидеть, так как молодые уехали в другую деревню, откуда родом жених. Но поскольку Карамзин серьезно интересовался проведением свадебного обряда, он спросил у сельчан, как должна заканчиваться свадьба: «*Мне сказывали, что перед воротами зажигается связка соломы, через которую всему поезду надлежит проскакать; что молодых встречает ближняя родственница с образом и в вывороченной шубе, а другой кто-нибудь держит хлеб и соль; и что их осыпают хмелем*» [21, 347]. Писатель упоминает характерные детали свадебного обряда – благословение молодых хлебом, солью и иконой; осыпание молодых хмелем; родственница в вывороченной шубе, – все это являлось символами богатства, достатка и благополучия, жизненной силы.

Таким образом, Н.М. Карамзин, повествуя о древнем обряде, высказал свою мысль о лучших качествах народа – умении любить, стремлении создать семью по любви, внутреннем протесте против насилия над чувствами. Изображение обряда позволило показать талантливость людей, которые смогли его создать.

Для нас представляет также интерес народно-поэтическая лексика, лексические и фразеологические единицы народно-поэтической речи. Согласно фольклорной традиции, данный лексический пласт создает живую речь; диалог в произведении помогает читателю лучше понять язык произведения, героев, представить себе обстановку, быт крестьян.

Очерк «Сельский праздник и свадьба», по наблюдениям В. Виноградова, изобилует фразеологизмами и фразеологическими единицами народно-поэтической речи. Исследователь, анализируя данный очерк, указал на наличие в нем реальной фольклорно-этнографической струи. Реалистическое изображение обряда русской свадьбы с очень интересными деталями создается за счет использования фольклорных фразеологизмов и фразеологических единиц: «*золотые венцы*», «*кисейная фата*»,

невеста «обливалась горькими слезами», «для коней ваших есть у нас овес и сено, а для вас хлеб-соль и тепла квартира», «помолились и на все четыре стороны поклонились», «осыпают хмелем», «плясать по-русски», «удержаться от смеху», «батюшка отдает меня за того, за кого мне идти не хочется», «величая друг друга по именам и отчествам», и др. «Непосредственно отражает фольклорную фразеологию речь отца невесты: «она будет в нашей семье челяшком; мы не дадим на нее ветру дунуть; будем беречь ее как очи свои», - подчеркнул В. Виноградов [21, 360].

В. Виноградов отметил параллели в языке «Сельского праздника и свадьбы» и «Писем русского путешественника», заметив при этом расширение пласта фольклорной фразеологии в очерке: «Употребление просторечных выражений в статье «Сельский праздник и свадьба» находит себе параллели в языке «Писем русского путешественника». В описании «Деревенского праздника и свадьбы» встречаются такие просторечные выражения: «тянуть» в значении: петь («мы с хозяином тянули на крыло се от всего сердца»; «сваха тянула свадебные песни»); «и дело было с концом»; «молодые пошли трястись и вертеться»; «прытко примчалась свадьба...» [21, 362].

Описание сельского праздника и свадьбы в очерке Н.М. Карамзина – значительный вклад в становление и развитие фольклористики и этнографии. Впервые в русской прозе художественным средством изображения внутреннего мира героев явился древнейший обряд свадьбы; мастерская русского фольклора была привлечена так полно и широко. Очерк «Сельский праздник и свадьба» - первый этап в творчестве Н.М. Карамзина, показывающий развитие отношения писателя к фольклору.

Знание народных обычаев, изучение народных нравов, традиций помогло Н.М. Карамзину в дальнейшем - при создании исторической прозы.

### 3.2.2. *Идея свободы чувств в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» и способы ее выражения*

Идея свободы чувств, высказанная Н.М. Карамзиным в очерке «Сельский праздник и свадьба», становится определяющей в повести «Бедная Лиза» (1792). Сопоставление повести с очерком выявляет расширение объема фольклорного пласта в «Бедной Лизе», показывает углубленный интерес писателя к жанровой системе фольклора и фольклорным принципам создания характеров, фольклорной символике.

Это произведение пользовалось в конце XVIII – начале XIX века удивительной популярностью. Повестью не только зачитывались, ей подражали, ее сюжет пересказывали устно, так что он, перешагнув рамки авторского текста, стал восприниматься как фольклорный [80, 616-620]. Это обстоятельство свидетельствует о том, что возможность фольклоризации

сюжета была объективно заложена в самой повести. Не случайно В.Н.Топоров подчеркнул, что «впервые в русской литературе художественная проза создала такой образ подлинной жизни, который воспринимался как более сильный, острый и убедительный, чем сама жизнь» [141, 83].

Т.П. Фохт обратил внимание на значительный пласт народной культуры, воспроизведенный в произведении. В «Бедной Лизе», по замечанию Т.П.Фохта, нет ни пословиц, ни поговорок, нет ни песен, ни обрядов, без которых русские писатели XVIII века, воспроизводя картины русского быта, не обходились. «Соприкосновение с миром фольклора в повести Н.М.Карамзина иное, более сложное. Оно определяется не текстуально подтвержденным заимствованием фольклорного материала, а ориентацией на его эстетическую ценность. Поставив в центр своих произведений личность, стремясь к раскрытию ее неповторимого внутреннего мира, Н.М.Карамзин ориентировался прежде всего на эстетический мир русского фольклора, на высоту его нравственных ценностей. Это был наиболее сложный путь, по которому шло сближение литературы и фольклора в конце XVIII века», - справедливо подчеркнул Т.П. Фохт [148, 3-4].

Трагическая развязка произведения разрушила идиллический мир русской сентиментальной повести. Во многих повестях («Бедная Маша» А.Измайлова, «Обольщенная Генриетта» И.Свечинского, «Даша, деревенская девушка» П.Львова, «Несчастливая Маргарита» неизвестного автора, «Прекрасная Татьяна» В.Измайлова, «История бедной Марьи» Н.Брусилова и т.д.), имеющих общую с «Бедной Лизой» исходную ситуацию (любовь барина и крестьянки), большая часть писателей обходит сюжеты, в которых счастью влюбленных мешала бы их принадлежность к разным сословиям, а финалы этих произведений заканчиваются счастливой развязкой. Таким образом, на фоне сентиментально-идиллической литературы с ее приглаженностью и умиротворенностью «Бедная Лиза» выделяется остросюжетностью и драматичностью.

Социальный конфликт повести (дворянин и крестьянка), помимо сюжетного (фабульного) выражения, находит свое воплощение и в столкновении двух культур – дворянской и народной, таким образом, взаимодействие литературной традиции и фольклорной выходит на структурообразующий уровень, являясь одной из форм воплощения конфликта в повести. Внутренний мир героев повести – Эраста и Лизы – организован с опорой на различные словесные культуры: литературную (Эраст) и фольклорную (Лиза). Способом выражения типа словесной культуры в данном случае является ориентация на определенный жанр, соответственно литературного или фольклорного происхождения. Фольклористами было отмечено, что именно «жанровая окрашенность практически любого элемента фольклорного текста... окружает фольклорные вкрапления в литературном произведении жанровым ореолом» [148, 13]. «Жанровый ореол», в свете которого изображен внутренний мир Лизы, окрашен поэтической образностью народной лирической песни. Связь повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза»

с народной лирической песней была также отмечена Г.П. Макогоненко: «Несомненно также, что сюжет и эпический пафос повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» выросли на этой же песенной основе» [87, 224].

Н.М. Карамзин использует в произведении традиционный фольклорный мифологический принцип – бинарная оппозиция. Бинарная оппозиция «свой дом» - «чужая сторона» позволяет говорить о глубине конфликта повести. Мир Лизы во всем противопоставлен миру Эраста. Если Эраст мысленно переносился в идеальный мир, где луга, рощи и мирты, то Лиза живет в этом мире, мире «цветущих лугов», «холмов и равнин», где *«молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни...»* [51, 506], но, тем не менее, она не воспринимает этот мир как идиллию. Погруженная в его жизнь, являясь его частью, Лиза ощущает его как чужой, как неспособный принести ей счастье, поскольку ее избранник находится за пределами этого мира: *«Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом, - и если бы он теперь мимо меня знал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей»* [51, 511]. «Внутренний монолог Лизы стремится разрушить предлагаемые обстоятельства фантастической игрой желаний. Отсюда подчеркнутый лиризм внутренних монологов героини, тяготеющий к миру народной лирической песни», - подчеркнул Т.П. Фохт [148, 6-7].

Как отмечают исследователи, эмоциональный тон лирической песни зачастую создается при помощи психологического параллелизма (Колпакова Н.П., Круглов Ю.Г.). Н.М. Карамзин, раскрывая внутренний мир героини, к психологическому параллелизму шел через сравнение. Лежащее на поверхности, оно создавало традиционный, стилизованный образ русской крестьянской девушки, у которой *«... щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер»* [51, 510]. Но драматизация сюжета требовала более глубокого проникновения в мир героини, и на смену сравнению приходит психологический параллелизм, образность которого, развиваясь по восходящей, позволяла проникнуть в мир тайных переживаний Лизы. Сила и острота чувств крестьянской девушки передаются писателем особым видом отрицательного параллелизма: *«... не так скоро молния блеснит и в облаке исчезает, как быстро голубые глаза ее обращались к земле, встречаясь с его взором»* [51, 510]. Передавая душевное состояние Лизы в момент радостного нарастания чувства, еще не осложненного сознанием социального неравенства, которое, впрочем, скоро ее настигнет (*«Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» – сказала Лиза с тихим вздохом. - «Почему же?» – «Я крестьянка»* [51, 514]), Н.М. Карамзин подчеркивает в ней тождество социального, природного и духовного, нашедшее свое афористическое воплощение в знаменитой фразе **«ибо и крестьянки любить умеют»**.

В наиболее острых, поворотных моментах развития сюжета повести особенно ощутима внутренняя связь с народной лирической песней. Монолог Лизы перед расставанием начинается в традициях сентиментальной литературы, но в него постепенно начинают вплетаться свойственные фольклорному мышлению метафорические эпитеты с их тревожной окрашенностью, с их напряженными взаимоисключающими эмоциями: *«Без глаз твоих темен светлый месяц, без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен»* [51, 513].

Создавая психологический рисунок героини, Н.М. Карамзин находил под влиянием народной лирики. Как и в народной лирической песне, изображение нарастающего чувства дается через развитие поэтической образности – от эпитетов «предметных» до метафорических, осложненных оксюморонным противостоянием. «Многовековая эволюция народного художественного мышления нашла свое концентрированное воплощение в небольшой повести Н.М. Карамзина», - к такому выводу пришел Т.П. Фохт [148, 8].

Балладный характер повести подчеркнул А.Ф. Мерзляков в письме к А.Тургеневу. Автор письма рассказал об услышанном случайно разговоре у Симонова монастыря двух людей из народа – мастерового лет двадцати и мужика лет сорока [80, 616-620]. В пересказе мастерового сюжет «Бедной Лизы» приобретает явно балладное, остросюжетное направление. На это нацеливают его вопросы собеседника, четкие, конкретные (Как? А кто она была? Да почто же она утонула?).

Балладное разрешение конфликта повести увидел Д.М. Балашов. Баллада отличается повышенной событийностью, фабульностью, а фабула – остротой. «Судьба героя берется балладой на пороге трагедии, на взлете, в высшей точке», «балладное действие всегда стянуто в кульминацию», «в балладе развит диалог, повествование ведется от автора в тоне объективного и последовательного повествования о событиях» [148, 7]. «Балладная объективность» характерна и для «Бедной Лизы».

Народная баллада вплотную подошла к решению социальных проблем, в ней наиболее остро и непримиримо поставлены вопросы человеческой жизни в ее сложных противоречивых ситуациях. Столкновение свободных проявлений человеческой личности с нормами феодального быта разрешалось, как правило, трагически. «Балладная объективность» и предполагала развитие конфликта до его полного разрешения. «Именно «балладная объективность» лежит в основе развития и разрешения конфликта повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза», глубина и трагичность которого обусловлена тем, что писатель показал социальные причины разыгравшейся трагедии» [148, 9].

Таким образом, своеобразным эстетическим ориентиром для писателя при создании характера героини и организации сюжета явились народная лирическая песня и баллада. Ориентация писателя на поэтику этих жанров способствовала созданию в его повести человеческой личности,

отмеченной высокой нравственностью, духовной красотой, предельной искренностью и чистотой чувства.

Однако взаимодействие повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» с фольклорной поэтической традицией основано не только на жанровом принципе. Так, Е.Г. Ковалевская исследовала языковой уровень повести и выявила лексические и фразеологические единицы народнопоэтической речи, слова с эмоционально-экспрессивными суффиксами, простонародные и просторечные языковые единицы, бытовую лексику с этнографическими и социологическими целями [52, 176-194].

Е.Г. Ковалевская пришла к следующему выводу: «Обычно исследователи подчеркивают, что в повести отсутствует социальная речевая характеристика персонажей. Однако это не совсем так. В первой части монолога Лизы совершенно отсутствует народный колорит речи. Во второй части монолога героини народнопоэтическая лексика создает социальный колорит речи: *«Теперь мне это непонятно, теперь думаю, что без тебя жизнь не жизнь, а грусть и скука. Без глаз твоих темен светлый месяц, без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен»* [52, 177].

Е.Г. Ковалевская подчеркнула, что в речи матери Лизы «более ощути-ма стилизация под фольклор»: *«...На кого тебя покинуть? Нет, дай бог прежде пристроить тебя к месту! Может быть, скоро сыщется добрый человек. Тогда, благословя вас, милых детей моих, перекрещусь и спокойно лягу в сырую землю»*; *«...Авось-либо моя Лиза к тому времени найдет себе жениха по мыслям. Как бы я благодарила бога, если б ты приехал к нашей свадьбе! Когда же у Лизы будут дети, знай, барин, что ты должен крестить их! Мне бы очень хотелось дожить до этого!»* [52, 178].

В повести встречаются лексические и фразеологические единицы народнопоэтической речи: *агнец, крушиться, батюшка, матушка, любезный, добрый человек, сырая земля, чистое небо, светлый месяц, дремучие леса, горькие слезы, пригожий, стенать, горлица* и другие. Все они сводятся к одному фразеологизму, который выражает главную мысль произведения. Мысль эта и станет одной из определяющих в творчестве Н.М.Карамзина-сентименталиста: **«Ибо и крестьянки любить умеют!»**. Таков лейтмотив повести, раскрывающей право любого человека на личное счастье.

В повести используются также слова с эмоционально-экспрессивными суффиксами: *старушка, матушка, батюшка, лесочки, деревеньки, кусточки, птички, головки* и другие. В авторском тексте, где речь идет о жизни крестьянок, и в речи Лизы и ее матери встречаются простонародные и просторечные языковые единицы: *авось-либо, ввечеру, видать, худое, клюка* и т.д.

В авторском тексте, содержащем описание места действия, быта, образа жизни, привычек, занятий русского человека, употребляется быто-

вая лексика с этнографическими и социологическими целями (при описании бывшего жилища героини: «*Саженья в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась...*» [51, 507]; при упоминании образа жизни отца Лизы: «*Отец Лизин был довольно зажиточный поселянин, потому что он любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь*» [51, 507] и жизни самой героини: «*...трудилась день и ночь – ткала холсты, вязала чулки, весной рвала цветы, а летом брала ягоды – и продавала их в Москве*» [51, 507]; при рассказе о быте крестьянок: «*...побежала на погреб – принесла чистую кринку, покрытую чистым деревянным кружком...*» [51, 509]).

В бытовой речи персонажей преобладают разговорно-лексические и синтаксические единицы: «В этом отношении показательны структура и словарный состав вопросно-ответных реплик, характерных для живой речи» («*Ты продаешь их, девушка?*» - *спросил он с улыбкою.* – «*Продаю,*» - *отвечала она.* – «*А что тебе надобно?*» - «*Пять копеек.*» – «*Это слишком дешево. Вот тебе рубль*» [51, 508]) [52, 184].

Е.Г. Ковалевская подчеркнула, что «в авторских микротекстах, относящихся к Лизе, много традиционно-поэтических символов, бытующих в фольклоре: хотеть пить – жаждать любви, напиться – внушить любовь»: в доме Лизы Эраст просит напиться. Любимая или любимый сравниваются с солнцем, месяцем, зарею, («*... щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер*», «*тут в глазах Лизиных блеснула радость...*», «*без глаз твоих темен светлый месяц*»), звездой – символами света и тепла. Любовь – это огонь, жар, пожар (Лиза «*с огненными щеками*», Эраст целует Лизу «*с таким жаром*»). Цветок – символ любви, подарить цветы – согласиться на любовь, замужество. История начинается весной: «*Луга покрылись цветами, и Лиза пришла в Москву с ландышами*». Не встретив на другой день Эраста, Лиза бросила цветы в Москву-реку (отказ от любви, замужества)» [52, 185].

История любви и жизни бедной Лизы как бы заключена между двумя символическими полюсами – рекой и прудом. Во всех мировых мифологиях вода занимает особое место. Вода – начало и основа жизни: «И создал Бог твердь и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью» (Быт. 1, 7). Однако вода может быть и «олицетворением опасности или метафорой смерти» [90, 240]. Исследователи не случайно отмечают, что во всех мировых мифологиях этот образ был соединением моментов рождения и плодородия с моментом смерти. Так, в греческой мифологии вода совмещает одновременно и мужское, и женское начало.

В славянском сознании и фольклоре значение воды во всех ее проявлениях огромно. Древние обряды были связаны с водой. У воды молились, гадали, заключали браки и союзы, приносили клятвы и т.д. Образ воды в фольклоре обретает разное воплощение и смысл. Например, в



сказках река часто является рубежом между своим пространством и чужим, герою нужно преодолеть его. Река является также знаком другой, счастливой жизни – молочная река с кисельными берегами. Переправа через реку – символ брака в народной поэзии, а в сказках и народной мифологии – и символ смерти.

В древние времена на Руси поклонялись деревьям, и прежде всего – дубу, священному дереву, символу силы и надежности. Около священных деревьев проводили обряды: молились, лечились, венчались.

В повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина символическое значение воды и дуба имеет важный смысл. Дуб («дубовая роща») становится в произведении не только хранителем любви Эраста и Лизы, но и свидетелем Лизиной печали. Река (динамический образ воды) как символ движения сопутствует развитию чувств главных героев. Практически все события этой любовной истории происходят на берегу реки. Но когда Лиза теряет смысл своей жизни, она бросается не в реку, а в пруд – статический образ воды. И это тоже не случайно: пруд в фольклорно-поэтическом восприятии – место успокоения, печали, граница между миром живых и мертвых. Дуб и пруд становятся для Лизы и местом последнего пристанища: *«Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле»* [51, 513].

Не случайно в повести «Бедная Лиза» героиня, мечтая о возлюбленном, слышит наигрыши пастуха: *«Пастух, играя на свирели, прошел мимо и с пестрым стадом своим скрылся за ближним холмом»* [51, 511]. Народное музыкальное творчество в повести не является простой иллюстрацией событий, фоном. Оно служит раскрытию внутреннего мира героини. Поэтому интерес Лизы к народной музыке характеризует ее как человека, имеющего чувствительное сердце. Музыкальный фольклор, по мнению исследователей, ярко представлен в сентиментальных повестях, где выполняет ряд важных функций: народная музыка выявляет социальную принадлежность персонажей, диктует выбор атрибутики элементов соответствующего им быта.

Фольклорные принципы создания портрета помогают автору создать образ героини, отмеченный высокой нравственностью.

Н.М. Карамзин в повести пользуется фольклорными принципами создания портрета. По наблюдениям фольклористов, в произведениях устного поэтического творчества портреты обобщены, схематичны (В.П. Аникин, Ю.Г. Круглов). Автор не дает детального описания портрета героини, ограничиваясь обобщенной оценкой фольклорного плана (*«прекрасная», «редкой красоты своей»*) и указанием на цвет глаз (*«голубые»*) и волос (*«светлые»*). Таким образом, Н.М. Карамзин в создании образа героини опирается на фольклорный принцип идеализации. Это позволяет говорить о связи произведения с народной культурой.

Повесть «Бедная Лиза» явилась вторым этапом в эволюции отношения Н.М. Карамзина к фольклору, на котором выявляется более глубокий

интерес писателя к народной культуре. Повесть показала, что взаимодействие литературной традиции и фольклорной выходит на структурообразующий уровень. Нами отмечена ориентация Н.М. Карамзина на поэтику жанров баллады и народной лирической песни. Но, в отличие от первого этапа, связь развития сюжета с народной лирической песней здесь более сложная, внутренняя. Писатель обращается к психологическому параллелизму, который становится главным приемом в раскрытии тяжелых душевных переживаний героини. Ориентация на эстетический мир русского фольклора, на высоту его нравственных ценностей позволила Н.М. Карамзину изобразить яркую личность, ее неповторимый внутренний мир. Таким образом, в повести нашла свое воплощение многовековая эволюция народного художественного мышления. Идея свободы чувств, главная для творчества Н.М. Карамзина в целом, смогла ярко прозвучать благодаря обращению писателя к фольклору.

### *3.2.3. Роль фольклора в исторической повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь»*

Следующим этапом в эволюции отношения Н.М. Карамзина к фольклору, где отмечается усиление интереса писателя к культуре народа, явилась повесть **«Наталья, боярская дочь»** (1792). Повесть позволяет говорить о творческом интересе Н.М. Карамзина к широкому спектру фольклорных жанров: тема исторического прошлого требовала обращения к новым жанрам народного творчества.

По замечаниям исследователей, повесть Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» в сравнении с другими произведениями писателя более «фольклорная» [144, 112]. «Наталья, боярская дочь» продолжает традиции «Бедной Лизы», но развитие сюжета, идея произведения вовлекают в произведение новые фольклорные средства. Они стали свидетельством более углубленного интереса к фольклору: сюжетообразующими мотивами повести являются фольклорные мотивы «брака-убега» и «перемены пола». Мотив чуда, звучащий в авторском зачине «Бедной Лизы», получает в «Наталье, боярской дочери» свое счастливое завершение. Н.М. Карамзин пользуется фольклорными средствами разных жанров (лирическая песня, предание, былина, сказка) и элементами фольклорного, разговорно-бытового языка. Таким образом, фольклор в повести – это средство психологической характеристики героев и воссоздания героического прошлого.

Важное место в произведении играют фольклорные мотивы.

Одним из основополагающих мотивов в повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» является мотив брака-убега. Мотив этот используется автором как средство психологической характеристики героев и воссоздания прошлого.

Наталья – послушная дочь своего отца. Но она – героиня сентиментальной прозы, для которой жить значит любить. Поэтому, полюбив Алексея, Наталья убегает с милым другом тайком от батюшки. В этом эпизоде наиболее ярко раскрываются сила чувства и характер героини – решительный, смелый, стойкий.

Брак убогом - это брак без предварительного согласия родителей. Согласие отца Натальи невозможно получить, так считает Алексей Любославский. Он не знает, что отец его невиновен, это признано царем. Алексей предлагает бежать Наталье с ним, залогом его любви становится подаренный *«золотой перстень с руки своей»* - символ того, что между героями устанавливается тесная связь.

Не случайно Н.М. Карамзин указал также и время побега – зима. Именно в это время, согласно устойчивой традиции, и совершались побеги, как выявила В.П. Федорова на зауральском материале [146, 182]. Побег совершается ночью. Здесь можно проследить мотивы «увоза невесты темным зимним вечером», «умыкание». Наталья, чтобы не выдать себя, не берет ничего из вещей, *«...надев лисью шубу свою, помолившись богу, взяв с собою тот образ, которым благословила ее покойная мать, и подав руку счастливому любовнику, вышла из терема...»* [51, 20]. Вслед за этим герои совершают обряд венчания (мотив «венчание ночью»). Сцена тайного венчания, совершаемого все понимающим стариком-священником в полночь в заброшенной деревянной церкви, носит вполне романтический характер. В повести проявляется сюжетная сказочная типология: герой скрывает свое происхождение (мотив неравного брака) и лишь после венчания обнаруживает свое действительное происхождение. Но мотив неравного брака получает романтическое развитие: Алексей Любославский скрывает свое истинное происхождение не из-за бедности, как это случается в сказках, а поскольку он – сын опального боярина.

По обычаю, «после побега молодые просили прощения у родителей», - подчеркнула В.П. Федорова [146, 191]. Однако писатель не следует полностью фольклорной традиции, т.к. Алексей считает, что ему нужно сначала заслужить царское прощение. Победив литовцев, Наталья и Алексей получают случай «упасть к ногам» боярина Андреева. По древнему обычаю отец Натальи прощает «детей».

Итак, с помощью фольклора Н.М. Карамзин полнее и красочнее изображает внутренний мир своей героини. Мотив брака-побега позволяет писателю наиболее ярко раскрыть главную идею сентиментализма – свободу в любви.

Лирическую, эпическую основу образа Натальи, его национальные черты показывает также мотив «перемена пола». Повесть Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» благодаря мотиву «перемена пола» вписывается в широкий круг явлений народной культуры, в том числе и фольклора.

Мотив «перемена пола», «пройдя очень длинный путь – тысячелет-

ний, если считать от жития Марины-Маринуса, и дважды более длинный, если принять во внимание Гомера и его амазонку, Пентесилею, является популярным и живучим», общеславянским мотивом [67, 244]. Он обнаруживается и в народных песнях, и в балладах, и в эпике, из него выросли древние предания и легенды, он известен в сказках, наконец, интерес к нему проявляли многие поэты и писатели разных времен. Этот мотив «чрезвычайно распространен в фольклоре всех европейских народов», - указывал И.И. Созонович [34, 254].

Мотив «перемена пола» связан с древним обрядом ряженья, восходящего к языческим аграрным празднествам. Как справедливо подчеркнул В.П.Даркевич, до недавнего времени во всей Европе ряженье, сопровождаемое музыкой, танцами и инсценировками, оставалось частью народной культуры, вобравшей в себя мощные пласты традиционных дохристианских представлений [34, 104]. Ряженье в телячьи или оленин шкуры «по обычаям язычников» наглядно утверждало единство человека с природой. Маскирование, создавая мир, обратный эмпирическому, ставило ряженных вне общепринятых норм и запретов. Ритуализированные вольности, карнавальная свобода пародирования – их неотъемлемые привилегии.

В рыцарском обществе идея маски иная: она теряет магические функции и входит в систему куртуазных увеселений. На городских карнавалах позднего средневековья отдельные личины как бы растворяются во всеобщей смеховой стихии. Обрядовое ряженье, где маска являлась ритуальным атрибутом, переходит в игру, в праздничное развлечение. Периодически испытывая потребность преобразиться, отрешиться от своего «я», человек на некоторое время превращался как бы в собственную противоположность. В раннем профессиональном театре (например, в комедии дель арте) комедийная маска воспроизводила характерные человеческие типы, служила знаком, достаточным для опознавания персонажа зрителем. Ту же роль играли маски в сценических представлениях византийских мимов. В «бесовском образе» выступали не только гистрионы, личину мог надеть всякий желающий. Любовь к маске всенародна. Как показывают изобразительные и этнографические материалы, обычай рядиться – мужская привилегия. Мужчины исполняли и женские роли в театре [34, 105].

Мотивы «перемена пола», «переодевание» были особенно популярны в средневековой литературе. Как писал М.М. Бахтин, празднества карнавального типа и связанные с ними смеховые действия или обряды занимали в жизни средневекового человека огромное место [10, 9]. Роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» - наиболее праздничное произведение во всей мировой литературе. Он воплотил в себе самую сущность народной праздничности. «Образ переодевания» Рабле черпал из живой народно-праздничной традиции своего времени. Мотив «переодевание» связан с мотивом «развенчание короля». Король Пикрохол после своего

поражения бежал, убил в гневе своего коня, пытался украсть для дальнейшего передвижения осла с ближайшей мельницы. Мельники избили его, сняли с него королевскую одежду и переодели в жалкий балахон. В результате Пикрохол превратился в поденщика. В таком же «карнавальном духе выдержано и развенчание короля Анарха. Панург переодевает его в странный шутовской наряд и делает продавцом зеленого соуса (низшая ступень социальной иерархии). Сварливая баба ругает и бьет Анарха. В этом и заключается традиционный карнавальный образ развенчания» [10, 222].

Среди народных сказок имеется сюжет, носящий в международной классификации наименование «перемена пола», а в польской передаче «девушка-юноша» [67, 56]. Исследователь польского фольклора Ю.Кржижановский отметил, что средневековые по-своему трактовало мотив «девушка-юноша», а именно налагало его на фон монастырской жизни, и резкость возможных здесь конфликтов сглаживало подчеркиванием необычных моральных и интеллектуальных качеств девушек, скрывающих свой пол и свои стремления под мужской монашеской рясой [67, 60].

Средневековые, однако, наряду с серьезными, доходящими иногда до трагизма обработками сюжетов, основанных на мотиве «девушка-юноша», создало также вторую их разновидность – светскую, с комической окраской. Здесь девушка утаивает свой пол не под рясой, а под воинскими латами или платьем придворного. Не узнавая, принимает она участие в походах и воинских подвигах, попадая при этом не раз в переделки, из которых спасает ее собственная изобретательность или же счастливый случай [67, 60].

В русской культуре, вобравшей европейские традиции, также разработан мотив «перемена пола».

На Руси «ряженые (окрутники) – поселяне, облаченные в звериные шкуры. В таких нарядах окрутники бегают по улицам шумными вереницами, пляшут и кривляются, распевают громкие песни и бьют в тазы, заслонки и бубны, - чем обозначался тот неистовый разгул, с каким являлись весной облачные духи» [90, 229].

Мотивы «перемена пола», «ряженье» распространены в древнерусской литературе. В русской публицистике XVI века главным действующим лицом является царь Иван Грозный. По свидетельству князя Курбского, однажды сам Иван Грозный, пируя с «любимыми ласкатели своими», «начал со скоморохами в машкарах плясати». Факт этот нашел свое отражение в «Переписке Ивана Грозного с князем Андреем Курбским» [34, 106]. В «Истории о великом князе Московском» Курбский сообщает также, что князь Михаил Петрович Репнин за отказ плясать в маске вместе со скоморохами на царском пиру был убит во время всеобщего бдения в церкви «близ самого олтаря стояща» [34, 106]. Известно, что сам Иван Грозный любил переодеваться нищим, а в 1574 г., как указывают летописи, царь вместо себя посадил на трон Симеона Бекбулатовича (крещено-

го татарина, касимовского хана) и венчал его царским венцом. Эту историю сравнивают с карнавальным венчанием ложного короля, восходящим к древним обрядовым ситуациям обмена социальными положениями (раб-государь), а также с древневосточным (ассирийским и хеттским) обрядом замещения царя на троне в неблагоприятный по астрологическим данным период, когда царю грозит смерть.

В светской литературе XVII века одним из произведений, где мотив «переодевание» играет важную роль, является «Повесть о Фроле Скобееве». Если в фольклоре герой (героиня) благодаря переодеванию (перемене пола) обретает, в большинстве случаев, богатырскую силу, то в литературном произведении такому герою преодолеть жизненные препятствия помогают хитрость, ловкость. Главный герой повести, Фрол Скобеев, благодаря своей хитрости (переодевшись девушкой) и изворотливости становится богатым человеком: *«И Фрол Скобеев стал говорить сестре своей: «ну, сестра, пара тебе убиратца ехать в гости!» И та ево сестра стала убиратца девическим убором, и Фрол Скобеев сказал: «принеси, сестра и мне девичий убор! Уберусь и я, и поедем вместе с табаю к Аннушке, к столничьей дочери!» И та сестра ево велми о том сокрушалась, понеже, ежели признают его, то «конечно будет в великой беде брат мой, а столник тот Нащекин в великой милости при царе!» Однакож не прислуша воли брата своего, принесла ему девичей убор, и Фрол Скобеев, убрався в девичье платье, и поехали с сестрою своею к столничьей дочери Аннушке. И как приехали, уже много собралось дворянских дочерей у той Аннушки, и Фрол Скобеев тут же, в девичьем платье, и никто его не может познать»* [109, 415].

В русском фольклоре мотивы «перемена пола», «ряженье» часто встречаются в исторических песнях, сказках и былинах.

Так, в исторической песне, опубликованной в издании Ф.К. Траилина «Часовой», показаны взаимоотношения царя Ивана Грозного и сибирского атамана Ермака. Придя к царю, *«да и падал Ермак на коленочки»*. Он признал себя виноватым и предложил отслужить службу – взять Казань город в три часа. Переодевшись в ветхое платье, взяв сумку старческую, он под видом нищего проник в Казань. Здесь обряд переодевания связан с оборотничеством. Ермак поступает подобно герою мифологических повествований (архетип царя, вождя, родоначальника). Хитрость и удаль Ермака, мотив неузнавания помогают взять Казань.

Перемена пола, переодевание в русских сказках и былинах также помогают героям обрести силу, удаль, смелость. Мотив «перемена пола» является сюжетообразующим в былине «Ставер-боярин», помещенной в известном сборнике «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым». Былина эта была популярна на Руси и имеет много вариантов. Главная героиня былины, а в былине, несмотря на ее название, главной героиней является женщина – жена боярина Ставра Годиновича, Василиса Микулишна, переодевшись мужчиной - татарским по-

слом Василием Ивановичем, спасает из заточения своего мужа:

*Скоро она наряжается  
И скоро убирается:  
Скидала с себя волосы женския,  
Надевала кудри черныя,  
А на ноги сапоги сафьян,  
И надевала платье богатое,  
Богатое платье посольское [36, 133-134].*

Став «мужчиной», Василиса Микулишна проявляет недюжинную силу. Она – женщина-богатырь:

*Среди двора княженецкова  
Сошлись борцы с послом боротися, -  
Первому борцу из плеча руку выдернет,  
А другому борцу – ногу выломит,  
Она третьевахватила поперек хребта –  
Ушибла ево среди двора [36, 134].*

Выдержав три нелегких даже для мужчины испытания, Василиса Микулишна забирает своего любимого из заточения домой. Так, благодаря переодеванию-ряженью, уму, хитрости, несокрушимому оптимизму, юмору, силе любви, женщина оказывается сильнее даже самого государя-князя Владимира.

Как видно, в русском фольклоре мотив «перемена пола» встречается в двух его вариантах развития – ряженье и переодевание. Он позволяет наделять героев силой, смелостью, смекалкой, хитростью; помогает им преодолеть все препятствия на их пути. Обычно героями таких произведений являются простые люди, силою чудесного преобразования ставшие богатырями тела и духа. Характерно, что переодеваются герои и женского, и мужского пола. Но наиболее популярно переодевание женщины в мужчину, благодаря чему героиня из простой жены превращается в женщину-богатыря. Мужское же переодевание в женщину, чаще всего, носит комические черты, что характерно и для литературы в целом.

Собранные материалы позволяют сделать вывод о том, что мотив «перемена пола» был особо популярен в средневековье (в литературе и фольклоре). Он характерен и для прозы писателя-сентименталиста XVIII века Н.М. Карамзина. В частности, «перемена пола» - один из основополагающих мотивов в повести «Наталья, боярская дочь».

Исследование повести в сопоставлении с фольклорным материалом привело нас к следующему заключению: Н.М. Карамзин обращается непосредственно к фольклорному варианту развития мотива «перемена пола», но «придает ему самостоятельную романическую обработку» [66, 254].

Мотив этот используется автором как средство психологической характеристики героини. Наталья ради любви к своему мужу, Алексею Любославскому, готова на многое. Преодолев женский страх и стыд, героиня переодевается в мужчину, чтобы во время военных действий не расставаться с любимым: *«Алексей обнял свою супругу. «Поедем, - сказал он, - поедем и умрем вместе, если так богу угодно! Только на войне не бывает женщин, милая Наталья!» - Красавица подумала, улыбнулась, пошла в спальню и заперла за собою дверь. Через несколько минут вышел оттуда прекрасный отрок... Алексей изумился, но скоро узнал в сем юном красавце любезную дочь боярина Матвея и бросился целовать ее. Наталья оделась в платье своего супруга, которое носил он будучи тринадцати или четырнадцати лет. «Я меньшей брат твой, - сказала она с усмешкою, - теперь дай мне только меч острый и копье булатное, шишак, панцирь и щит железный – увидишь, что я не хуже мужчины»* [51, 32]. «Перемена пола» помогает Наталье обрести богатырскую силу и остаться неузнанной.

Для создания национального колорита в повести автор обращается к этнографии.

Эволюция отношения Н.М.Карамзина к фольклору проявляется во введении исторического колорита повествования (бытописательные мотивы образа жизни, одежды, оружия XVII века). В повести изображается уединенная теремная жизнь молодой девушки, ее скромные забавы вместе с соседками-подругами. Н.М.Карамзин проявляет себя знатоком теремной жизни девушки-боярыни XVII века: *«Лишь только первые лучи сего великолепного светила показывались из-за утреннего облака, изливая на тихую землю жидкое, неосязаемое золото, красавица наша пробуждалась, открывала черные глаза свои и, перекрестившись белую атласную, до нежного локтя обнаженною рукою, вставала, надевала на себя тонкое шелковое платье, камчатную телогрею и с распущенными темно-русскими волосами подходила к круглому окну высокого своего терема, чтобы взглянуть на прекрасную картину оживляемой природы... Потом будила она свою няню... Мама вставала, одевалась, называла свою барышню раннею птичкою, умывала ее ключевою водою, чесала ее длинные волосы белым костяным гребнем, заплетала их в косу и украшала голову нашей прелестницы жемчужною повязкою. Таким образом снарядившись, дожидались они благовеста и, заперев замком светлицу свою, отправлялись к обедне. «Всякий день?» - спросит читатель. Конечно, - таков был в старину обычай – и разве зимою одна жестокая вьюга, а летом проливной дождь с грозой могли тогда удержать красную девицу от исполнения сей набожной должности... В старину не было ни клобов, ни маскарадов, куда ныне ездят себя казать и других смотреть; итак, где же, как не в церкви, могла тогда любопытная девушка поглядеть на людей?... Наталья садилась подле него или шить в пальцах, или плести кружево, или сучить шелк, или*



*низать ожерелье... Наталья рвала цветы, любовалась летающими бабочками, питалась благоуханием трав, возвращалась домой весела и покойна и принималась снова за рукоделье. Наступал вечер – новое гулянье, новое удовольствие; иногда же юные подруги приходили делить с нею часы прохлады и разговаривать о всякой всячине... Зимой, когда нельзя было гулять ни в саду, ни в поле, Наталья каталась в санях по городу и ездила по вечеринкам, на которые собирались одни девушки, тешиться и веселиться и невинным образом сокращать время. Там мамы и няни выдумывали для своих барышень разные забавы: играли в жмурки, прятались, хоронили золото, пели песни, резвились, не нарушая благопристойности...» [51, 7-9].* Этнография помогает раскрыть своеобразие условий формирования характера Натальи, что обусловило ее дальнейшее поведение: бегство из дому, вступление в брак без благословения отца. Внимание к обстоятельствам формирования характера героини – черта реализма. Таким образом, Н.М. Карамзин опередил существовавшую литературную традицию, в этом особую роль сыграло обращение к национальным истокам.

В раскрытии характера героини писателю помогло обращение к фольклорным жанрам.

Повесть «Наталья, боярская дочь» испытывает на себе одновременное влияние четырех фольклорных жанров: предания и былины, сказки и лирической песни. Обращение Н.М. Карамзина к историческому сюжету обусловило то, что главное место среди фольклорных жанров отводится историческим (историческое предание, былина).

Исследователи отмечали связь повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» с устными преданиями. В связи с этим Л.В. Крестова подчеркнула: «Распространенная «романическая» история женитьбы Алексея Михайловича была, конечно, хорошо известна в устной семейной хронике Румянцевых, считавших А.С. Матвеева своим прадедом. Именно здесь и мог слышать это предание молодой Карамзин... Предания о браке Натальи Нарышкиной были широко распространены в русском дворянском обществе XVIII – XIX вв.» [66, 240].

С этим выводом согласен В.И. Федоров, отметивший, что «для своей повести Н.М. Карамзин мог воспользоваться, скорее всего, устными преданиями (что нашло свое выражение и в языке повести)» [144, 112]. Действительная связь повести с устными преданиями обязывала автора, хотя бы частично, стилизовать речевой материал повести в фольклорном духе: *«Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою и почти всякий вечер сказывала сказки царице NN»* [51, 3].

В «Наталье, боярской дочери» содержится установка на достоверность событий, что находит отражение в структуре жанра: позиции рас-

сказчика, дающего оценку героям и событиям сюжетной прямой речью, ссылками на предков, на давность сведений.

Действие повести переносится в далекое прошлое. В конце произведения также дается ссылка на устное предание: *«Больше я ничего не слышал от бабушки моего дедушки; но за несколько лет перед сим, прогуливаясь осенью по берегу Москвы-реки, близ темной сосновой рощи, нашел надгробный камень, заросший зеленым мохом и разломанный рукою времени, - с великим трудом мог я прочитать на нем следующую надпись: «Здесь погребен Алексей Любославский с своею супругою». Старые люди сказывали мне, что на сем месте была некогда церковь – вероятно, самая та, где венчались наши любовники и где они захотели лежать и по смерти своей»* [51, 36].

Предание – созданный устно, имеющий установку на достоверность рассказ, основное содержание которого составляет описание реальных или вполне возможных фактов. Истоки преданий уходят в глубь минувших столетий, в основе их часто лежат рассказы свидетелей тех или иных событий или лиц, якобы слышавших о сообщаемом непосредственно от очевидцев. Именно поэтому факты, приводимые в преданиях, несмотря на явный художественный вымысел, встречающийся в отдельных произведениях, истолковываются рассказчиками как достоверные. Следует отметить также постоянное обращение преданий к историческому материалу (указания на факты, известных лиц, живших в прошлом), тяготение к объяснению событий. Непосредственное обращение преданий к социально-общественным и семейно-бытовым проблемам минувшего сближает их со сказками, историческими песнями. Персонажи преданий – реальные лица. Сюжеты преданий складываются не из ряда эпизодов, а всего лишь из одного, обычно примечательного. Предания не имеют устойчивой формы композиционного построения, традиционных постоянных формулировок, зачинов, концовок, им не свойственна та особая манера изложения, которая столь характерна для сказочного жанра. Предания освещают наиболее яркие события минувшего, но, обращаясь к далекому прошлому, отражают его с точки зрения представителя эпохи, более близкой к нашей: *«... вооружась пером, мужественно начертаю историю Натальи, боярской дочери»* [51, 4].

С помощью многочисленных авторских вставок Н.М. Карамзин, со своей стороны, добивается, чтобы непредубежденный читатель принял историю, якобы переданную «прапрабабушкой» автора, за истинное происшествие. Обращаясь к читателю, автор-рассказчик поясняет, что он хотел бы избежать романтических фантазий и преувеличений, ибо в этом случае он *«удалился бы от исторической истины»*. Сомнений в правдивости рассказа быть не должно: *«Я рассказываю, как происходило самое дело: не сомневайтесь в истине...»* [51, 13]. Иллюзия достоверности достигается также вполне реальным описанием Москвы, реальным местом расположения убежища влюбленных при слиянии рек Свияги и Мос-

квы и введением в повествование персонажа с именем, которое известно в русской истории. Это – боярин Матвей Андреев, советчик царя и, согласно утверждению автора повести, тесть главного героя.

В преданиях царь – идеальный образ. В повести Н.М. Карамзина царь – это «*добрый государь*», «*чувствительный царь*», утешающий боярина Матвея Андреева в горе; это храбрый полководец и справедливый человек. То есть, автор создает фольклорное восприятие образа царя.

Изображение прошлого естественно привело к обращению Н.М. Карамзина к былинам. Былины – эпические песни о событиях Древней Руси, возникшие в народной среде и отразившие народные идеалы. Былины – это такое создание народного творчества, основой которого признают что-то действительно случившееся, «быль». Былинами называют песни, герои которых носят более или менее исторические имена из времен древнего периода русской истории (Олег Святославич, князь Владимир, князь Добрыня, купец Садко, Илья Муромец). Важную роль в создании художественных образов играет язык былин, богатый, разнообразный. Широко распространены в былинах постоянные эпитеты, имеющие определяющее значение: князь Владимир – ласковый, дружина – храбрая, кинжалище – булатное. У Н.М. Карамзина в повести царь – «*добросердечный, чувствительный*», меч – «*острый и копье булатное*». Алексей в бою с литовцами «...с мечом в руке бросился на неприятеля; за ним бросились и другие» [51, 3]. Ему принадлежит «вся честь победы», «он гнал, разил неприятелей и собственно рукою пленил их предводителя» [51, 34]. Так же как и в былинах, войско неприятеля превосходит «воинство» русских по количеству, но русские богатыри одерживают верх (прием гиперболизации).

Действие былин развивается во время определенного периода (время до Владимира, время при Владимире) и в местах, носящих древнерусские названия: Киев, Новгород, Чернигов, Муром и другие. Действие в повести развивается в «престольном граде Москве», время действия – середина XVII века, царствование Алексея Михайловича.

На стиль повести повлиял также и жанр русской народной сказки.

Влияние фольклора отразилось и на композиционном строении повести. У Н.М. Карамзина было своеобразное освоение фольклорных жанров: обращаясь к сказочному зачину, он вносит в экспозицию элементы былины (детально описывает время, место действия): «*В престольном граде славного русского царства, в Москве белокаменной, жил боярин Матвей Андреев...*» [51, 4].

Сказка – это эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаического, волшебного, авантюрного или бытового характера, с установкой на вымысел. Главным признаком ее является сознательность вымысла, который реализуется в форме волшебства и в форме поэтической условности. Н.М. Карамзин пишет идиллию того времени, поэтому он использует элементы сказки.

Типология героинь волшебных сказок включает в себя не только «красавиц писанных», но и бесстрашных богатырей, девиц-воинов, мудрых дев (А.Н. Афанасьев). Каждой из них наряду с женственностью присущи неиссякаемая активность, творческая энергия, жизнелюбие, смекалка, невиданная сила. Такова в повести и главная героиня, Наталья.

Влияние сказки обнаруживает соответствие несложности сюжетной линии композиции образной системы. Как и в русских народных сказках, героиня сказочно красива; любовь помогает героям победить все препятствия; звери «уважают» героев: *«Но Алексей уже не сражался с дикими зверями, ибо они (как будто бы из уважения к прекрасной Наталье, новой обительнице их дремучего леса) не приближались к жилищу супругов и ревели только в отдалении»* [51, 30-31].

Г.А. Гуковский отметил, что в произведениях Н.М. Карамзина встречаются обращения, характерные для сказки [65, 434]. Так, в «Наталье, боярской дочери»: *«Читатель должен знать, что мысли красных девушек бывают очень быстры, когда в сердце у них начинает ворошиться то, чего они долго не называют именем и что Наталья в сии минуты чувствовала»* [51, 13].

Н.М. Карамзин задумал повесть «Наталья, боярская дочь» как обработку устного рассказа о делах давно минувших. Поэтому писатель стремится придать своему повествованию сказочно-эпический характер и широко вводит постоянные эпитеты (*меч острый, копьё булатное, Москва белокаменная, луга зеленые, красные девушки и т.п.*).

Сказочно-эпическими чертами обрисована быстрая езда героев: *«...резвые кони летели как молния, ноздри их дымились, пар вился столбом, и пушистый снег от копыт их подымался вверх облаками»* [51, 21].

Произведение имеет счастливый, как в сказках, конец: *«Супруги жили счастливо и пользовались особенною царскою милостию...»* [51, 36].

Жанр лирической песни позволяет писателю наиболее ярко раскрыть внутренний мир героини.

Центральное место в повести занимает образ героини. Уже в начале повести автор подчеркивает, что Наталья воспитана на русских традициях. Н.М. Карамзин красочно описывает привлекательную внешность Натальи. Портрет героини идеализирован. Идеализированный портрет встречается и в лирической песне, это портрет обобщенный:

*У купца было богатого, ой у богатого  
Росла дочь хоро...ой, росла дочь  
Хорошая, ой, дочь хорошая,  
Машенька приго...ой девка  
Машенька пригожая... [129, 293].*

Как и в величальных песнях, подчеркивается прежде всего красота девушки, а тем самым и ее внутренняя чистота, нравственность. Зная

народную устную лексику, Н.М. Карамзин почерпнул из нее прием психологического параллелизма, с помощью которого он описывает впечатление от красоты Натальи: *«Много цветов в поле, в рощах и на лугах зеленых, но нет подобного розе; роза всех прекраснее; много было красавиц в Москве белокаменной, ибо царство русское искони почиталось жилищем красоты и приятностей, но никакая красавица не могла сравняться с Натальею – Наталья была всех прелестнее»* [51, 6]. Используемый автором прием психологического параллелизма распространен в устной поэзии, на нем строятся и свадебные песни для создания ярких портретов:

*В бору ягодка красна  
На пригорочке росла,  
Ай люли, ай люли, да,  
На пригорочке росла.  
Ай, Марьюшка хороша,  
Ивановна пригожа, да,  
Ай люли, ай люли,  
Ивановна пригожа... [129, 107].*

Н.М. Карамзин вводит в текст повести и психологические олицетворения, сравнения для создания образа героини: *«...наша прелестная Наталья имела прелестную душу, была нежна, как горлица, невинна, как агнец, мила, как май месяц...»* [51, 6].

Важная портретная деталь, которую писатель будет несколько раз упоминать, - описание красивых волос Натальи: *«распущенные темно-русые волосы», «волосы, как темно-кофейный бархат», «ее длинные волосы»* и т.д. В народном представлении волосы связаны с богатством, плодородием, здоровьем, силой. Не случайно волосы упоминаются и величальными песнями [129, 98]:

*Цвела, цвела липушка алыми цветами,  
Опадала липушка тихими зарями  
На твою, Маринушка, да на русую косу,  
Да на русую косу – на белое лицо!*

В «Наталье, боярской дочери» прием психологического параллелизма позволяет автору ярче представить богатый внутренний мир Натальи, эволюцию чувства любви. Так описывает писатель зарождение чувства в душе героини: *«...травка зазеленелась, цветы расцвели в поле, жаворонки запели – и Наталья, сидя поутру в светлице своей под окном, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и, нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев. Красавица в первый раз заметила, что они летали парами – сидели парами и скрывались парами...»* [51, 9].

В ожидании мила друга Наталья тоскует. Любовная тоска характерна и для героинь лирических песен:

*...Пойду с горя в чистое поле,  
Вижу в поле стадо лебедей.  
Все лебедушки по парам,  
Только белой пары нет.  
Все подружки, все с мужьями,  
Только в Маши мужа нет... [129, 52].*

С помощью фольклорных фразеологизмов, фольклорных единиц Н.М.Карамзин полнее и красочнее раскрывает переживания души своей героини («вся покраснелась», «не хотела ни есть, ни пить», «сердце замерло», «умереть с горя», «броситься к ногам его», «красное солнце закатилось» и т.д.). Характерно, что именно фольклорные фразеологизмы в повести показывают эволюцию чувства влюбленных героев. Фразеологические фольклорные обороты («Прекрасный молодой человек, в голубом кафтане с золотыми пуговицами...», «Ветер заносил дорогу, но резвые кони летели как молния, - ноздри их дымили, пар вился столбом, и пушистый снег от копыт их подымался вверх облаками»), наряду с народной лексикой, эпитетами, метафорами (добрый молодец, красна девица, слезы бриллиантовые, птичка ранняя, вода ключевая, костяной гребень, бобровая шапка и т.п.) создают определенный национальный колорит в повести и позволяют по-новому взглянуть на сентиментализм писателя и на особенности этого литературного направления в русской прозаической традиции.

Грусть Натальи и ее тревога об отце представлены Н.М. Карамзиным чертами, близкими к народной лирической песне: «...для чего не могу я превратиться в невидимку или маленькую птичку, чтоб слетать в Москву белокаменную, взглянуть на родителя, поцеловать руку его, выронить на нее слезу горячую и возвратиться к милому моему другу?» [51, 29-30]. Л.В.Крестова пришла к выводу: «Этот отрывок, несомненно, навеян народной песней девушки о разлуке с родителями, вроде песни № 852 из сборника П.В. Шейна:

*Я скинуся, сброшуся горькой пташечкой,  
Полечу я, горькая, в матушкин садок,  
Сяду я, горькая, на сладкую яблонь:  
Слезам-то горячими весь сад затоплю [129, 254].*

В отличие от повести «Бедная Лиза» в повести «Наталья, боярская дочь» появляется новый герой, отмеченный нравственностью. Поэтому, изображая портрет героя, автор также обращается к фольклорным приемам создания образа. В описании «доброего молодца», Алексея Любос-

лавского, Н.М.Карамзин прибегает к фразеологическому фольклорному обороту: *«Прекрасный молодой человек, в голубом кафтане с золотыми пуговицами, стоял так, как царь среди всех прочих людей, и блестящий проницательный взор его встретился с ее взором»* [51, 12]. Тем самым также подчеркивается внешняя красота героя, которую всегда выделяли величальные песни. А за внешней красотой в народных песнях, как правило, стоит внутренняя красота, что и отличает героев повести Н.М. Карамзин. Наталья так же восхищается красотой Алексея, при этом слова ее напоминают слова величальных песен: *«Итак, так, подлинно есть на свете такой милый красавец, такой человек – такой прелестный юноша?.. Какой рост! Какая осанка! Какое белое, румяное лицо!»* [51, 12]. Обобщенный портрет героя представит также и лирическая песня:

*У тебя же, у молодца,  
У тебя лицо белое,  
Примени к снегу белому!* [129, 134].

Н.М. Карамзин идеализирует портрет молодого человека по принципам фольклора: условный портрет, внимание одежде.

Повесть Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» свидетельствует об углублении внимания и интереса писателя-сентименталиста к мастерской фольклора. Автор обратился к широкому спектру фольклорных жанров. В «Наталью, боярскую дочь» вводится исторический колорит повествования (бытописательные мотивы). Н.М. Карамзин использовал поэтику разных фольклорных жанров; для раскрытия внутреннего мира героев, изображения эволюции их чувства автор опирался на поэтику лирической народной песни (жанровый фольклоризм). В «Наталье, боярской дочери» ярко проявляется опора на фольклорную стилистику: произведение включает в себя фольклорные мотивы «брака-убега» и «перемены пола», ставшие сюжетообразующими. Для повести характерен также фольклорный принцип изображения времени, отражение глубинных представлений о бытии, добре и зле. Таким образом, можно отметить, что Н.М. Карамзин в повести обратился к народной поэзии на разных уровнях.

### *3.2.4. Сказки Н.М. Карамзина и фольклор*

В конце XVIII века писатели-сентименталисты особое внимание уделяют жанру фольклорной сказки.

Если литературная песня находила более или менее прямое соответствие в песне народной, то с другими жанрами дело обстояло значительно сложнее. Поэма позднее других жанров вступила на путь сближения с фольклором. Это имело свои причины. С одной стороны, поэма как важный жанр не могла без нарушения норм поэтики классицизма снизойти до народнопоэтического материала. Недаром сказочно-богатырская поэма

возникает как «забавный» жанр. С другой стороны, сентиментализм, выдвигавшийся на положение господствующего литературного направления, обнаружил известное равнодушие к поэме, отдав свое внимание прозе и лирике. Усиление здесь интимно-частной тематики за счет общественной располагало к увлечению народной лирической песней и приводило к широкому успеху «русских песен». Развитие повествовательной прозы привлекало внимание к народной сказке, осознаваемой на первых порах в первом ряду с волшебно-рыцарским романом. Однако без обращения к эпической поэзии освоение фольклора, в котором эпос занимает важнейшее место, было бы не полным. Создание поэмы в народном стиле становилось важной литературно-эстетической задачей.

С конца XVIII века предпринимаются многочисленные попытки создать русскую народную поэму. С 1790-х до 1830-х годов вышло более тридцати произведений, которые могут быть отнесены к данному циклу:

1795 г. - «богатырская сказка» Н.М.Карамзина «Илья Муромец»;

1795 г. - «Причудница» Дмитриева И.И., представляющая собой переработку в духе русской народной сказки вольтеровской «La Vequeule»;

1795 г. – поэма-сказка М.М. Хераскова «Пилигримы, или искатели счастья»; в это же время начинает писать «Добрыню» Н.А. Львов; поэма А.Н.Радищева «Бова»;

1801 г. - Н.А. Радищев «Алеша Попович» и «Чурила Пленкович» - «богатырские повести в стихах»;

1803 г. – «Бахарияна» М.М. Хераскова;

1805 г. – «Добромысл» И.Ф. Богдановича;

1807 г. - С.С. Андреев «Левсил, русский богатырь»;

1808 г. – «Грановитая палата» Кугушева и другие.

Эти поэмы-сказки использовали национально-фольклорный материал и писались чаще всего былинным стихом. Независимо от того, ориентированы писатели на штампы рыцарского романа (как Н.М. Карамзин, М.М.Херасков, С.С. Андреев) или, наоборот, внутренне полемизируют с ними (как А.Н. Радищев, Н.А. Радищев, Г. Каменев), сюжеты их поэм заимствованы из сборника В.А. Левшина, они крайне фантастичны и запутанны, а все герои – русские богатыри – поставлены в ситуации, ничего общего с былинными не имеющие. Богатыри этих поэм-сказок рисовались по образцам европейского рыцарства и преподносились в этом виде читателям как герои Древней Руси. История, старина была интересна авторам не своей действительной сложностью, а привлекательна как идиллия, куда можно скрыться от современных «бедствий». Природа идеализирована в них на манер швейцарской Аркадии, в народный жизненный уклад перенесены черты уклада западного – от Атиллы до рыцарства. Мифологические славянские персонажи соседствуют с европейскими и скандинавскими: Баба-Яга с Венерой, Перун с Одином, Лада и Святovid – со скальдами и валькириями.



Поиски новых форм, новых образов и выразительных средств для эпической поэмы привели писателей XVIII века к фольклорному источнику. Как отметила Н.Д. Кочеткова: «Они могли использовать уже достаточно хорошо известный им жанр народной песни, и в то же время пытались перенять кое-что в народном эпосе, который, правда, знали и понимали гораздо хуже» [57, 373].

В 1792 г. Н.М. Карамзин создает повесть-сказку **«Прекрасная царица и счастливый карл»**.

«Прекрасная царица и счастливый карл» имеет два вступления: начало повести – сентиментальное обращение автора к читателям; непосредственное действие «старинной сказки» начинается со сказочного зачина: *«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был Царь добрый человек, отец единой дочери, царицы прекрасной, милой сердцу родителя, любезной всякому чувствительному сердцу, редкой, несравненной»* [78, 89].

Хронотоп повести «Прекрасная царица и счастливый карл» соответствует сказочному. В повести-сказке соблюдается главный фольклорный закон – закон хронологической несовместимости: время течет непрерывно, не разветвляясь и ни на миг не останавливаясь: *«Таким образом проходили дни, недели и месяцы»* [78, 91]. Как и в сказках, важные события совершаются молниеносно: *«В одно мгновение белые шатры перед дворцом исчезли, Царевичи сели на коней и с грусти помчались во весь дух, каждый своею дорогою; пыль поднялась столбом и опять легла на свое место»* [78, 92]. Место действия автором выбрано также сказочное – *«некоторое царство, некоторое государство»*. Таким образом, неопределенность времени и места указывает, что основу сюжета составляет заведомо вымышленное прошлое.

В «старинной сказке» можно обнаружить также мифологические представления древних славян, которые строились на бинарных оппозициях. Так, в повести противопоставлены *«некоторое царство»* и *«тридцатое царство»*, откуда приезжают свататься царицы. Н.М. Карамзину с помощью этого противопоставления удалось подчеркнуть обособленность нравственного мира героини: ей чужд материальный мир женихов, так как она любит красивого душою карла.

Как и в народных сказках, главная героиня прекрасна телом и душою. В соответствии с типологией сказочных героинь, прекрасная царица сочетает в себе черты «мудрой девицы», Елены Прекрасной: *«Все сироты в пространной области Царя доброго человека называли ее матерью, и даже те, которых сама природа угнетала, несчастные, лишенные здоровья, облегалась ее целительною рукою, ибо Царица совершенно знала науку врачевания, тайные силы трав и минералов, рос небесных и ключей подземных. Такова была душа Царицы. Телесную красоту ее описывали стихотворцы тогдашних времен, как лучшее про-*

*изведение искусной природы...» [78, 90].*

Чтобы описать героиню, Н.М. Карамзин обращается к традиционному фольклорному приему – отрицательному параллелизму: *«Не так приятна полная луна, восходящая на небе между бесчисленными звездами, как приятна наша милая Царевна, гуляющая по зеленым лугам с подругами своими; не так прекрасно сияют лучи светлого месяца, посребряя волнистые края седых облаков ночи, как сияют золотые власы на плечах ее; ходит она, как гордый лебедь, как любимая дочь неба...» [78, 90].*

Н.М. Карамзин во всех произведениях отстаивал право людей на любовь. Не случайно и в повести тема любви, свободного выбора является главной. Прекрасная царевна полюбила «безобразного придворного» карлу, ради этой любви она готова пожертвовать всем: *«Родитель мой! Умертви меня или отдай за любезного, милого, бесценного карлу! Никогда не буду супругою другого. Душа моя живет его душою, сердце мое его сердцем. В жизни и смерти мы неразлучны» [78, 94].*

Придворный карла – это чувствительный герой, образованный, музыкально одаренный. Н.М. Карамзин, создавая образ героя, скорее всего, опирался на зарубежный фольклор. Поэтому «богатырство», сила героя проявляются не совсем обычно, как у героев русских сказок: *«Когда варвары под начальством гигантского царя своего, как грозная буря, приближались к нашему государству; когда серп выпал из рук устрашенного поселянина и бледный пастух в ужасе бежал от стада своего, тогда юный карла, один и безоружен, с масличною ветвию явился в стане непрягельском и запел сладостную песнь мира; умиление изобразилось на лицах варварских, царь их бросил меч из руки своей, обнял песнопевца...» [78, 97-98].*

Действие повести, как и действие сказок, развивается быстро. Добрый царь дал свое благословение. Добро и красота одержали победу, как этого и требовала сказочная мораль: *«Карла жил долго и счастливо с прекрасною своею супругою» [78, 98].* Н.Д. Кочеткова справедливо подчеркнула: «Размышления о красоте внутренней и внешней находят непосредственное отражение в карамзинской повести «Прекрасная царевна и счастливый карла» (1792). Персонажи повести сопоставимы с героями народных сказок, в которых происходят чудесные превращения: безобразное становится прекрасным благодаря победе добрых сил над злыми. Аллегорически здесь воплощена важная для писателя мысль о том, что добро порождает красоту, красота – добро» [78, 135].

Сказка всегда изображала древние чаяния народа, согласно которым царь – народный благодетель. Н.М. Карамзин отразил в повести народные представления о царе, добром человеке: *«...судил с правдою своих подданных» [78, 89].* Но именно здесь и обнаруживается важная особенность стиля Н.М. Карамзина – авторская ирония, которая всегда указывает на глубокий подтекст. В данном случае – это ироническое отношение автора к правителям, царям вообще. Исследователями литературы нео-

днократно подчеркивалось, что Н.М. Карамзин никогда не высказывался против царской власти. Наши исследования опровергают эти утверждения. Автор не случайно несколько раз в повести назовет царя «добрый человек» так, что это наименование станет устойчивым выражением – «*Царь добрый человек*». Царь в повести безымянный, это указывает на то, что «*Царь добрый человек*» - это обобщенный образ царя. Авторская ирония проявляется также и в отношении автора к правлению «добротого царя»: «...и Царь добрый человек принялся за обыкновенное дело свое, которое состояло в том, чтобы править подданными, как отец правит детьми, и распространять благоденствие в подвластной ему стране – дело трудное, но святое и приятное!» [78, 92-93]. Обращение писателя к фольклору помогало обозначить его политическую позицию, отношение к происходящему.

Таким образом, ироническая повесть-сказка сочетает в себе два стиля: сказовый и стиль Карамзина-сентименталиста. Жанровый фольклоризм проявляется в повести с наибольшей силой, чем в других произведениях Н.М. Карамзина: действие «старинной сказки» развивается по фольклорному закону хронологической несовместимости; события повести совершаются в соответствии со сказочным законом «сказано – сделано»; писатель придал своему повествованию сказочно-эпический характер и широко ввел постоянные эпитеты (*белая рука, красные девушки, алые щеки* и т.п.). Типология героев повести соответствует типологии сказочных персонажей. Повесть отразила народные представления о добре и зле, о должном.

До Н.М. Карамзина вошел в литературу и любимый герой эпоса – Илья Муромец. В одном из сборников второй половины 1780-х гг. помещена «Сказка о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье Разбойнике», представляющая собой литературный пересказ текста лицевой лубочной сказки об Илье Муромце. История этого былинного героя излагается здесь простым языком, близким к повествовательной народной речи, а местами восходящим к традиционному былинному стилю.

В основу произведения Н.М. Карамзина положен сюжет популярной сказки «Царь-девица». В «богатырской сказке» Н.М. Карамзина «**Илья Муромец**» (1794-1795), встреченной современниками с большим одобрением, совершенно изменен образ героического эпоса.

«Илья Муромец» Н.М. Карамзина – это, несомненно, стилизация под фольклор. Но особенность направленности этого произведения – открытое авторское заявление об опоре на национальные традиции. Сам Н.М. Карамзин свое «я» видит как часть русской нации («мы»). Своеобразие видения мира русских он противопоставляет видению мира других народов, народов Запада, что имеет важное значение в оценке истоков творчества писателя-сентименталиста. Вместе с тем Н.М. Карамзин высказывает свой взгляд на единство формы и содержания – одно из эстетических требований, предлагая читателю поведать «слогом древности» русскую сказку. Отсюда – стремление автора опереться на исконные национальные ус-

тно-поэтические традиции, что ощущается с первых строк поэмы:

*Не хочу с поэтом Греции  
Звучным гласом Каллиопиным  
Петь вражды Агамемноновой  
С храбрым правнуком Юпитера;  
Или, следуя Вергилию,  
Плыть от Трои разоренная  
С хитрым сыном Афродитиным  
К злачным берегам Италии.  
Не желаю в мифологии  
Черпать дивных, странных вымыслов.  
Мы не греки и не римляне;  
Мы не верим их преданиям;  
Мы не верим, чтобы бог Сатурн  
Мог любезного родителя  
Превратить в урода жалкого;  
Чтобы Леды были – курицы  
И несли весною яйца;  
Чтобы Поллуксы с Еленами  
Родились от белых лебедей.  
Нам другие сказки надобны,  
Мы другие сказки слушали  
От своих покойных мамушек.  
Я намерен слогом древности  
Рассказать теперь одну из них... [125, 43-44].*

Илья Муромец Н.М. Карамзина несколько не похож на известного одноименного героя русского фольклора. Впрочем, поэт и не стремился к сохранению достоверности образа; более того, он ввел в текст поэмы шутовское, но имеющее довольно серьезную основу обращение:

*Ложь, Неправда, призрак истины!  
Будь теперь моей богинею  
И цветами луга русского  
Убери героя древности,  
Величайшего из витязей,  
Чудодея Илью Муромца!  
Я об нем хочу беседовать, -  
Об его бессмертных подвигах.  
Ложь! С тобою не учиться мне  
Небылицы выдавать за быль [125, 45-46].*

Для Н.М. Карамзина середины 90-х годов XVIII века было характерно

представление о поэте как «искусном лжеце», фантазия которого способна увести читателя из реального окружающего мира. «Богатырская сказка» - это всего лишь один из «красных вымыслов» автора, осуществляющего свое право на полную творческую свободу. Народный образ Ильи Муромца приобретает у поэта совершенно другие, новые черты. Свою задачу Н.М.Карамзин видит вовсе не в том, чтобы воссоздать как можно точнее народный образ, а в том, чтобы нарисовать образ, возникший в его фантазии. Естественно, что карамзинскому Илье Муромцу должны быть присущи качества, наиболее ценные с точки зрения писателя-сентименталиста, - «нежность», «чувствительность». Таким и предстает герой Н.М. Карамзина, благородный и сентиментальный рыцарь:

*Он подобен мирту нежному:  
Тонок, прям и величав собой.  
Взор его быстрей орлиного  
И светлее ясна месяца.*

.....  
*Витязь Геснера не читывал,  
Но, имея сердце нежное,  
Любовался красотой дня;  
Тихим шагом ехал по лугу  
И в душе своей чувствительной  
Жертву утреннюю, чистую,  
Приносил царю небесному! [125, 46-47].*

Сюжет поэмы развивается в соответствии с характером героя: здесь нет описания ратных подвигов, но подробно рассказывается о его встрече с прелестной незнакомкой. Карамзинский Илья Муромец – это нежный Селадон, но не богатырь; героиня же, «девица красная», совершенно не похожа на крестьянскую красавицу («всех любезностей собрание, редкость милых, женских прелестей»).

Стиль поэмы по существу мало отличается от стиля других стихотворений Н.М.Карамзина. В тексте «Ильи Муромца» встречаются постоянные эпитеты («солнце красное», «темный лес», «ясный месяц», «чистое небо», «белый конь», «булатный меч», «румяное лицо», «красная девица», «черные брови», «белая рука», «синее небо» и др.). Есть также сравнения, характерные для фольклора (витязь, «подобный маю красному»; взор героя «быстрей орлиного и светлее ясна месяца»; девица «закраснелась, как маков цвет» и др.). В «Илье Муромце» используются слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами («кусточки», «малюточки», «конопляночка», «мамушки» и др.), но они не создают колорита народно-поэтической речи, так как преобладает лексика сентиментального слога. Вот, например, как рисуется пейзаж:

*Улыбнулось все творение; -  
Воды с блеском заструились;  
Травки, ночью освеженные,  
И цветочки благовонные  
Растворили воздух утренний  
Сладким духом, ароматами.  
Все кусточки оживились,  
И пернатые малюточки,  
Конопляночка с малиновкой  
В нежных песнях славить начали  
День, беспечность и спокойствие [125, 46].*

Однако автор умело передает чувства героя, используя при этом психологический параллелизм:

*Как заря алеет на небе,  
Разливаясь в море розовом  
Пред восходом солнца красного,  
Так румянец на щеках его  
Разливался в алом пламени.  
Как роса сияет на поле,  
Осребренная светилом дня,  
Так сердечная чувствительность  
В масле глаз его светилась [125, 52-53].*

В рамках поэтики сказки автор прибегает к присказке («*Но не можно в сказке выразить и не можно написать письмом*»), характерной для фольклора троичности (герой лишь на третий день любования героиней предпринимает действия):

*Ночь проходит, наступает день;  
День проходит, наступает ночь –  
Незнакомка спит по-прежнему [125, 51].*

Или:

*Две минуты продолжается  
Их глубокое молчание;  
В третью чудо совершается... [125, 54].*

С фольклором роднит произведение Н.М. Карамзина и своеобразие течения времени. Оно подобно течению времени в сказках. Время в «Илье Муромце» также быстро летит, как и в сказках:

*Время быстрою стрелой летит;  
Час проходит за минутами,  
И за утром полдень следует –  
Незнакомка спит глубоким сном [125, 50].*

В «богатырской сказке» Н.М. Карамзин наметит контуры «мотива переодевания»:

*...и глазам его является  
Незнакомка в виде рыцаря.  
Шлем пернатый развеивается  
Над ее челом возвышенным.  
Героиня подпирается  
Копием с булатным острием;  
Меч блистает на бедре ее [125, 54].*

Автор не следует целиком традиции былинного стиха в произведении. Он подвергает его, по замечаниям Д.Благого, «литературной обработке в сторону приближения к обычной силлабо-тонической версификации» [16, 663].

Исследователи, подчеркивая несомненное использование в «богатырской сказке» фольклорных элементов, все же посчитали, что автор опирался в основе своей на западные образцы: «по Ариосто и другим произведениям европейской и русской европеизированной традиции, а совсем не по былинам; его Илья – молодой рыцарь, изящный, нежный, второй Ринальд, не имеет ничего общего с «деревенщиной» из села Карачарова. Когда перед Н.М. Карамзиным встал вопрос о романтическом воссоздании «колорита» личности, он предпочел строить романтические образы в окружении испанской рыцарской традиции или оссиановских легенд, чем обратиться к русскому фольклору» [31, 432].

С этим выводом Г.А. Гуковского трудно согласиться. Н.М. Карамзин прекрасно знал русские былины, тем более, что в это время он работал над подготовкой к изданию известного сборника Кирши Данилова. Но он создает свою версию об Илье Муромце не доблестном воине, а, как к этому и обязывала эстетика сентиментализма, о человеке, способном любить.

Обращение поэта к народному творчеству, намерение создать на его основе национальный сказочный эпос весьма показательны. Все это еще раз подчеркивает огромный интерес Н.М. Карамзина к русскому фольклору.

Поэма Н.М. Карамзина, по справедливому замечанию П.А. Орлова, «оказалась рядом с «Бовой» А.Н. Радищева и явилась одной из предшественниц «Руслана и Людмилы» А.С. Пушкина. У Н.М. Карамзина мог А.С. Пушкин заимствовать и образ волшебника Черномора, погрузившего красавицу в глубокий волшебный сон. От Н.М. Карамзина же идет и манера повествования, изобилующая лирическими отступлениями литературного и личного характера» [101, 287]. М.К. Азадовский указывал:

«Его неоконченная поэма «Илья Муромец» открыла собой целую полосу фольклорно-подражательных произведений...» [1, 140]. «Илья Муромец» – это немного стилизованная шутовская «безделка». Здесь проявилось своеобразие писательского таланта Н.М.Карамзина: он не без юмора относится к своим героям, ставит их иногда в забавные ситуации, предостерегает читателя догадываться о том, чего он не сказал прямо. «Безделка», а в это время многие писатели так называли свои произведения, эта особенность перейдет и в XIX век, встретится в названии произведений А.С. Пушкина. «Безделка» отразила эстетические представления Н.М.Карамзина, опиравшегося в своем творчестве на русский фольклор.

### *3.2.5. Фольклорные мотивы в неоконченном романе Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени»*

«Рыцарь нашего времени» - творение зрелого Н.М. Карамзина. В этот период творчества писатель вновь обратился к такой проблеме теории литературы, как предмет и задачи искусства слова. Ее постановка возникла как в художественной прозе писателя, так и (в большей степени) в публицистике. Н.М. Карамзин полагал, что подлинное искусство должно затрагивать общечеловеческие проблемы, не пытаясь разрешить узко национальные вопросы. Так определялась изначальная задача русской публицистики. Идея о том, что искусство слова должно поднимать такие вопросы, которые затрагивают всех, оформилась в работах Н.М. Карамзина. Писатель был прав в том, что произведения, обращенные к мировым проблемам, будут актуальны во все времена. Круг этих общечеловеческих проблем включает и чувства матери, и сыновнее чувство, и чувства долга, памяти, обязанности перед теми, кого любишь. Большинство из этих проблем стали основой мотивов романа «Рыцарь нашего времени». В конце XVIII - начале XIX вв. перечисленные проблемы были в значительной мере разработаны в фольклоре.

Роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1799-1803) стоит у истоков романтической, а позднее литературной традиции русского романа о герое времени. Присутствие в этом произведении фольклорных мотивов показывает, к каким фольклорным жанрам притягивалось внимание писателя и его многочисленных читателей в конце XVIII – начале XIX веков, как народные традиции начинали усваиваться литературой нового века и каким образом они использовались в качестве составных элементов образной и сюжетной системы неоконченного, но очень характерного для литературного процесса романа Н.М. Карамзина.

В «Рыцаре нашего времени» встречаются фольклорные мотивы трех разновидностей: фольклорные, фольклорно-легендарные (т.е. фольклорно-христианские) и собственно христианские, но прочно вошедшие в оби-



ход народных представлений и бытовых верований. Все они оказываются объединенными вокруг одной стержневой сюжетной линии, развивающей тему судьбы главного героя. Тема эта начинается звучать в самом начале романа, в первой главе, в рассказе о рождении Леона и потом разбивается на ряд лейтмотивов, которые сопровождают все дальнейшее повествование.

Введение в текст романа фольклора, а также фольклорное мышление героя не случайны: они заранее определены местом его рождения. Леон родился в «*маленькой деревеньке*», расположенной у слияния Свяги с Волгой, в старинном русском крае, отмеченном в памяти веков немало важным событием. Эпитет «маленькая» показывает отсутствие большого дворянского гнезда, удаленность от крупных русских городов. Одно из значений эпитета «маленькая» указывает на близость к народной культуре. Здесь, «*как известно по истории Натальи, боярской дочери*, - пишет Н.М.Карамзин, - *жил и умер изгнанником невинный боярин Любославский...*» [51, 585]. Тут же родились прадед, дед и отец героя, участник турецкой и шведской компаний, тут же по соседству родилась и выросла его мать. Все эти исторические упоминания немаловажны, равно как и историческая связь героев известной и любимой читателями повести Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» с действующими лицами его романа. Писатель предстает перед нами не только художником, но и историком, не упускающим возможности соединить нитью единой исторической хроники события, разбросанные в столетиях. Леон становится героем этой полувывмышленной, но правдоподобной хроники, а его будущее, характер, тип, внутренний мир становятся частью отечественной истории на ее новейшем витке. Личная жизнь героя должна стать составной частью исторической жизни и оцениваться с этой точки зрения.

Не только личными, но и характерно историческими обстоятельствами становятся и природное окружение, в котором протекает детство героя, человеческая среда, в которой он вырастает и народные поверья, обычаи и нравы, отразившиеся на его судьбе. Так, в рамках сентиментальной повести можно выделить не только черты романтизма, но и реализма, которые были нами очерчены в повестях писателя.

Леон родился в мае, когда земля оделась весенними цветами и зазеленела молодой листвой. Обо всем этом говорится в романе несколько риторически и нарочито приподнято в стилистике сентименталистского противопоставления неестественности искусственной красоты и прекрасной естественности самой природы: Леон родился «*в то время, когда природа, подобно любезной кокетке, сидящей за туалетом, убиралась, наряжалась в лучшее свое весеннее платье; белилась, румянилась весенними цветами, смотрелась с улыбкой в зеркало... вод прозрачных и завивала себе кудри... на вершинах древесных...*» [51, 585]. Но уже продолжение незаконченной фразы переносит нас в иную атмосферу, атмос-

феру народных примет, верований и предсказаний судьбы. Леон родился во время, когда природа уподобилась кокетке, *«то есть в мае месяце, и в ту самую минуту, как первый луч земного света коснулся до его глазной перепонки, в ореховых кусточках запели вдруг соловей и малиновка, а в березовой роще закричали вдруг филин и кукушка: хорошее и худое предзнаменование, по которому осьмидесятилетняя повивальная бабка, принявшая Леона на руки, с веселою усмешкой и с печальным вздохом предсказала ему счастье и несчастье в жизни, ведро и ненастье, богатство и нищету, друзей и неприятелей, успех в любви и рога при случае. Читатель увидит, что мудрая бабка имела в самом деле дар пророчества... Но мы не хотим заранее открывать будущего»* [51, 585]. Таким образом, уже первые минуты вхождения героя в мир овечьи фольклором.

Изменение тона повествования в сравнении с предыдущей цитатой из одного и того же абзаца связано с переносом акцента со стилистики сугубо литературной на стилистику, вобравшую в себя влияния фольклорной культуры. Меняющейся интонации соответствует и смысл второго из приведенных отрывков, начинающих тему судьбы героя. Характерно, что эта тема открывается обращением к миру народной культуры, с которым соприкасается карамзинский герой, так как духовный мир Леона сформировался под ее воздействием, в «маленькой» деревеньке, сохранившей традиционное мировоззрение старой деревни.

Народные приметы, поверья, отраженные хотя бы в пословицах и поговорках, отмечают май как наделенный несчастливой для разного рода добрых ожиданий судьбой. Роковая роль мая как начала жизни или семейной жизни здесь особенно характерна. Май как недобрый для новорожденных и молодоженов срок подчеркивается как бы по контрасту с порою ожиданий, расцвета природы, появления первой травы после зимнего и весеннего оскудения и бескормицы. За радостью расцвета скрывается роковая угроза. «Хотя и повторяют деревенские краснословы, - замечает по этому поводу А.А. Коринфский, - что «Майская трава и годного кормит» («Апрель с водою – май с травой»), хоть и замечают погодоведы завзятые, что: «Май холодный – год хлебородный!», «Март сухой да мокрый май – будешь кушать каравай!», «Коли в мае дождь – будет и рожь» и т.д., но они же гуторят и: «Захотел ты в мае добра!», «Захотел ты в мае у мужика перепутья (хлебом-солью на перепутье подкрепиться)», «Живи, веселись, да каково-то будет в мае!». Да и не только для одних деревенских хлебоедов тяжеленек месяц май: с чего-нибудь, откуда ни на есть да взялись привившиеся к нашему суевию крылатые слова: «В мае родиться – век маяться!», «Женишься в мае – спокаешься, всю жизнь промаешься!», «Рад бы жениться, да май не велит!» ... В старые годы все сватовства приканчивались с последним днем апреля» [47, 54-55].

Другая существенная сторона народных представлений, связанных с

рождением человека и отраженных в романе, заключается в обиходных верованиях, согласно которым судьба человека определяется случайными событиями, встречаемыми происшествиями, обстановкой, природными явлениями, совпадающими по времени с рождением и сопутствующими ему, попадающими в поле зрения роженицы, окружающих ее людей и самого новорожденного. А.Н. Веселовский, наиболее разносторонне и полно исследовавший идею судьбы в фольклоре и народных верованиях, отмечает этот момент в качестве исторического этапа развития народных представлений о судьбе-доле, участи, счастье и несчастье. В дополнение представлений о том, что доля является прирожденной и дается матерью через акт рождения или о том, что долю человеку нарекают в качестве приговора роженицы (западноевропейские фильги) является позднее взгляд на судьбу-долю как результат встречи, случая, неожиданного постороннего влияния. «Новым моментом в развитии идеи судьбы, - пишет А.Н.Веселовский, - явился мотив, устранивший представление унаследованности и неотъемлемости: момент случая, неожиданности, счастья или недоли, навеянных со стороны, ни весть откуда» [47, 55]. Этот этап развития народных верований в судьбу-долю, навеянную со стороны и, что важно, в сопоставлении с мотивами романа, особенно со стороны природных сил и влияний широко отражен не только в пословицах и поговорках, но и в народной лирической песне. Так, одна из тематических групп имеет характерное начало: у героини жизнь складывается печально и безрадостно, так как мать родила ее в недобрый час, когда разливалась вешняя вода, затопившая луга и калину с малиною, или когда калина с малиною зацвели слишком рано:

*Калинушку с малинушкой вода поняла;  
На ту пору матушка меня родила.*

Или:

*Калинушка с малинушкой рано расцвела;  
В ту пору-времячко мать дочку родила [47, 55-56].*

Согласно А.Н. Веселовскому, на этой стадии народных представлений о доле появляется возможность противопоставить ей сознательную человеческую волю. Судьбу можно переработать, от нее можно уйти. «Когда к представлению прирожденной доли примешалась идея случайности, доли, навеянной со стороны, но и отводимой, само понятие судьбы должно было расшириться по разным направлениям. Долю можно было изменять, добиться другой...» - пишет А.Н. Веселовский [47, 56]. Такая возможность выхода из роковой предопределенности для романа и романтического героя очень важна, так как обнаруживает действенное начало мысли героя, его чувства и волевого душевного импульса, противо-

поставленных так или иначе складывающимся обстоятельствам.

Восьмидесятилетняя повивальная бабка, принимавшая роды, выступает в контексте приведенного отрывка в двойной роли: она толкует природные предзнаменования, но и как бы отчасти, подобно роженице, нарекает судьбу (родильный обряд). Первая роль вполне народная, вторая – скорее литературная, она могла возникнуть у Н.М. Карамзина не без влияния западноевропейских литературных персонажей, в частности из сказок Ш.Перро («Спящая красавица») и, следовательно, в основании тоже имеет фольклорные корни. Первая роль важнее. Предзнаменующие природные образы должны не только предупредить будущего героя, но и приблизительно наметить будущие сюжетные линии самого романа (счастливая и несчастливая любовь, измена, богатство и бедность, разочарования). *«Читатель увидит, что мудрая бабка имела в самом деле дар пророчества»*, - говорит Н.М. Карамзин [51, 585].

Само же пророчество, его формы, символика природных образов выступают в двойном плане: фольклорном и литературном, причем первый имеет преобладающее значение в романе.

Природные предзнаменования группируются по признаку кричащая или поющая птица и место, где это происходит (роща, кусты): *«...В ореховых кусточках запели вдруг соловей и малиновка, а в березовой роще закричали вдруг филин и кукушка: хорошее и худое предзнаменование!»* [51, 585]. С точки зрения фольклора, соединение примет или символов в единой картине – черта традиционная. Фольклорное символическое песенное значение образа орешника Н.И. Костомаров определял как женское начало, связанное с призывом любви. «К женским символам, - писал он, - принадлежит лещина (орешник), встречается в песнях, хотя и не часто. В одной песне лещина противопоставляется дубу, который особенно своей постоянной символике, здесь явно означает молодца... Орех – символ приглашения к любви» [47, 57]. Образ соловья в народной русской и вообще восточнославянской песне – символ мужской любви, молодого человека, не нашедшего или ищущего постоянной привязанности и страдающего от этого. «В целом образ соловья символизирует холостого парня, не желающего брака, или молодого мужчину, несчастного в браке», - пишет Т.А. Бернштам [47, 57]. Пение соловья, по народным приметам, связано с маем и началом майского цветения. «Второе мая – соловьиный день; с него в средней полосе соловьи запевают... Поют соловьи перед Маврой (накануне 3 мая) – и весна зацветет дружно!» [47, 57]. Следовательно, с фольклорной точки зрения, мы видим здесь контрастное соединение символических образов.

Контрастно соединяются также и образы кукушки и филина, с одной стороны, с символическим образом березы и березовой рощи – с другой. Береза в народной песне – женский образ, связанный со счастливой или несчастливой любовью. Интересно, что исследователи определяют особый его оттенок, когда береза – это мать. В свадебной лирике береза – это

символ девушки, а более всего - замужней женщины, матери [47, 196]. Это особенно примечательно потому, что мать Леона играет исключительную роль в его судьбе.

По контрасту с образом-символом березы и березовой рощи филин и кукушка, по народным поверьям, наделены особенностью зловещего предзнаменования. Кукушка и филин – «плохие», несущие угрозу, пророчащие беду птицы [90, 347]. Филин и кукушка часто встречаются в причитаниях как вестники беды:

*На наше на хоромное строеньице  
Прилетала лесова птича незнаемая,  
Как садилась на хоромное строеньице,  
Она укала-то, птича, по-зверинному,  
Как свистала эта птича по-змеинному,  
Уж мы тут, бедны горюши, устрашились [47, 153].*

«Филин да ворон зловещие птицы, крик их к несчастью», - замечает В.И. Даль в своем словаре [47, 534]. В «Словаре русских суеверий» М.Д. Чулкова (1782) читаем о филине: «Птица сия почитается предвестницей пагубы, и когда, прилетев на кровлю чьего-либо дома станет кричать, то кому-нибудь из того дома умереть вскоре, или чувствовать беду. Суеверы носят при себе ее когти, дабы привести себя в безопасность от чародейства» [47, 57]. В том же словаре М.Д. Чулкова о кукушке сообщается широко распространенное суеверие: «Эта птица почитается суеверными людьми за предсказательницу. Сколько раз прокричит, столько лет и остается жить тому человеку, которому она кукует» [47, 58]. В.И. Даль выделяет в своем словаре именно зловещий характер кукушкиных предсказаний: «Кукушка кукует, горе вещует... Куковать, кричать кукушкой, предсказывать зловещее» [33, 214]. Соединение в предзнаменовании крика (а не кукования) кукушки и филина с женским образом березы с его оттенком материнства может соотноситься с ранней смертью матери героя и ранним сиротством Леона, для которого «мать была единственным его лексиконом». Совпадения образов романа с толкованием фольклорных образов в чулковском «Словаре русских суеверий», конечно, не случайны. И «Словарь», и его переиздание в 1786 году под названием «Абевега русских суеверий» почти совпадает с написанием романа.

Н.М. Карамзин, по замечаниям С.Б. Каменецкой, использует не только эти издания, но и «у него намечаются какие-то свои вполне самостоятельные фольклорно-этнографические источники. Правда, нельзя все относить только за их счет. В приводимых отрывках есть явная дань сентименталистской, предромантической образности и стилистике. Сюда нужно отнести, вероятнее всего, образ малиновки, не встречающийся в русских верованиях и песенной символике (во всяком случае хоть сколько-нибудь широко и устойчиво). Сама малиновка, с точки зрения фольклор-

ной, скорее могла быть связана с малиной как символом любви. И действительно, малиновые кусты встречаются в сцене последней главы романа. Характерны и березовая роща как роща, столь любимая сентименталистами, а не лес и не береза вообще, лексическая форма «кусточках» применительно к ореховым кустам и т.п., равно как и общий план легкой иронии, возникающий иногда («успех в любви и рога при случае»). Фольклорные образы и мотивы трансформировались литературными установками и целями» [47, 58-59]. Таковы фольклорные мотивы в романе.

Фольклорно-легендарные мотивы романа сказываются в подражании легендарной композиции и теме внезапного избавления ребенка от неминуемой смерти, благодаря помощи небесных сил (мотив чуда). Этой теме посвящена седьмая глава романа, «Провидение», в которой речь идет о страшном и странном случае, приключившемся с Леоном (случай из биографии Н.М. Карамзина) и оставившем на всю жизнь след в его душе. Возвращаясь со своим дядькою домой во время грозы, Леон чуть не становится жертвой медведя. *«Гроза усиливалась: он любовался блеском молнии и шел тихо, без всякого страха. Вдруг из густого лесу выбежал медведь и прямо бросился на Леона. Дядька не мог даже и закричать от ужаса. Двадцать шагов отделяют нашего маленького друга от неизбежной смерти; он задумался и не видит опасности; еще секунда, две – и несчастный будет жертвою яростного зверя. Грянул страшный гром... какого Леон никогда не слыхивал; казалось, что небо над ним обрушилось и что молния обвилась вокруг головы его. Он закрыл глаза, упал на колени и только мог сказать: «Господи!», через полминуты взглянул – и видит перед собой убитого громом медведя»* [51, 595]. В стилистике народной легенды и ключевое слово-представление «вдруг», и молния, казалось, обвившаяся вокруг головы Леона, но не причинившая ему вреда, и скорая молитва-обращение к господу – молитва отвела. В фольклорной поэтике в таких случаях героическая борьба с чудовищем или зверем заменяется чудесным спасением невинного, особенно ребенка. Начитанный в исторических и фольклорных древностях Н.М. Карамзин, таким образом, был хорошо знаком с поэтикой подобных рассказов.

По замечанию А.Н. Афанасьева, «молнию народ считает за стрелу, кидаемую Ильей-пророком в дьявола, который старается укрыться в животных и гадах, но и здесь находит и поражает его небесная стрела» [47, 60].

Едва оправившись от потрясения, Леон, дрожа и все еще стоя на коленях, устремляет взгляд на небо и, как ему кажется, в густых и черных тучах различает там Бога-Спасителя. За этим христианским эпизодом скрывается определенный подтекст, подготовленный предшествующими главами романа. Дело в том, что там, где в романе на предыдущих страницах появляется Бог, там неизменно рядом с ним стоит мать Леона, ее образ. Здесь раскрываются литературные и историко-философские идеи романа, связанные с темой воспитания. Они затрагивают тему судьбы,

уходящую своими истоками в фольклорные мотивы.

Любовь к Богу впервые входит в сердце Леона, когда мать говорит ему о том, что бог *«дал мне тебя, а тебе меня»*, т.е. через любовь к матери и как ее отголосок. Мать поначалу составляет для Леона весь окружающий мир, вернее, весь мир он воспринимает только благодаря ей и как бы *«сквозь нее»*. *«Уже внешние предметы начали возбуждать его внимание; уже и взором, и движением руки, и словами часто спрашивал он у матери: «Что вижу? Что слышу?»*, уже научился он ходить и бегать, - но ничто не занимало его так, как ласки родительницы, никакого вопроса не повторял он столь часто, как *«Маменька! Что тебе надобно?»*, никуда не хотел идти от нее и, только ходя за нею, ходить научился»; *«она учила его говорить и... он, забывая слова других, замечал и помнил каждое ее слово»* [51, 594].

Наконец, помимо любви и материнского начала, которые составляют главный источник воспитания Леона, названа также природа. Она окружает героя и его мать и как бы держит их в своем плену. Волжские дали, картины родной природы, чувство сопричастности вольному скольжению белых парусников и полета птиц над волжскими просторами – все это позднее для юного ума и сердца сливается в представление о родине, оно сопровождает героя всю его остальную жизнь. *«Иногда, оставляя книгу, смотрел он на синее пространство Волги, на белые парусы судов и лодок, на станицы рыбаков, которые из-под облаков дерзко опускаются в пену волн в то же мгновение снова парят в воздухе. – Сия картина так сильно впечатлелась в его юной душе, что он через двадцать лет после того, в кипении страстей, в пламенной деятельности сердца, не мог без особенного радостного движения видеть большой реки, плывущих судов, летающих рыбаков: Волга, родина и беспечная юность тотчас представлялись его воображению, трогали душу, извлекали слезы»* [51, 594].

Материнская любовь и природа отгораживают героя от зла, столкновение с которым в будущем неизбежно и разрушительно, если этому столкновению не предшествует сформированное из первых впечатлений детства представление о безусловной и ни с чем несоизмеримой ценности любви и человеческой общительности. Литературный и философский источник карамзинских идей воспитания в романе назван на его страницах прямо – это Ж.-Ж.Руссо *«Эмилий»*. Но мать героя не знает произведения Руссо, т.к. его еще в те времена попросту не было, и приходит к его идеям интуитивно, что усиливает их нравственную воспитательную силу воздействия.

Важно, что в триаде: материнское начало, любовь и природа – на первом месте для героя стоит мать, образ которой обнимает все остальные стороны и окружающего мира, и внутреннего мира самого Леона. Внутренняя природа Леона и природа, его окружающая, сливаются для него в одном любимом образе. Со смертью матери Леон не может пред-

ставить себе возможности ее ухода из жизни, своей жизни без нее. Увидев мать мертвую, лежащую на столе, он хватается ее руку; «она была как дерево, - прижался к ее лицу: оно было как лед... «Ах, маменька!» - кричал он и упал на землю. Его опять вынесли больного, в сильном жару» [51, 590]. Поэтому первый вопрос, который Леон задает отцу, придя в себя: «Где она?» И слышит ответ: «С ангелами, друг мой» [51, 591-592]. Так прочерчивается подтекстовая линия сюжета, связанная с христианскими представлениями, принявшими форму бытовых, соприкасающихся с фольклорными, христианских верований: мать Леона, в чем не сомневается ни отец, ни сын, – среди ангелов, и спасение от зверя есть также проявление ее заботы о сыне. «Его ангел-хранитель спас, уберег», - эту бытовую разговорную форму недаром В.И. Даль вносит в словарь живого русского языка [33, 16]. В русских народных сказках помощь герою предоставлялась от мертвых отца и матери. Таким образом, в романе есть указание на мифему, нашедшую свое отражение в широком сказочном материале, о помощи покойной матери.

Начатая таким образом подтекстовая линия не теряется автором в дальнейшем повествовании, но, намеченная пунктирно, выдерживается очень последовательно. В последнюю минуту расставания с умирающей матерью мальчику кажется, что мать хочет ему что-то сказать. «*Надобно было силою оттащить его от умирающей. «Постойте, постойте! – кричал он со слезами. – Маменька хочет мне что-то сказать; я не отойду, не отойду!.. Но маменька отошла между тем от здешнего света». «И не будет к нам назад?» - спрашивает Леон об умершей у отца* [51, 591]. Эпизод чудесного спасения от медведя завуалированно продолжает ту же тему и, наконец, не без литературного влияния западноевропейской традиции XVIII века возникает тема второй матери героя, в которую перевоплощается умершая, чтобы не оставить свое дитя один на один с враждебным миром (главы X. Важное знакомство; XII. Вторая маменька). Это общечеловеческий мотив реинкарнации, известный по широкому спектру жанров (сказки, былички, обряды). При первом неловком официальном знакомстве с Мировой, «*взглянув на миловидную графиню, Леон ободрился... взглянул еще и вдруг переменился в лице; заплакал, хотел скрыть слезы свои и не мог. Это удивило хозяев, спрашивали, но он молчал. Отец велел ему говорить, и тогда Леон отвечал тихим голосом: «Графиня похожа на матушку»* [51, 600]. Но и Мирова неожиданно и навсегда привязывается к ребенку: «*Все расстояние между двадцатипятилетней светскою дамою и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии... но эта минута обратилась в часы, дни и месяцы. Я должен теперь рассказывать странности... Не мудро было полюбить нашего героя, прекрасного личиком, миловидного, чувствительного, умного, но привязаться к нему без памяти, со всеми знаками живейшей страсти, к невинному ребенку: вот что называю неизъяснимою странностию!..»* [51, 600]. Правда, Н.М.Карамзин тут же



дает этой привязанности вполне житейские объяснения: графиня мечтает о ребенке (письмо ее к приятельнице), в деревне ей становится скучно, Леон обладает редким даром привлекать людскую любовь и расположение, что признают даже суровые друзья его отца. Но все это вместе взятое не разъясняет до конца и не отменяет странности графининой привязанности для самой графини, Леона и для читателя. При этом «неизъяснимою» привязанность не только названа. Эпитет этот подчеркивается, выделяется в тексте романа курсивом. Сам герой с чувством глубокого потрясения принимает предложение Мировой стать его матерью: *«Леон! Я хочу заступить место твоей маменьки! Будешь ли любить меня, как ее любил?.. Он бросился целовать ее руку и заплакал от радости; ему казалось, что маменька его в самом деле воскресла!..»* [51, 604]. Имеющая литературные, философские и мифологические истоки тема повторного воплощения затронута в романе не случайно. Она прозвучала, но уже открыто, и в другом произведении Н.М.Карамзина, в повести «Чувствительный и холодный: Два характера», вышедшей в том же 1803 году, которым помечены последние главы «Рыцаря нашего времени». Об одном из героев повести Н.М. Карамзин замечает: *«Если бы мы верили прехождению душ, то надлежало бы заключить, что душа его настрадавалась уже в каком-нибудь первобытном состоянии и хотела единственно отдыхать в образе Леонида»* [51, 620]. Однако в романе эта тема связана с образом любящей матери и ее осиротевшего ребенка, и это дает возможность предположить для нее также и русские, сказочно-мифологические предпосылки в таких типах сказочных сюжетов, как, например, 510. А. Золушка, 511. Чудесная корова: покойная мать помогает сироте-падчерице в ином облике. Подобные сказки в XVIII веке были «на слуху» образованной части общества. «Даже русский помещик XVIII века воспринимал народную песню, прибаутку, поговорку, сказку от своей матушки, нянюшки, от крепостного слуги или дядьки с самого детства, от своих крестьян у себя в поместье», - справедливо заметил Г.А. Гуковский [31, 223].

В самом романе важность этой темы для сюжета обнаруживается прежде всего в его композиции, в структуре сюжетного построения и развития. Сразу же за главой III, повествующей о младенчестве Леона, следует IV с необычным названием: «Которая написана только для пятой», и в ней начинает звучать тема судьбы и неисповедимости ее исторических путей. В главе V («Первый удар рока») говорится о преждевременной смерти матери Леона, глава VII («Провидение») рассказывает об избавлении героя от разъяренного медведя, и в ней мелькает намек на материнскую посмертную помощь. И, наконец, в главах X («Вторая маменька»), XI («Отрывок графининой истории») и XII («Вторая маменька») появляется новая мать героя, в которой он признает временами умершую.

Таким образом, в сюжете предромантического романа занимают существенное место мотивы, связанные с фольклором и русской народной

культурой вообще. Они тесно сплетены и с западноевропейскими литературными мотивами. Тема судьбы, воспитания, отношения к миру и людям увязана с фольклорными и историческими отголосками в романе самым непосредственным образом. Жанры лирической песни, сказки, обряд, мифология, верования, легенда, бытовой народный уклад, психология играют в романе важную роль.

Роман Н.М. Карамзина стоит у начала складывающейся традиции произведений о герое времени. «Рыцарь нашего времени» воспринимается как очень значительное и новаторское литературное явление конца XVIII – начала XIX века.

«Рыцарь нашего времени» завершает второй период творчества Н.М.Карамзина. Начало нового, третьего периода связано с обращением писателя к отечественной истории.

Таким образом, фольклоризм прозы Н.М.Карамзина, согласно классификации А.И. Лазарева, можно обозначить как народно-познавательный. Интерес писателя к изображению «жизни сердца» героев позволяет сделать вывод, что фольклоризм произведений Н.М. Карамзина – психологический народно-познавательный. Творчество писателя в обращении к фольклору с желанием с его помощью познать народ – новаторское, опережающее свое время. Поэтому оно во многом явилось образцом для подражания писателей XIX века.

### 3.3. К вопросу о фольклоризме «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева

Творчеству А.Н. Радищева посвящена обширнейшая литература (Г.А.Гуковский, В.А. Десницкий, Л.В. Пумпянский, М.К. Азадовский и др.). Однако многое в итоговом произведении писателя-сентименталиста, «Путешествии из Петербурга в Москву», остается до сих пор малоизученным или требует пересмотра старых, зачастую политизированных положений.

Можно согласиться с М.К. Азадовским, что фольклор в «Путешествии из Петербурга в Москву» привлекается А.Н. Радищевым как «форма народной мысли, как выражение народного сознания...» [1, 178]. А.Н. Радищев несомненно пытался изучить своеобразие русского национального характера, понять суть русской души. Но попытки эти были напрямую связаны с личным, радищевским видением судеб русского народа, России в целом, т.е. с революцией и следовавшим за ней освобождением крестьян. Прав или неправ был А.Н. Радищев, призывая к кровопролитию, – судить не нам. Наша задача - определить своеобразие фольклоризма «Путешествия из Петербурга в Москву» и цель использования фольклорного материала писателем.

В главе «София» автор-повествователь слушает «заунывную» песню ямщика и замечает по этому поводу: «Кто знает голоса русских народ-

ных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого» [122, 15]. А затем писатель по-своему трактует своеобразие русских народных песен, подчиняя его (своеобразие) разрешению своих политических задач. Поэтому в конце рассуждений А.Н. Радищева о русской народной песне и русской народной душе и возникает характерно радищевский вывод о неизбежности революции, вывод еще завуалированный в начале произведения: *«Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской»* [122, 16].

Упоминание в главе «Спасская Полесь» Полкана, Бовы и Соловья-разбойника настраивает читателя на дальнейшее сказочное повествование о реально существовавшем наместнике, любившем устрицы. Рассказ о наместнике А.Н. Радищев передает в пародийной сказочной форме: *«Итак, жил-был где-то государев наместник. В молодости своей таскался по чужим землям, выучился есть устерсы и был до них великий охотник»* [122, 28-29]. Рассказ этот является первым опытом использования формы и образов народной сказки для общественно-политической сатиры. Здесь начало того пути, одной из вершин которого явятся позже «Сказки» М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Глава «Медное» начинается веселым хороводом молодых баб и девушек, поющих «березку»: *«Во поле береза стояла, во поле кудрявая стояла, ой люли, люли, люли, люли...» Хоровод молодых баб и девок; пляшут; подойдем поближе...»* [122, 148]. Фольклорная идиллия, открывающая главу, переходит далее в одну из самых жутких страниц крепостной действительности – продажи с торго крепостных. Таким образом, фольклорный материал писатель использовал для усиления контраста между желаемой счастливой жизнью крестьян и нерадостной действительностью.

Фольклорные элементы «Путешествия из Петербурга в Москву» имеют и историографическую ценность. Городнинские плачи являются, по существу, первыми в русской литературе образцами рекрутской причети. Радищев приводит два плача: плач матери и плач невесты. Плач матери – это обычная форма причитаний по рекрутам, знакомая по огромному количеству текстов, записанных в XIX веке: *«Любезное мое дитятко, на кого ты меня покидаешь? Кому ты поручаешь дом родительский? Поля наши порастут травкою, мохом – наша хижина. Я, бедная престарелая мать твоя, скитаться должна по миру...»* [122, 165]. Второй же плач, по замечаниям М.К. Азадовского [1, 182], дает право предположить, что А.Н.Радищев сам производил фольклорные записи: *«Прости, мой друг сердечный, прости, мое красное солнушко. Мне, твоей невесте нареченной, не будет больше утехи, ни веселья. Не позавидуют мне подруги мои. Не взойдет надо мною солнце для радости. Горевать ты меня покидаешь ни вдовую, ни мужнюю женою. Хотя бы бесчеловечные наши*

*старосты хоть дали бы нам обвенчаться; хотя бы ты, мой милый друг, хотя бы одну уснул ноченьку, уснул бы на белой моей груди. Авось ли бы бог меня помиловал и дал бы мне паренька на утешение»* [122, 165]. Как видно из текста (форма плача, народная лексика), подлинность плача бесспорна.

Поистине народным певцом представлен у А.Н. Радищева образ слепого певца, поющего стих об «Алексее божим человеке» в главе «Клин». Это народный богатырь, богатырь духа: *«Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия, в лице его зримого, заставляли взирающих на певца предстоять ему со благоговением»* [122, 177].

Для изображения народных нравов в главе «Валдаи» А.Н. Радищев приводит предание о любви монаха и «одной валдайской жительницы» [6, 95]. С этой же целью писатель обращается и к этнографии, рисуя в главе «Пешки» убогое убранство крестьянской избы: *«Четыре стены, до половины покрытые, так, как и весь потолок, сажею; пол в щелях, на вершок по крайней мере поросший грязью; печь без рубы, но лучшая защита от холода, и дым, всякое утро зимою и летом наполняющий избу; окончины, в коих натянутый пузырь смеркающийся в полдень пропускал свет; горшка два или три (счастлива изба, коли в одном из них всякий день есть пустые шти!)». Деревянная чашка и кружки, тарелками называемые; стол, топором срубленный, который скоблят скребком по праздникам. Корыто кормить свиней или телят, буде есть, спать с ними вместе, глотая воздух, в коем горящая свеча как будто в тумане или за завесою кажется. К счастью, кадка с квасом, на уксус похожим, и на дворе баня, в коей коли не парятся, то спит скотина. Посконная рубаха, обувь, данная природою, онучки с лаптями для выхода»* [122, 182].

Представляет интерес народно-поэтическая лексика, лексические и фразеологические единицы народно-поэтической речи, встречающиеся в «Путешествии из Петербурга в Москву». Согласно фольклорной традиции, данный лексический пласт помогает создать живую речь, диалог в произведении, помочь читателю лучше понять язык произведения, героев, представить себе обстановку, быт крестьян. По нашим наблюдениям, произведение изобилует просторечиями и словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *«затянул песню», «продрать глаза», «драть с мужиков», «таскается», «не спрямит», «клячи дотащили», «выпеля глаза», «отбойрил», «кажуся», «отроду», «авось»; «матушка», «батюшка» «солнышко»* и др. Наконец, в «Путешествии из Петербурга в Москву» можно встретить и «собственно цитаты»: А.Н. Радищев цитирует ряд пословиц и поговорок, выполняющих различные функции: *«голод – не свой брат», «счастливый к обеду», «умирать с голоду», «сто рук для одного рта», «утереть нос», «всяк пляшет, да не как скоморох», «черт давит», «ноша не тяжела», «бежать взапуски», «нагреть шею»* и др.

Таким образом, цель использования фольклорного материала в сочинениях А.Н.Радищева – показать талантливость закрепощенного народа

и поставить вопрос о его освобождении. Писатель с этих позиций попытался по-своему разгадать, понять загадочную русскую душу. Соответственно фольклоризм «Путешествия из Петербурга в Москву» (согласно классификации А.И.Лазарева) носит народо-познавательный характер. Учитывая же вышесказанное, мы считаем, что фольклоризм этого произведения - социальный народо-познавательный (в противовес психологическому народо-познавательному фольклоризму произведений Н.М. Карамзина).

### **3.4. Песни сентименталистов: фольклорная и литературная традиции**

Как отмечалось выше, к концу XVIII столетия интерес к народному творчеству становится все более осознанным. Русские поэты и писатели все чаще и чаще обращаются к фольклору.

Но не только фольклор влиял на литературу. Наблюдалось взаимопроникновение литературы и фольклора. Так, воздействие книжной поэзии XVIII века на народные песни было естественным следствием их параллельного развития в исторических условиях России того времени.

Именно песня стала таким «объединяющим» фольклор и литературу жанром. Литературная песня заимствует у народной тематику, сюжеты, мотивы, легкость стиха, напевность и прочее. В свою очередь народная песня также обогащается за счет поэзии XVIII века.

Песня – лирическое стихотворение, написанное на уже существующую музыку или предназначенное для исполнения в музыкальном сопровождении – была одним из наиболее популярных жанров русской литературы XVIII века, начиная с Петровской эпохи. К концу века литературная песня стала особенно популярным жанром в поэзии. Издание сборников разных песен, в том числе и народных, М.Д. Чулкова (1770-1773), Н.И. Новикова (1780-1781) и, наконец, составленный Н.А.Львовым сборник народных песен с нотами в записи Прача (1790) указывают на то, как возрос в те годы интерес к народным песням.

В 1796 году И. Дмитриев выпустил «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и престонародных песен». Издавая «Песенник», И.И.Дмитриев ставил перед собой следующую задачу: он хотел дать читателю тексты наиболее популярных песен, как народных, так и литературного происхождения. При этом интересно самое отношение составителя к материалу: И.И. Дмитриев стремится найти какие-то общие категории при классификации народных песен и литературных. Так, первый раздел, открывающий сборник и наиболее значительный по объему, - это «Песни нежные», куда входят песни, сочиненные литераторами. Имена авторов не указаны, хотя они, конечно, были прекрасно известны И.И.Дмитриеву: здесь и его собственные песни, и песни Н.М. Карамзина, Ю.А. Неледин-

ского-Мелецкого, В.В. Капниста, Н.П. Николева и других. Третья часть песенника, содержащая народные песни, также начинается с раздела «Песни нежные»; сюда включены уже собственно народные песни. Таким образом, читателю представлялась возможность провести параллель между литературными и народными песнями; составитель подчеркивал главное свойство, которое, по его мнению, их сближает: «нежность», сходное чувство. «Военные» песни, сочиненные авторами, находят соответствие в третьей части в разделе «Воинские песни». Вместе с тем И.И.Дмитриев по-своему пытался показать и своеобразие фольклорного материала, включив в сборник народные песни, представляющие особые жанры: песни «темничные», «былевые», «святошные», «свадебные», «хороводные» и т.д. И.И. Дмитриев, по замечаниям Н.Д. Кочетковой, не всегда точно передавал текст народной песни, стремясь иногда смягчить или пропустить то, что могло показаться читателю слишком грубым. Однако, несмотря на это, появление «Песенника» было значительным событием: здесь, по мнению Г.П. Макогоненко, «отчетливо проявилось стремление И.И.Дмитриева подчеркнуть национальные корни песенного творчества русских поэтов» [84, 33].

Сентименталисты пробовали использовать фольклор в разных литературных жанрах, отдавая предпочтение песне. Писателей привлекало многообразие песенных жанров, а главное – способность средствами песенных жанров полнее раскрыть внутренний мир героев, передать их чувства.

Приобщение к стилю русских песен отразилось в творчестве **М.И. Попова**, который был автором типичных сентиментальных романсов – «Полюбя тебя, смущаюсь», «Чем грозил мне рок всечасно», «пастушеских» стихотворений – «Под тению древесной» и других. Ему же принадлежали серьезные опыты в области жанра «русских песен». Лучшей из них была песня **«Ты несчастный добрый молодец»** (1772), в которой были использованы мотивы ряда традиционных народных песен о несчастьях доброго молодца, обусловленных солдатчиной, скитаниями беглого и т. д. Начало этой песни было слегка изменено и соответствовало началу различных народных вариантов:

*Ты несчастный добрый молодец,  
Бесталанная головушка,  
С малых ты лет в несчастьи возрос,  
Со младых лет горе мыкать стал...[125, 204].*

Запев народной песни:

*Ты детинушка-сиротинушка,  
Бесприютная ты головушка!*

*Без отца ты вырос, без матери,  
На чужой, дальней на сторонушке... [125, 204].*

Народным был песенный склад этого произведения: белые стихи, повествование о жизненных бедах молодца, хотя оно и было несколько растянуто. Народной теме соответствовала и лексика песни («*зазноба*», «*красна девица*», «*очи соколиные*», «*руса коса*», «*брови соболиные*», «*калинушка*», «*малинушка*», «*сиротинушка*», «*детинушка*», «*талан*»); характерные для фольклора обращения; создание в песне идеализированного обобщенного портрета героини.

Произведения М. Попова показали, что автор, большой знаток и сторонник народного поэтического творчества, вполне сознательно пытался вносить в современную ему книжную лирику черты народной песенности.

В «русском стиле» написана М.И. Поповым и песня «**Не голубушка в чистом поле воркует**» (1772). Песня рассказывает о страданиях «девицы» в разлуке со своим «любезным». Народные песни с таким сюжетом едва ли не самые многочисленные. Композиция и метрика произведения полностью соответствуют требованиям фольклорной поэтики. В песенном зачине использован характерный для народной поэзии композиционный прием – многочленный отрицательный параллелизм. Кроме того, в фольклорной традиции принято показывать героя в «микросюжете», что было и сделано М. Поповым:

*Не голубушка в чистом поле воркует,  
Не вечерняя заря луга смочила –  
Молода жена во тереме тоскует,  
Красоту свою слезами помрачила,  
Непрестанно вспоминая мила друга,  
Молодого друга милого супруга.*

.....  
*Она вопит тут и плача и вздыхая...[125, 217].*

Повествовательная часть сменяется монологом девушки о ее любовных переживаниях, выдержанных в стиле русской народной песни. Народной теме соответствовала и лексика песни (фразеологические обороты, постоянные эпитеты). К фольклорным истокам восходит и ритмическая организация стиха: песня написана «русским складом» – трехударником «3-7-11».

Одним из распространенных фольклорных образов является образ голубя – «голубчика». Образ этот широко бытует в песенной лирике (свадебные и подблюдные песни) и символизирует молодого человека, парня. В науке не установлено, когда он возникает. Но можно утверждать, что это древний образ. Впервые фольклорный голубчик появляется в изданиях конца XVIII века. Издаются многочисленные сборники народных

песен, среди которых встречаются песни с образом голубчика. Например, в «Новое и полное собрание российских песен», а затем в сборник М. Попова «Российская Эрата» включена песня:

*Ты мой сизенький, мой беленький голубчик,  
Ты к чему рано с тепла гнезда слетаешь,  
На кого ты меня, голубушку, покидаешь,  
Али я тебе, голубчик мой, не по мысли,  
Не по твоему голубиному воркованью... [125, 364].*

Среди «песен нежных» в «Карманном песеннике» И.И. Дмитриева также есть народная песня с темой разлученных голубков:

<i>Поверх дубчика</i>	<i>Сизы крыльями</i>
<i>Два голубчика</i>	<i>Обнимались.</i>
<i>Целовались,</i>	<i>Вдруг напал на них</i>
<i>Миловались,</i>	<i>Млад ясен сокол... [125, 364].</i>

В ряд печатных и рукописных песенников 1780-х – начала 1790-х годов входит песня, имеющая следующее начало:

*Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь,  
Невесел сидишь и нерадостен?  
Уж как мне голубчику веселому быть,  
Веселому быть и радостному,  
Вечор у меня голубка была,  
Голубка была, со мной сидела,  
Со мной сидела, пшено клевала,  
По утру голубка убита лежит [125, 364].*

Образ голубчика встречается и в фольклоре последующих веков. Зауральская песенная традиция начала XX века сохранила его в свадебной лирике. В селе Пески современного Катайского района Курганской области во время свадьбы (столование) женщины припевали жениху с невестой:

*Воркуй, воркуй, голубок,  
Воркуй, воркуй, сизенький,  
У терема на углу.  
Ко терему припаду  
И припаду-послушаю,  
Во тереме муж с женой,  
Муж с женой – со барыней,  
С гордой боярыней... [146, 101].*



Особое распространение образ голубка получит в произведениях писателей-сентименталистов. Впервые в сентиментальной поэзии любовные переживания от лица «сизого голубочка» были изложены **И.И.Дмитриевым**. Поэт закрепил этот образ в литературе сентиментализма, хотя в литературных песнях «голубочек» появился до романа И.И.Дмитриева. Например, в «Приятном и полезном препровождении времени» была напечатана песня П.С. Гагарина, написанная, вероятно, в конце 80-х годов:

*Сизокрылый голубочек  
И с голубкою своей  
Сядет, сядет на кусточек  
Перед Лизанькой моей [125, 365].*

Песни И.И. Дмитриева опираются и на народную, и на литературную традицию. В них прослеживается прямая связь сентиментальных мотивов с народными. Самой народной из песен И.И. Дмитриева по праву считается песня «*Стонет сизый голубочек...*». В ней автор сохраняет фольклорный мотив разлуки, тоски:

*Стонет сизый голубочек,      Он уж боле не воркует  
Стонет он и день и ночь,      И пшенички не клюет,  
Миленький его дружочек      Все тоскует, все тоскует  
Отлетел надолго прочь.      И тихонько слезы льет [125, 364].*

Развитие мотива грусти и самый образ голубка у И.И. Дмитриева имеют тесную связь с фольклорным источником. И в народной песне, и в песне Дмитриева передана грусть неподдельная, глубокая – чувство, вызванное разлукой с любимой, а затем – гибелью голубка. Автор умело, в духе лучших завоеваний сентиментализма, создает настроение, отбирая эмоциональные средства, среди которых главные – лексические: «*плачет*», «*сохнет*», «*слезы льет*», «*тоскует*», «*страдает*» (активно используются глаголы, создающие движение картин уныния и грусти). По стилю песня И.И. Дмитриева выдержана в сентиментальном тоне.

Фольклорный «голубчик» превращается у И. Дмитриева в «голубочка», и изменение суффикса придает определенную стилистическую окраску. Глубину чувств «голубка» определяли не его изливания (сентиментальная традиция), а действия и поступки, что очень близко поэтике народных песен. Как и в народной поэзии, «сизый голубочек» Дмитриева – символ верности, счастья и любви.

В песне встречается довольно много слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (фольклорная традиция): «*пшеничка*», «*носик*», «*дружочек*», «*солнышко*», «*дороженька*» и проч.

Песня «*Стонет сизый голубочек...*» имела невиданный успех, в том числе и в народной среде, и долгое время воспринималась как истинно

русское национальное произведение. Это, на наш взгляд, является главным доказательством истинного «фольклоризма» песни И. Дмитриева, несмотря на некоторое несоответствие песни фольклорной поэтике (стихотворение написано четырехстопным хореем, характерным для русского романса конца XVIII века; отсутствие второй части поэтической параллели, в которой вся символика «голубка» объяснялась бы человеческими переживаниями - прием психологического параллелизма).

Чуть позже к образу голубчика обращается **Николай Николев** в песне «**Полно, сизенький, кружиться...**». Его «сизенький голубочек» - образ соперничающий, помогающий лирической героине разделить тяжесть разлуки с любимым:

*Полно, сизенький, кружиться,  
Голубочек, надо мной!  
Лучше вдаль тебе пуститься,  
Вдаль... туда, где милый мой [125, 47-48].*

В песенном творчестве А.Ф. Мерзлякова тема «голубка» вновь оживает и находит интересное решение благодаря приближению к фольклорному источнику. **А.Ф. Мерзляков** очень точно следует началу приводившейся народной песни:

<i>Ах, что ж ты, голубчик, Невесел сидишь И не радостен? – Ах! Как мне, голубчику, Веселому быть И радостному! Вчера вечером я С голубкой сидел,</i>	<i>На голубку глядел, Играл, целовался, Пшеничку клевал. Поутру голубка Убита лежит, Застреленная, Потерянная [125, 366].</i>
--	---

Правда, у А.Ф. Мерзлякова есть некоторая попытка сделать народную песню более «нежной»: вместо народного «вечор» - «вчера вечером», вместо «пшено» - «пшеничка», однако А.Ф. Мерзляков сохраняет фольклорного «голубчика», не превращая его в «голубочка». Вторая часть песни существенно переработана А.Ф. Мерзляковым, но текст, не имеющий прямой аналогии в фольклорном источнике, выдержан в стиле народной песни:

<i>Голубчик печальный, Не плачь, не тужи! Ты можешь в отраду Хотя умереть, Мне должно для горя И жить и терпеть!</i>	<i>Голубка до смерти Твоею была, Мною же голубку Живую берут, Замуж отдают, Просватывают [125, 366].</i>
--	--

Последние две строки, выделяющиеся благодаря изменению разме-

ра, опять точно повторяют слова народной песни, и переход к ним очень естественен и совершенно незаметен.

Несмотря на близость к фольклору, песня А.Ф. Мерзлякова не пользовалась, однако, таким успехом, как «сизый голубочек» И.И.Дмитриева, который легко находил признание и в дворянской, и в мещанской среде.

Таким образом, и фольклор, и сентиментальная литература отразили разные типы образа голубочка: печальный, страдающий, любящий, умирающий. Все они объединяются одной темой – темой любви, которая позволяет наиболее ярко изобразить внутренний мир человека.

В другой песне **И.И. Дмитриева** сохраняется и мотив грусти, и народная лексика, и народные обычаи, и прием психологического параллелизма. Недаром исследователи отмечали, что песня **«Ах! когда б я прежде знала...»** является точным подражанием старинной простонародной песне:

*Ах! когда б я прежде знала,  
Что любовь родит беды,  
Веселясь бы не встречала  
Полуночныя звезды!  
Не лила б от всех украдкой  
Золотого я кольца;  
Не была б в надежде сладкой  
Видеть милого льстеца!.. ...[125, 229].*

Эта песня построена как развернутый монолог от имени девушки о ее любовных переживаниях и представляет собой тип песни-раздумья в духе народной песенной лирики. Язык песни украшен типично народными постоянными эпитетами («*лютая, злая судьба*», «*воск ярый*») и образностью («*золотое кольцо*» как символ верности).

В конце XVIII века в связи с демократизацией литературы и под влиянием поэзии сентиментализма классицистический жанр пасторалей изменяется, приближаясь к народной лирике: в пасторалях появляются реалистические черты народного быта, поэтический язык опрощается до предельной простонародности. Так, местом действия в них становятся село и деревня, а «пастухи» и «пастушки» превращаются в «поселян» и «поселянок». Но все же преобладает в подобного рода произведениях сентиментальная традиция: «поселянки» и «поселяне» ведут сентиментальный образ жизни («сельское уединение», сладость природы, «любовь в шалаше»). Примером такой пасторали служит песня И.И. Дмитриева **«Видел славный я дворец...»**:

<i>Видел славный я дворец Нашей матушки царицы; Видел я ее венец И золотые колесницы...</i>	<i>«Все прекрасно!» - я сказал И в шалаш мой путь направил: Там меня мой ангел ждал; Там я Лизаньку оставил.....[125, 364].</i>
---	---

Особенно, по замечаниям исследователей, интересна песня И.И. Дмитриева «**Пой, скачи, кружись, Параша**» (1795). Здесь сделана одна из первых попыток передать особенности народного танца – тема, волновавшая Г.Р. Державина, а затем и писателей XIX в., вплоть до Н.В. Гоголя, который считал, что «разнообразие танцев» обусловлено «характером народа, его жизни и образа занятий». И.И. Дмитриев стремился уловить отдельные характерные черты танца и даже специально обращал на них внимание читателя, указывая в примечании, что использует «известный припев одной из цыганских песен» («Ай, ай, ай, жги!»):

*Пой, скачи, кружись, Параша!  
Руки в боки подпирай!  
Мчись в веселии, жизнь наша!  
Ай, ай, ай, жги! Припевай [125, 368].*

Вся эта строфа в свою очередь служит припевом в песне И.И. Дмитриева, повторяясь после каждого куплета. Здесь, так же как и в предыдущей песне, припев значительно проще, чем остальные строфы. Например, следующий куплет звучит более манерно, в нем сильнее чувствуется условность сентиментального стиля:

*Мил, любезен василечек –  
Рви, доколе он цветет,  
Солнце зайдет, и цветочек...  
Ах! Увянет, опадет! [125, 368]*

Очевидно, что, работая над сочинением песни, И.И. Дмитриев особое внимание уделял припеву, шире используя здесь опыт народной поэзии и народной речи.

Связь с фольклором проявляется и в творчестве **Ю.А. Нелединского-Мелецкого**. Среди песен Нелединского особенно фольклорными можно назвать те, в которых автор изображает чувства и переживания лирической героини. Примером такой песни может служить песня «**Выйду я на реченьку**» (1796). Она овеяна фольклорными мотивами грусти, тоски. Поэт, видимо, использует только первые слова народной песни, а далее пишет уже совершенно самостоятельно:

<i>Выйду я на реченьку, Погляжу на быструю - Унеси ты мое горе, Быстра реченька, с собой!</i>	<i>Нет, унести с собой не можешь Лютой горести моей; Разве грусть мою умножишь, Разве пищу дашь ты ей [125, 364].</i>
---	---

Постепенно стиль Ю.А. Нелединского все больше отдаляется от народной речи и становится ближе к слогу сентиментального романа («том-

ный дух», «мучительная страсть», «ад души» и т.д.).

Наиболее удачным получился самый первый куплет, где очень органично слились строки народной песни со строками, сочиненными поэтом. Обращение к «быстрой реченьке» - прием, вполне соответствующий духу народной поэзии, и потому прямое заимствование первых строчек из фольклорного источника вполне оправдано. Впрочем, не исключена и другая возможность: песня, сочиненная Нелединским, могла получить фольклорную обработку.

Народный вариант этой песни написан русским тоническим стихом (двухударник «3-7»), ритм, мелодию которого и попытался повторить Нелединский-Мелецкий в своей песне. Примечательно, что размер этой народной песни привлек внимание и другого поэта XVIII века кн.Г.А.Хованского: его «русская» песня «Незабудочка» («Я вечер в лугах гуляла») имеет подзаголовок «Песня на голос «Выду ль я на реченьку»»:

*Я вечер в лужках гуляла,  
Грусть хотела разогнать,  
И цветочков я искала,  
Чтобы милому послать.  
Долго, долго я ходила.  
Погасал уж солнца свет,  
Все цветочки находила –  
Одного лишь нет как нет!* [125, 369].

В песне «**Ох! тошно мне**» (1791) Ю.А. Нелединский очень точно следует народной песне, повторяя полностью некоторые куплеты. Правда, текст поэта значительно короче – шесть строк вместо четырнадцати. Песня Ю.А.Нелединского снова быстро вошла в репертуар исполнителей романсов и народных песен, причем была известна в разных вариантах:

*Ох! тошно мне  
На чужой стороне;  
Все постыло,  
Все уныло:  
Друга милого нет* [125, 364].

В 1792 году увидела свет песня Н.П. Николева «**Вечерком румяну зорю**», имевшая подзаголовок «Русская песня, сочиненная в подмосковной, в сельце Усладе, по просьбе дворовой девушки...». Песня представляет собой лирический монолог девушки. В песенном зачине задается «место действия». В данном случае это речка – образ, традиционный для фольклора; создается «микросюжет»: героиня шла посмотреть «румяну зарю»,

*Горе к речке заманило,  
Села я на бережок;  
.....  
Я, вздохнувши, тут сказала:  
«Лейся, речка, как слеза!» [125, 363].*

Текст песни вполне соответствует поэтике народной лирики. Автором использованы традиционные фольклорные приемы и образы: психологический параллелизм, обращения к явлениям природы [91, 499]. Эта песня, по свидетельству современников, приобрела популярность народной.

Песня «**Головинский мой садок**» (1793) **Н.П. Николева** является первым образцом «русской» плясовой:

*Головинский мой садок!  
Проложен к тебе следок!  
Ой! мила, мила, всего милей,  
Кто ж такая, не скажу об ней.  
.....  
В очи милой посмотри,  
Краше утренней зари!  
Взоры пламенны у ней  
Ясна солнышка жарчей...[125, 375].*

Народные плясовые песни от других видов отличает отсутствие единого сюжета, особый тип построения, куплетная структура, определенный ритм (часто рифмованный хорей) и обязательное наличие припева. Стихотворение Н. Николева ориентировано на быстрый темп исполнения, поэтому в духе народной традиции написано хореем с парной рифмой. Структура же традиционная для данной разновидности фольклорной песни: припев повторяется через каждые две строки. Для придания песне народного оттенка Н.П. Николев включает в текст просторечные фразеологические обороты и сочетания.

Перу Н.П. Николева принадлежит еще более десятка песен в «народном стиле», многие из которых бытовали в народной среде и не раз переиздавались в песенных сборниках на протяжении всего XIX века. Среди них: «Кто меня несчастней может быть» (1792), «Взвейся, выше понеси-ся» (1793), «Смолкни, пеночка любезна» (1798), «Девушка по сеням похаживала» (1798) и др. Следует отметить, что большинство песен, помимо соблюдения общего фольклорного стиля, написаны «на голос» народных (т.е. русским тоническим размером).

Песни поэтов-сентименталистов, таким образом, сочетают в себе как фольклорную, так и литературную традицию, оставаясь при этом удачной стилизацией под фольклор. Их песни были популярны не только в дворян-

ской, но и в народной среде. Произведения поэтов бытовали в народе, т.е. «прижились», стали «своими». Они были важны для своего времени тем, что явились образцом обращения к народно-национальным основам поэтического творчества для последующих поэтов, так как указывали на ценность жанра «русской песни».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, наши исследования показали, что развитие русской литературы XVIII века шло по пути все большего сближения с фольклором. Постепенно фольклор становится не элементом произведений, а свойством мировоззрения писателей (особенно наглядно это становится к концу века), их эстетики (например, произведения Н.М. Карамзина, А.Н. Радищева). Можно с уверенностью утверждать, что уже в конце XVIII века фольклоризм отдельных литературных произведений (проза Н.М.Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева) достигает своего высшего типа (народо-познавательный по определению А.И. Лазарева).

Желание создать оригинальную, а не «подражательную» литературу, поиски новых источников вдохновения привели писателей XVIII века к мысли о том, что именно народная поэзия, уходящая корнями в глубокую древность, заключает в себе свойственные русскому духу черты. Это направление было важной составной частью литературного процесса XVIII века. Обращая отечественную словесность к национальным истокам как эффективному средству сохранения самобытности, творчество в «народном духе» подготавливало почву для дальнейшего плодотворного развития русской литературы.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – 171 с.
2. Азадовский М.К. История русской фольклористики: В 2 т. - М.: Госуд. уч.-пед. изд-во Мин. просвещ. РСФСР, 1958-63.- Т. 2.
3. Азадовский М.К. Статьи о литературе и фольклоре. - М.-Л.: Худож. лит., 1960. - 548 с.
4. Акимова Т.М. и др. Русское народное поэтическое творчество. – М.: Высш. шк., 1983. - 208 с.
5. Акимова Т.М. О фольклоризме русских писателей: Сб. ст. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2001. – 204 с.
6. Аникин В.П. Календарная и свадебная поэзия. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 122 с.
7. Аникин В.П., Круглов Ю.Г. Русское народное поэтическое творчество. – Л.: Просвещение, 1983. – 416 с.
8. Аникин В.П. Русский фольклор. – М.: Высш. шк., 1987. – 286 с.
9. Балашов Д.М. и др. Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногский район Вологодской области). – М.: Современник, 1985. - 390 с.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
11. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худож. лит., 1976 - 1982.
12. Берков П.Н. Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII начала XIX вв. // Русская литература XVIII века. Исследования советских ученых. – Минск: Университетское, 1988. - С. 208-221.
13. Берков П.Н., Макогоненко Г.П. Жизнь и творчество Н.М.Карамзина // Н.М.Карамзин. Избр. сочинения: В 2 т. - М.-Л., 1964. – Т. 1. - 142 с.
14. Благой Д.Д. Закономерности становления новой русской литературы // Исследования по славянскому литературоведению и стилистике: Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. - М., 1960. - С. 106-179.
15. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. - М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Наркомпроса РСФСР, 1945. – 420 с.
16. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. - 2-е изд. - М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР, 1951. – 582 с.
17. Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. - М.: Худож. лит., 1972. – Т. 1. - 560 с.
18. Богатырев П.Г. и др. Русское народное творчество. – М.: Высш. шк., 1966. – 358 с.
19. Бочаров Д.В. «Беседа любителей русского слова» и отечествен-

ная фольклористика // Литература и фольклорная традиция: Тезисы докладов научной конференции 15-17 сентября 1993 г. – Волгоград: Перемена, 1993. - С. 15-17.

20. Булгаков Н.Н. «Простонародность» в русской литературе конца XVIII – начала XIX столетий // Ежегодник научных работ. 1960 г. Гуманитарные науки. Министерство просвещения УССР. Херсонский государственный пед. институт им. Н.К. Крупской. - Херсон, 1961. - С. 115-119.

21. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. – М.: Наука, 1990. – 388 с.

22. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII - XVIII веков. - 3-е изд. - М.: Высш. шк., 1982. - 530 с.

23. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. - М.: Худож. лит., 1961. - 614 с.

24. Вознесенский М.В. Народная музыкальная культура в русской сентиментальной повести // XVIII век. Сборник 17. – СПб.: Наука, С.-Петербургское отд-ние, 1991. – С. 203-206.

25. XVIII век. Сборник 8. Державин и Карамзин в литературном движении конца XVIII – начала XIX века. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1969. - 355 с.

26. Выходцев П.С. На стыке двух художественных культур (Проблема фольклоризма в литературе) // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. Сборник XIX. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. - С. 3-30.

27. Гончаров Б.П. Фольклор в творчестве писателей // Литература в школе. - 1995. - № 3. - С. 48-51.

28. Горелов А.А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» / Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. Сборник XIX. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. - С. 31-48.

29. Гуковский Г.А. Карамзин // История русской литературы: В 5 т. - М.-Л., 1941. – Т. 5. – 345 с.

30. Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. - Л.: Худож. лит., 1938. - 315 с.

31. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 453 с.

32. Далгат У.Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. - М.: Наука, 1981. - 303 с.

33. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т.– М., 1981-82. – Т. 4. – 534 с.

34. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI веков. – М.: Наука, 1988. – 344 с.

35. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века. – Л., 1969. – 356 с.

36. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. - СПб: Тропа Троянова, 2000. – 432 с.

37. Евгеньева А.П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях

XVII-XX вв. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, Ленингр. отд-ние, 1963. – 348 с.

38. Елеонский С.Ф. Литература и народное творчество. – М.: Учпедгиз, 1956. – 239 с.

39. Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. - 206 с.

40. Западов А.В. Н.М. Карамзин // Русская проза XVIII века: В 2 т. – М.-Л.: Худож. лит., 1950. – Т. 2. - С. 225-237.

41. Западов В.А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. – СПб.: ИМА-пресс, 1995. – 79 с.

42. Западов В.А. Русская литература XVIII века: Хрестоматия. – М.: Просвещение, 1979. – 447 с.

43. Захарова О.В. Былины. Поэтика сюжета. - Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1997. - 192 с.

44. Исторические песни. Баллады. – М. : Современник, 1991. - 765 с.

45. История русской литературы: В 4 т. / Под ред. Д.С. Лихачева, Г.П. Макогоненко. - Л.: Наука, Лен. отд-ние, 1980. – Т. 1. – 816 с.

46. Калугин В. «Залог возрождения». Фольклор и развитие русской литературы // Литературная учеба. – 1982. - № 5. - С. 186-197.

47. Каменецкая С.Б. Фольклорные мотивы в неоконченном романе Карамзина «Рыцарь нашего времени» // Карамзинский сборник. Творчество Карамзина и историко-литературный процесс: Сборник статей. – Ульяновск: УГУ, 1996. - С. 52-66.

48. Канунова Ф.З. Из истории русской повести (Историко-литерат. значение повестей Н.М. Карамзина). – Томск: Изд-во Томского университета, 1967. – 188 с.

49. Канунова Ф.З. Из истории русской повести конца XVIII – первой трети XIX в. (Карамзин. Марлинский. Гоголь): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Томск: Изд-во Томского университета, 1969. - 113 с.

50. Канунова Ф.З. Карамзин и Жуковский (о восприятии трактата Руссо) // Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре. – Ульяновск, 1999. - С. 16-25.

51. Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. – Т.1. – Л.: Худож. лит., 1983. – 672 с.

52. Ковалевская Е.Г. Анализ текста повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Язык русских писателей XVIII века. - Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. - С. 176-194.

53. Козлов В.П. Общеевропейское и национальное в исторической концепции Н.М. Карамзина // Мир источниковедения: Сборник в честь С.О. Шмидта. – М.- Пенза, Рос. Гос. гуманит. ун-т, Ист.-арх. ин-т, 1994. - С. 210-216.

54. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. - 285 с.

55. Коровина В.Я. Фольклор и литература. – М., 1996. – 237 с.

56. Кочеткова Н.Д. «Всемирная отзывчивость» и патриотизм участников Новиковского кружка // Карамзинский сборник. Национальные традиции и европеизм в русской культуре. – Ульяновск, 1999. – С. 69-80.
57. Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма. 1. Чтение в жизни «чувствительного» героя // XVIII век: Сб. 14. – Л., 1983. – 21 с.
58. Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма. 2. Портрет и пейзаж в литературе русского сентиментализма // XVIII век: Сб. 15. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 70-96.
59. Кочеткова Н.Д. Идеино-литературные позиции масонов 80-90-х гг. XIX в. и Н.М.Карамзин // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. – М.-Л.: Наука, 1964. – С. 176-197.
60. Кочеткова Н.Д. Литература русского сентиментализма (эстетические и художественные искания). – СПб.: Наука, 1994. – 281 с.
61. Кочеткова Н.Д. Русская литература 1770-1800-х годов: (Фонвизин. Державин. Радищев. Карамзин) // Шедевры литературы XVIII века: Избранное. – М., 1998. – Кн. 2. – С. 5-36.
62. Кочеткова Н.Д. Русский сентиментализм (Карамзин и его окружение) // Русская литература XVIII века. Исследования советских ученых. – Минск: Университетское, 1988. – С. 262-277.
63. Кочеткова Н.Д. Сентиментализм. Карамзин // История русской литературы: В 4 т. / Под ред. Д.С. Лихачева и Г.П. Макогоненко. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. – Т. 1. – С. 726-765.
64. Кочеткова Н.Д. Формирование исторической концепции Карамзина-писателя и публициста // XVIII век: Сб. 13. – Л., 1981. – 22 см.
65. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. – М.: Высш. шк., 1983. – 448 с.
66. Крестова Л.В. Романтическая повесть Н.М. Карамзина «Наталья, боярская дочь» и русские семейные предания 18 века // Древнерусская литература и ее связи с новым временем: Исследования и материалы по древнерусской литературе. – М.: Наука, 1967. – С. 237-259.
67. Кржижановский Ю. Девушка-юноша (К истории мотива «перемена пола») // Русский фольклор. VIII. Народная поэзия славян. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 56-66.
68. Криничная Н.А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. – 192 с.
69. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. – М.: Высш. шк., 1989. – 320 с.
70. Круглов Ю.Г. Русские свадебные песни. – М.: Высш. шк., 1978. – 215 с.
71. Кулакова Л.И. Эстетические взгляды Н.М. Карамзина // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. – М.-Л.: Наука, 1964. – С. 146-176.
72. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. – 2-е изд. – М.: Высш.

шк., 1989. – 207 с.

73. Лазутин С.Г. Русские народные песни. – М.: Просвещение, 1965. – 291 с.

74. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с.

75. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). – Омск, 1982.

76. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: В 2 т. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1952-53. – 2 т.

77. Литература и фольклор народов СССР. Указ. отеч. библиографич. пособий и справ. изданий. 1926 – 1970. – М.: Книга, 1975. – 237 с.

78. Литературная сказка пушкинского времени. – М.: Правда, 1988. – 479 с.

79. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – 204 с.

80. Лотман Ю.М. Карамзин. – СПб.: Искусство-СПб, 1997. – 832 с.

81. Макогоненко Г.П. Николай Карамзин – писатель, критик, историк // Г.П. Макогоненко. Избранные работы: О Пушкине, его предшественниках и наследниках. – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 74-149.

82. Макогоненко Г.П. От Фонвизина до Пушкина. Из истории русского реализма. – М.: Худож. лит., 1969. – 512 с.

83. Макогоненко Г.П. Повести Николая Карамзина // Н.М. Карамзин. Избр. соч.: В 2 т. – М.-Л.: Худож. лит., 1964. – Т. 1. – 142 с.

84. Макогоненко Г.П. «Рядовой на Пинде воин» (Поэзия Ивана Дмитриева). // И.И. Дмитриев. Полн. собр. стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1967. – 502 с.

85. Медриш Д.Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. научн. тр. – Волгоград, 1983. – С. 3-16.

86. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики / Под ред. проф. Б.Ф. Егорова. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1980. – 296 с.

87. Миллер В.Ф. Очерки русской народной словесности: В 3 т. – М.-Л.: Госуд. изд-во, 1924. – Т. 3. – 368 с.

88. Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. – М.: Прогресс. Культура и газета «Труд», 1993. – 3 т.

89. Минц С.И., Померанцева Э.В. Русская фольклористика. – М.: Высш. шк., 1965. – 468 с.

90. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская Энциклопедия, 1987-88. – 2 т.

91. Морозова Е.А. «Дайте русского мне витязя!» (Литературное творче-

ство в «народном духе») // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. – М., 2005.

92.Морохин В.Н. Прозаические жанры русского фольклора: Хрестоматия. – 2-е изд., доп. - М.: Высш. шк., 1983. – 303 с.

93.Народная проза. – М.: Русская книга, 1992. – 608 с.

94.Народные баллады. – М.-Л., Сов. писатель, 1963. - 447 с.

95.Народные русские сказки А.Н.Афанасьева: В 5 т. – М.: ТЕРРА, 1995 – 5 т.

96.Новикова А.М., Александрова Е.А. Фольклор и литература. - М.: Просвещение, 1978. - 144 с.

97.Новикова А.М. Русская поэзия XVIII – первой половины XIX в. и народная песня. – М., 1982.

98.Новикова А.М. Фольклор в курсе литературы XVIII века // Ученые записки. Том СХLIII. Труды кафедры русской литературы. Выпуск 9. Сборник докладов межвузовской научно-методической конференции «Фольклор в учебном процессе школы и вуза» (1963 г.). – М.: Издание МОПИ, 1964.

99.Новикова А.М. Фольклор и литература // Фольклор и литература (проблемы их творческих взаимоотношений): Сб. научн. тр. - М., 1982.

100.Орлов О.В., Федоров В.И. Русская литература XVIII века. - М.: Просвещение, 1972. – 304 с.

101.Орлов П.А. История русской литературы XVIII века. – М.: Высш. шк., 1991. – 320 с.

102.Орлов П.А. Русский сентиментализм. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1977. - 271 с.

103. «От Киевского жителя к его другу (Письма)» // Вестник Европы / Сост. М. Каченовский. - М. - 1818. - № 18. - С.122-127.

104.Павлович С.Э. Пути развития русской сентиментальной прозы XVIII века. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1974. – 224 с.

105.Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. С примечаниями и указателем, составленными Я. Гротом и В. Пекарским. – СПб., 1866. - 484 с.

106.«Письмо от Н.А.Л. к П.Л.В. (Прислано из Петербурга от неизвестной особы)» // Московский журнал. – 1791. - ч.4. - С. 91-100.

107.Письмо сельского жителя // Вестник Европы. – 1803. - № 17. - С. 42.

108.Платонов С.Ф. Карамзин Н.М. Речь, произнесенная в собрании 18 июля 1911 г., по случаю открытия памятника Н.М. Карамзину в с.Остафьево. – СПб., 1912. - 10 с.

109.Повесть о Фроле Скобееве // Древнерусская литература. – М.: Олимп; Издательство АСТ, 1996. – 608 с.

110.Полный новейший песенник в 13 частях, содержащий в себе собрание всех лучших песен известных наших авторов, как-то: Державина, Карамзина, Дмитриева и многих других литераторов. Расположенный в отдельных частях для каждого предмета / Собранный И.Гурьяновым. –

М.: тип. Н. Степанова, 1835. - Ч.13. - 144 с.

111.Померанцева Э.В. Русская народная сказка. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 128 с.

112.Пословицы русского народа. Сборникъ пословицъ, поговорокъ, речений, присловий, чистоговорокъ, прибаутокъ, загадокъ, поверий и пр. Владимира Даля. Издание третье, безъ переменъ. Томъ второй, третий. Издание поставщиковъ его императорскаго величества Товарищества М.О.Вольфъ. С.-Петербургъ, Гостиный дворъ, 18. Москва, Кузнецкий Мостъ, 12. 1904.

113.Проблемы изучения русской литературы XVIII в. – Л., 1983. – 160 с.

114.Пропп В.Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я. Проппа). – М.: Лабиринт, 2000. – 416 с.

115.Пугачев В.В. Пушкин, Радищев и Карамзин. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1992. - 216 с.

116.Пуртова Н.В. Закон трагедии в русской былине и сказке о Ставре Годиновиче // Устная и рукописная традиции: Сб. научн. тр. – Екатеринбург, 2000. – С. 174-189.

117.Пурьскина Н.Г. Слово и жест в сентиментальной повести: «Бедная Лиза» Н.М.Карамзина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. – Л., 1985.

118.Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – 244 с.

119.Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. – М.: Наука, 1971. - 315 с.

120.Путилов Б.Н. «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма XVIII в. // XVIII век. Сборник 7. Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П.Н. Беркова. - М.-Л.: Наука, 1966. - С. 28-35.

121.Пыпин А.Н. История русской литературы: В 3 т. – СПб., 1902. – Т. 3.

122.Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – Л.: Худож. лит., 1981. – 200 с.

123.Речь, произнесенная Н.М. Карамзиным в торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 г. // Сын Отечества. Историч., политич. и литературный журнал, издаваемый Н.Гречем. Часть 51. – СПб. - 1819. - № 1. - С. 3-16.

124.Русская литература XVIII века / Под ред. Г.П. Макогоненко. - Л.: Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1970. - С. 686-761.

125.Русская литература и фольклор (XI-XVIII вв.). – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1970. – 432 с.

126.Русская литература и фольклор (первая половина XIX века). – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. - 456 с.

127.Русская народная поэзия: Лирическая поэзия: Сборник. - Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние. 1984. - 584 с.

128. Русская народная поэзия: Обрядовая поэзия: Сборник. - Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1984. - 528 с.
129. Русская народная поэзия: Эпическая поэзия. - Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1984. - 439 с.
130. Русская обрядовая поэзия. Жили-были... – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998. - 287 с.
131. Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М.: Наука, АН СССР, 1982. - 390 с.
132. Русское народное поэтическое творчество / Под ред. проф. Н.И. Кравцова. – М.: Просвещение, 1971. – 415 с.
133. Рыцарева М.Г. Русская музыка XVIII века. – М.: Знание, 1987. – 125 с.
134. Славянская мифология: Словарь-справочник / Сост. Л.М. Вагурина. – М.: Линор & Совершенство, 1998. – 320 с.
135. Соколов А.Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1955. - 692 с.
136. Соколова В.К. Русские исторические предания. – М.: Наука, 1970. - 288 с.
137. Сорокин Ю.С. Язык и стиль карамзинской прозы в оценке современников и последующих поколений (180 лет с начала споров вокруг «нового слога») // Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений XVIII – начала XIX в. – СПб.: Наука, 1994. - С. 16-57.
138. Степанов В.П. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII века - начала XIX века. – М.: Просвещение, 1982. – 234 с.
139. Сумароков А.П. Избранные произведения. – Л., 1957. – 354 с.
140. Типология литературного фольклоризма: На материале истории русской литературы / А.И. Лазарев. – Челябинск: Урал. гос. ун-т, Челяб. гос. ун-т, 1991. – 96 с.
141. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. - М., 1995.
142. Федоров В.И. История русской литературы XVIII века. - М.: Просвещение, 1982. - 335 с.
143. Федоров В.И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. – М.: Просвещение, 1979. – 156 с.
144. Федоров В.И. Русская литература XVIII века. – 2-е изд. - М.: Просвещение, 1990. – 351 с.
145. Федорова В.П. Народные лирические песни в современном Зауралье. В помощь лекторам, учителям, работникам библиотек, собирателям устной народной поэзии. - Курган, 1973. - 20 с.
146. Федорова В.П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. - Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 1997. - 283 с.
147. Федорова В.П. Свадьба на Ирюме. - Челябинск, 1991. – 127 с.



148. Фохт Г.П. Литературные и фольклорные традиции в повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Фольклорная традиция в русской литературе: Сб. научн. тр. – Волгоград: Волг. гос. пед. ин-т им. А.С. Серафимовича, 1986. – С. 3-11.

149. Эйхенбаум Б.М. Карамзин // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1969. – 503 с.

150. Энциклопедия русской жизни: Роман и повесть в России второй половины XVIII – начала XIX вв.: Рек. библиогр. справочник. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Кн. палата, 1988. – 400 с.

151. Юдин А.В. Русская народная духовная культура. – М.: Высш. шк., 1999. – 331 с.

Позднякова Елена Геннадьевна

**ФОЛЬКЛОР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА: ПУТИ  
РАЗВИТИЯ**

Монография

Редактор Н.А. Леготина

---

Подписано в печать  
Печать трафаретная  
Заказ

Бумага тип. № 1  
Усл.-печ. л. 6,125  
Тираж 100

Формат 60\*84 1/16  
Уч.-изд. л. 6,125  
Цена свободная

---

Редакционно-издательский центр КГУ  
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25  
Курганский государственный университет.