Ю. М. ЛОТМАН

ОБ ОДНОМ ЧИТАТЕЛЬСКОМ ВОСПРИЯТИИ «БЕДНОЙ ЛИЗЫ» Н. М. КАРАМЗИНА

(К структуре массового сознания XVIII в.)

Читательское восприятие — всегда истолкование. Оно избирательно: одни элементы авторского замысла подчеркиваются, другие остаются незамеченными. Писатель обращается к аудитории, пользуясь «языком» определенной художественной системы. Язык этот может быть адекватен или неадекватен языку читательского восприятия. Во втором случае может происходить или овладение со стороны читателя языком авторской художественной структуры или (часто бессознательный) «перевод» текста на язык художественного мышления читателя. Изучение этого второго явления представляет двойной интерес: оно позволяет реконструировать структуру воспринимающего сознания и раскрывает те стороны авторской системы, которые делаются более явными в процессе переведения ее читателем в иную систему «кода».

* *
*

3 августа 1799 г. А. Ф. Мерзляков писал Андрею Тургеневу: «Третьего дня был я на гулянье под Симоновым монастырем. Сначала было весело; народ, как море разливное ... Осмотрев целый мир, который здесь уместился около монастыря, пошел я к озеру, где утопил Карамзин бедную Лизу. Выслушав, что говорила об ней каждая береза, сел я на берегу и хотел слушать разговор ветров, оплакивающих участь несчастной красавицы. — Натурально погрузился в задумчивость и спал бы долее, если бы не разбудил меня следующий разговор:

«Мастеровой (лет в 20, в синем зипуне, одеваясь): В этом озере купаются от лихоманки. Сказывают, что вода эта помогает.

«Мужик (лет в 40): Ой ли! брат, дак мне привести мою жену, которая хворает уже полгода.

«Мастеровой: Не знаю, женам-то поможет ли? Бабы-то все здесь тонут.

«Мужик: Как? ..

«Мастеровой: Лет за 18-ть здесь утонула прекрасная Лиза. От того-то все и тонут.

«Мужик: А кто она была?

«Мастеровой: Она, то есть, была девушка из у той деревни; мать-то ее торговала пятинками, а она цветами; носила их в город, то есть...

«Мужик: Да почто же она утонула?

«Мастеровой: То есть один раз встреньcя с нею барин. Продай-де, девушка, цветы! Да дает ей рубль. А она, бает, не надо-де мне. Я продаю по алтыну. Ну! он спросил, то есть, где она живет, да ходил к ней; потом он; то есть, много истряс с нею сум<м>, то есть, дак и вздумал жениться! — она с тоски да и бросилась в воду... Да нет, лих, не то еще! ... Он ей и дал, знаешь, ты, на дорогу 10 червонных, то есть; она пошла, да и встренься ей ее подружка. Она, то есть, ей деньги и отдала: на-де, ты, девять-то отнеси матушке, а десятой возьми себе. — Ну, то есть, пришла сюда, разделась да и бросилась в воду!..

«Мужик: Ох, брат, по коже подирает!

«Мастеровой: Это, брат, *любовь*!

«Мужик: *Любовь!* (Помолчав). Да что же, брат, написано ли што ли это?

«Мастеровой: Написано, как же, продается книжка, называется как-то, бездельничества ли, што ли, право, не помню. Прикрасная, брат. Как луги-та там называют, как озера-та, то есть! Ну вот нивесть как сладко. Мы, знаешь, золотим коностас в монастыре, дак нам монах дал почитать этой книжки!

«Я ее и сам теперь купил и не жаль, брат!

«Что может быть слаще для г. Карамзина? Что лучше сего панегирика? Мужики, мастеровые, монахи, солдаты — все о нем знают, все любят его! ... Завидую, брат».[1]

Пересказ Мерзлякова сделан по свежим следам, и сомневаться в его точности, видимо, нет оснований. Он рисует нам чрезвычайно любопытную трансформацию известного произведения Карамзина в читательском сознании, резко отличном от авторского.

Художественное мышление пересказывающего «Бедную Лизу» «мастерового» прежде всего сюжетно: произведение для него — это рассказ о событиях, и именно сюжет воспринимается как доминирующий элемент повествования. Этот принцип проводится с поразительной последовательностью. Существенные для повести Карамзина конфликты: социальный (дворянин — крестьянская девушка), психологический (добрый, но слабый и развращенный юноша и любовь чистой девушки) — для «мастерового»

---

[1] Цит. по кн.: Ю. М. Лотман. Историко-литературные заметки. — Ученые записки ТГУ, вып. 98, Тарту, 1960, стр. 310.

в его художественной системе не являются самыми характерными, и он их просто не замечает. Зато сюжетная сторона отразилась в его памяти с большой точностью. Однако и здесь произошло значительное переосмысление. «События», опорные пункты сюжета представляют в системе Карамзина вехи в развитии внутренней жизни героев и именно этим значительны. Основная жизнь — жизнь сердца, и «внешние» поступки важны как выражения, знаки этой жизни, позволяющие проникнуть в нее самое. В пересказе все действие расценивается иначе: это рассказ страшный и занимательный («по коже подирает»), причем страшное — одна из главных форм занимательного, а занимательность — основной признак, отличающий художественное сообщение от обычного.

Включаясь в иную систему, элементы сюжета «Бедной Лизы» подвергаются переосмыслению. Остановимся на таком элементе сюжета, как гибель героини. В системе Карамзина — это эпизод трагический, он является показателем того, что нарушен некий более справедливый порядок. Трагический конец — альтернатива благополучному, который мог бы наступить при ином поведении героя. Этот благополучный конец составляет то нереализуемое читательское желание и ожидание, на фоне которого гибель героини предстает как зло, трагическое нарушение, неправильность, а Эраст — как виновник этого зла.

Художественная структура «пересказа» подчиняется иным законам. Любовная история («Это, брат, *любовь*!») может оканчиваться в этой эстетической системе только смертью. Смерть — атрибут любви, и чувство, которое не увенчивается смертью, не может быть признано любовью. Поэтому у любовного сюжета окончание может быть только одним вне какой-либо альтернативы. Сам факт смерти героини получает иное значение: он неизбежен. Могут варьироваться и, следовательно, нагружаться значением лишь обстоятельства ее гибели. Смертельный исход не рассматривается как зло, поскольку, с одной стороны, представление о ценности индивидуального человека чуждо сознанию «мастерового», а, с другой, смерть — это признак силы чувства, свидетельство того, что перед нами — «любовь», а «любовь» относится к разряду положительных ценностей. Поэтому «ужасная» и «жалостная» гибель героини (или героя) не воспринимается аудиторией как то, чего надо избегнуть, чтобы повествование можно было бы определить как счастливо оканчивающееся. Категории счастливого и трагического конца к этой системе не применимы, так как она не знает еще такого дифференциального признака. Одновременно с героя снимается «вина» (вместе с утратой социально-психологического дидактизма). Показательно, что очень точно пересказывающий сюжет «мастеровой» в этом месте допускает неточность — свидетельство того, что эти — существенные для Карамзина — детали для него лишены значения.

У Карамзина Эраст, попав в армию, развратился (как позже Нехлюдов в «Воскресении»), проиграл большие суммы в карты и для поправки своих дел решил жениться на богатой, презрев чистую любовь бедной девушки. Все повествование ведется так, чтобы осудить героя. Но подобный подход чужд «мастеровому», и он изменяет сюжет на более «естественный» (с его точки зрения) и полностью лишенный налета дидактизма: «Потом он, то есть, много истряс с нею (Лизой, — *Ю. Л.*) сум‹м›, то есть, дак и вздумал жениться!».

Перед народным читателем «Бедной Лизы», который не воспринимал жанровой системы карамзинской повести, встала необходимость осмыслить текст в его принадлежности к определенной традиции. Возникала потребность перекодировки на уровне жанра.

Прежде всего следует отметить, что «мастеровой» и «мужик» воспринимают повесть Карамзина как «быль», рассказ о подлинных событиях. Стремление разделить явления словесного искусства на два больших класса с антитезой «выдуманное — невыдуманное» свойственно фольклорному мышлению, и каждому из этих классов соответствует особое, ему присущее эстетическое переживание. Подобная классификация применяется и к самому фольклору («Сказка складка — песня быль») и очень настойчиво проводится применительно к текстам, которые вводятся в мир фольклорной эстетики «со стороны». Мы не можем в пределах настоящей заметки останавливаться на своеобразии того типа художественных переживаний, который свойствен каждому из этих классов. Укажу лишь на то, что «выдуманное» повествование подразумевает фантастичность сюжета и небытовую красивость деталей, а «невыдуманное» — отказ от фантастики и жестокость кровавых эпизодов (ср. «Горькую участь» Чулкова). В данном случае при переосмыслении произведения Карамзина в категориях этого типа сыграло роль то обстоятельство, что сам автор, исходя из совершенно иных художественных соображений и в борьбе с совершенно иной традицией, стремясь подчеркнуть психологическую правду своего рассказа, настоятельно подчеркивал, что его рассказ «быль». Точность географической приуроченности места действия заставила даже пересказывающих воспринять рассказ как местную легенду об озере у Симонова монастыря, а все повествование как определение свойства озера — «бабы-то все здесь тонут».

Любопытным свидетельством стремления «перевести» повесть Карамзина на язык иной, более понятной, художественной системы является замена сочетания «бедная Лиза» на «прекрасная Лиза». Заглавие «Бедная Лиза» существенно выражает структуру повествования Карамзина. Оно построено на соединении собственного имени героини с эпитетом, характеризующим отношение к ней повествователя. Таким образом, в заглавие оказы-

вается введен не только мир объекта повествования, но и мир повествователя, между которыми установлено отношение сочувствия. Это, по сути дела, модель всей повести Карамзина. Эпитет «прекрасная» при женском имени в заглавии произведения не означал в XVIII в. отношения к героине. Это был постоянный эпитет, образовывавший неразделимое фразеологическое сочетание. Однако такого рода заглавия встречались лишь в определенной группе повествовательной прозы.[2] Называя героиню повести Карамзина «прекрасная Лиза», «мастеровой» тем самым осмыслял ее в ряду хорошо ему знакомых литературных персонажей, пользуясь сложившимся литературным штампом как меркой, под которую подгонялась повесть Карамзина.

Таким образом, повесть Карамзина осмыслялась как книжное произведение («Да что же, брат, написано ли што ли это?»), в основе которого лежит «быль», подлинное событие или местное устное предание, пересказанное в соответствии с нормами массовой литературной традиции XVIII в. — повествования о страданиях и гибели прекрасной героини. «Мастеровой», видимо, склонен был улавливать в повести черты авантюрного жанра. По крайней мере именно так можно объяснить народную этимологию названия сборника «Мои безделки»: «...продается книжка, называется как-то, бездельничества ли, што ли».[3] Определив то, как выглядел жанр «Бедной Лизы» в глазах массового читателя, мы можем и назвать его: перечисленным выше признакам удовлетворяла так называемая «полусправедливая повесть» — любопытный жанр русской прозы XVIII в., на необходимость изучения которого первым обратил внимание П. Н. Берков.

Однако «Бедная Лиза» не только изменялась в сознании массового читателя под влиянием свойственных ему норм художественного мышления, но и активно изменяла эти нормы. Это особенно заметно в оценке «мастеровым» пейзажа Карамзина.

---

[2] Ср.: Поизмятая роза, или Забавное похождение *прекрасной* Ангелики с двумя удальцами. СПб., 1790 (в оригинале эпитета «прекрасная» нет); *Прекрасная* полонянка. Истинная повесть о кораблекрушении и плене девицы Аделины, графини де Сент Фаржель на шестнадцатом году ее возраста в краях Алжирского государства в 1782 году. М., 1787; *Прекрасная* россиянка, ч. I—II. СПб., 1784 (2-е изд. — М., 1790; 3-е — М., 1796); Занда, *прекрасная* россиянка, или низвержение с трона Махомета IV. Исторический отрывок г. Коцебу. Владимир, 1800; Ср. неопубликованный роман Я. А. Галинковского «Глафира, или *Прекрасная* валдайка» (см.: «XVIII век», IV, М.—Л., Изд. АН СССР, 1959, стр. 231); ср. также рукописные переводы XVIII в.: «История благоприятная о благородной и *прекрасной* Мелюзине» и «История о Алфонзе Рамире, короле гишпанском, и о *прекрасной* Ангелике, принцессе лонгобардской, имянуемая Неистовый Роланд».

[3] Интересно, что переводчик Лесажа А. Ключарев, издавший в 1804 г. книгу «Гузман д'Алфараш, истинная гишпанская повесть» (чч. 1—4, М., 1804), в 1813 г., ориентируясь на массового читателя, заменил заглавие на «Шалости забавного Гусмана» (чч. 1—4, М., 1813). Слова «шалости», «шаль» имели в XVIII веке значительно более вульгарный оттенок.

Наконец, следует отметить, что подобное переосмысление характеризует не только структуру воспринимающего сознания, но и природу воспринимаемого объекта. Одной из наиболее важных сторон дарования Карамзина был его талант популяризатора. Карамзин обладал искусством излагать вершинные явления современной ему культуры так, что они легко перекодировались на язык неискушенного в вопросах культуры сознания. Это таило в себе угрозу опошления — не случайно цитатами из Карамзина говорят Хлестаков и другие герои Гоголя, — но это же позволяло широко популяризировать достижения культуры в массовой читательской аудитории, которая получала возможность, в зависимости от уровня своей подготовки, вычитывать в произведениях Карамзина содержание разной степени сложности — от самого примитивного до предвосхищающего идейные споры последующих эпох.