

---

---

ХРОНИКА

---

---

**МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
“ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРЕ, ИСКУССТВЕ, КУЛЬТУРЕ  
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА”**

**AN INTERNATIONAL SCHOLARLY CONFERENCE  
“SENSITIVITY IN THE LITERATURE, ART, AND CULTURE OF THE  
END OF THE 18<sup>th</sup> – FIRST THIRD OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY”**

25–27 апреля 2016 года в Москве состоялась международная научная конференция “Чувствительность в литературе, искусстве, культуре конца XVIII – первой трети XIX века”. Конференция была организована Институтом мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) РАН, Отделением “Образование и культура” Российской академии образования, Государственным музеем А.С. Пушкина, Государственным музеем-усадьбой “Остафьево” – “Русский Парнас”, “Литературной газетой”. Сама тема, предложенная доктором филологических наук, академиком РАО Н.И. Михайловой (Москва), привлекла российских ученых Москвы, Петербурга, Пскова, Вологды, Нижнего Новгорода, Арзамаса, Томска, а также зарубежных исследователей Тарту (Эстония), Софии (Болгария), Цетинье (Черногория), Осаки (Япония). Сентиментализм, его философия и методология, творчество русских и европейских писателей-сентименталистов, продолжение их идей и споров в литературе, театре, ораторской культуре, публицистике, теории изящной словесности последующих эпох, чувствительность в письмах, дневниках и мемуарах, в графике, музыке, садово-парковом искусстве – это лишь некоторые аспекты докладов, представленных на конференции.

О сентиментальном герое художественных произведений XVIII–XIX столетий, об актуальности этой темы говорила, обращаясь к участникам конференции, доктор филологических наук, заместитель директора ИМЛИ РАН Д.С. Москвитина: «Хотелось бы отметить удачное название нынешней конференции: “Чувствительность в литературе, искусстве, культуре конца XVIII – первой трети XIX века”. И дело не только в том, что чувствительность – характерологическая черта эстетической программы эпохи сенти-

ментализма, свойство его поэтики. Как показала история литературы XX века, понятие “чувствительного” есть институциональное свойство художественной литературы в целом, нечто, что определяет её как искусство. “Железный”, кровавый XX век, извратив чувствительность, не смог от неё избавиться, проиронизировав её, замаскировав её сказом или анекдотом (М. Зощенко, М. Козырев), заретушировав беспощадным натурализмом. Вспомним Б. Пильняка, Вс. Иванова, Н. Тихонову, И. Бабеля или, например, “Сокровенного человека” А. Платонова – повесть о временах Гражданской войны, написанную в 1927 г. Она начинается шокирующим заявлением: “Фома Пухов не одарен чувствительностью: он на гробе жены вареную колбасу резал, проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки”. Однако XX век остался весь во власти чувствительности, создав образы, исполненные высокого гуманизма, наделив нас способностью к глубочайшему сопереживанию и даром неудержимых слёз. Из XX века еще виднее и значительнее представляется опыт духовной культуры чувствительного, изящного, озорного, бесстрашного века сентиментализма. Наследие Карамзина стало возвращаться в культуру после тяжелого одномыслия и было востребовано именно потому, что отвечало потребности общества с нравственных позиций оценивать историю и жизнь. Карамзин утвердил в нашей литературе традицию нравственно-психологического, индивидуализирующего подхода к явлениям. Как говорил С.О. Шмидт, в этом главная заслуга Карамзина. Наследие сентиментализма напоминает о том, что “чувствительность” не исключает ни бескомпромиссности, ни толерантности. Эти черты столетиями определяли облик русской интеллигенции и должны остаться неотъемлемыми её чертами и в веке двадцать первом».

Участников конференции приветствовали также зав. отделом XVIII века Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, доктор филологических наук Н.Д. Кочеткова, академик-секретарь отделения “Образование и культура” РАО, доктор искусствоведения В.П. Демин, директор Государственного музея А.С. Пушкина, кандидат культурологии Е.А. Богатырев, директор Государственного музея-усадьбы “Остафьево” – “Русский Парнас”, заслуженный работник культуры РФ А.С. Коршиков, главный редактор “Литературной газеты” Ю.М. Поляков.

Конференция была посвящена двухсотпятидесятилетию со дня рождения Н.М. Карамзина и двухсотпятидесятилетию со дня рождения В.Л. Пушкина.

Её открыла доктор филологических наук **Н.И. Михайлова** (Москва) докладом “Н.М. Карамзин и В.Л. Пушкин”. Он был посвящён личным и творческим связям Н.М. Карамзина и В.Л. Пушкина, убежденного карамзиниста, автора первых манифестов карамзинской школы. Исследователь выявила некоторые цитаты и реминисценции из произведений Н.М. Карамзина в стихотворениях В.Л. Пушкина. Заслуживает особого внимания наблюдение о том, что читательский отклик В.Л. Пушкина на повесть “Бедная Лиза” – вырезанная им надпись на березе у пруда, где утопилась Лиза (цитата из 338 сонета Петрарки “На смерть Мадонны Лауры”), стала эпиграфом к первому отдельному изданию повести в 1796 году. Н.И. Михайлова указала на то, что благодаря В.Л. Пушкину “Бедная Лиза” была включена, таким образом, в контекст европейской литературы (та же цитата из Петрарки – поставлена эпиграфом в романе Жан-Жака Руссо “Юлия, или Новая Элоиза”).

Доктор филологических наук **Н.Д. Кочеткова** (Санкт-Петербург) в докладе “Ирония Карамзина как компонент его чувствительности” говорила о том, что по традиции “чувствительность” как этическое понятие связывали прежде всего со способностью к состраданию. В русской, как и европейской, культуре XVIII – начала XIX века, возникло представление о “ложной чувствительности”, вызывавшей к себе ироническое отношение. Речь шла о гипертрофированном выражении эмоций, частом упоминании слез, вздохов, поцелуев. Карамзин призывал начинающих авторов находить более надежный “способ трогать”. Сам он постепенно учился иронизировать над собственными слишком патетическими фра-

зами, заменяя их простыми оборотами. В юности несомненное влияние на него в этом отношении оказал его старший друг А.А. Петров, судя по их переписке. Карамзин стремился преодолеть ту искусственность, ненатуральность, которая была свойственна его собственным ранним сочинениям. Как и у Лоренса Стерна, чувствительность и ирония у Карамзина часто слиты воедино: ирония появляется не только по поводу ложной чувствительности, но и чувствительности как таковой. Один из наиболее характерных примеров – эпизод из “Писем русского путешественника”, в котором описывается встреча в трактире с незнакомкой и её маленьким сыном. Ирония постоянно сопутствует лирическому повествованию о детстве героя в романе “Рыцарь нашего времени”, где много автобиографических моментов. Своеобразная игра с текстом снимает здесь патетику в самых драматических моментах. Иронический подтекст характерен и для других сочинений писателя (“Чувствительный и холодный. Два характера”, “Моя исповедь”). Ирония, внутренне присущая Карамзину, позволяет ему с разных сторон взглянуть на одно и то же, показать неоднозначность явлений, воспроизвести многообразие и изменчивость окружающего мира.

**А.Н. Балдин** (Москва) в докладе “Чувствительный и холодный в личности Н.М. Карамзина” сравнил повесть Карамзина “Бедная Лиза” (1792) и очерк “Чувствительный и холодный” (1803) и указал, что писатель предстает в своём творчестве сочинителем “удвоенным”: он определён (порой демонстративно) чувствителен и одновременно расчётлив. Некоторого рода эволюцию автора от одного состояния к другому – от эмоции к расчету – можно обнаружить в сравнении этих двух ключевых сочинений. В них автор выступает с принципиально разных позиций: в повести Карамзин предстает сочувствующим участником рассказа, в очерке – хладнокровным наблюдателем. При этом первый текст отмечает успешное вступление Карамзина на литературное поприще, а второй фиксирует его переход от литературного творчества к деятельности историографа. Можно наблюдать своеобразную шкалу – предел чувствительности в 1782 году и предел расчета в 1803-м. И всё же не следует забывать об исходной “удвоенности” автора. Повесть “Бедная Лиза” представляет собой результат тщательного композиционного расчета, сведения в единое целое европейских наблюдений Карамзина во время поездки 1789–1790 гг. В то же время очерк 1803 года пишется на фоне дра-

матических изменений в судьбе Карамзина, что прямо отражается в содержании очерка. Автор остаётся скрыто чувствителен, “удвоен” в своём психологическом и, неизбежно, сочинительском состоянии. Карамзин показательно сложен на всем протяжении своего пути. Это делает его своеобразным прототипом классических чувствительно-холодных героев русской классики: Онегина, Печорина, Болконского.

Доктор филологических наук **Э.М. Жиликова** (Томск) в докладе «“Времена года” Джеймса Томсона и “Бедная Лиза” Н.М. Карамзина» указала на один из источников карамзинской повести – “Времена года” Дж. Томсона (1725–1730). Ещё в 1788 году Карамзин в “Детском чтении” дал прозаический перевод поэмы Томсона. В период создания “Бедной Лизы” томсоновская идея бесконечности и разнообразия мира природы, авторская ориентация на героя – обыкновенного человека и вера в божественный разум оказались для Карамзина важными. В “Бедной Лизе” существенную роль выполняет слово чувствительного повествователя, создающего внутренний конфликт, на фоне которого протекает история Лизы. Содержание конфликта вбирает в себя вопросы истории в нераздельности с концепцией природы. Образцы такого единения даёт Томпсон. Первая часть “Бедной Лизы”, заключающая в себе “панораму”, созданную повествователем, оказывается воссозданием модели “Времени года”, где чувствительный рассказчик выстраивает мир по принципу контраста, который оборачивается синтезом: “Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну, туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с природою”. Карамзин опирается на принципы описательной поэтики Томпсона, но при этом сообщает каждой детали картины реальный, эмоционально окрашенный эпитет и выстраивает картины в определённой системе. Системность создаёт поэтика контрастов, освоенная Карамзиным у Гёте (“Вертер”), который, в свою очередь, опирался на Томсона. В 1789 году в журнале “Детское чтение” был напечатан вольный прозаический перевод вставной истории “Лавиния” с жанровым подзаголовком “Осенняя повесть”. Эта вставная история в “Осени” Томсона могла послужить для Карамзина отправной точкой создания повести “Бедная Лиза”. История бедной крестьянки Лавинии и богатого помещика Палемона лишь частично совпадает с историей Лизы и Эраста. Но именно ряд деталей и характер описания Лавинии служат материалом для доказательства того, что Карамзин следует

за Томсоном. “Осенняя повесть” в силу своего названия на страницах “Детского чтения” получила новый драматический элемент: она намекала на иной исход ситуации, который и был дан в “Бедной Лизе”.

О Карамзине, журналисте и издателе, говорила доктор филологических наук **Н.Д. Блудилина** (Москва) в выступлении «Сентиментализм как явление европейской и русской словесности в журналах “Московский вестник” и “Вестник Европы” Н.М. Карамзина». В докладе исследовано практическое решение Карамзиным (разборы иностранных и русских книг, аннотации, биографические справки о писателях, переводы стихов и прозы, отчёты об иностранных спектаклях и т.д.) важной просветительской цели его издательской и переводческой деятельности, осуществленной писателем в журналах “Московский вестник” и “Вестник Европы” – введение русской словесности и читателя в контекст современной европейской литературы, находившейся в тот период развития под властью философии сенсуализма, задачи которой заключались в возвышении чувства до значения первенствующего начала в человеке, в возведении его не только в нравственное, но и в познавательное начало: “Сколь раз, читая любопытные европейские журналы, в которых теперь, так сказать, все лучшие авторские умы на сцене, желал я внутренне, чтобы какой-нибудь русский писатель вздумал и мог выбирать приятнейшее из сих иностранных цветников и пересаживать на землю отечественную!”

Доклад доктора филологических наук **Д.П. Ивинского** (Москва) «Из комментария к альманаху Н.М. Карамзина “Аглая”» был посвящён обсуждению вопроса о том, какие материалы могли войти в несостоявшуюся третью книжку альманаха Карамзина “Аглая”. Кратко описав систему изданий Карамзина, докладчик высказал гипотезу, согласно которой в число этих материалов, помимо повести “Юлия”, которая, как давно известно, первоначально предназначалась Карамзиным для “Аглаи”, могут быть включены его публикации в отделе “Смесь” “Московских ведомостей” 1795 года, в частности, заметка “О богатстве языка”, оригинальные и переводные статьи о греческой древности, о Шарле Бонне, а также переведенная им повесть Жермены де Сталь “Мелина”.

Кандидат филологических наук **С.Н. Перволючанская** (Нижний Новгород) назвала свой доклад «“Излияние души в топах”: *свое* и *чужое* в

языке русских сентименталистов». Она говорила о русском сентиментализме как об идеологии, объектом которой является *идеологема* “чувствительность”. Её информационный потенциал представляет собой идею, соотносимую с категорией “возвышенное”, со смысловыми константами “нравственное”, “моральное”, “истинное”. Форма существования этой идеи – *человек чувствительный*, находящийся в диалектическом противоречии с *человеком чувственным*. “Слезный аспект мира” (М.М. Бахтин) привел к усилению субъективного начала, для “излияния души в топах” требовался переход от прямого выражения мысли к психологически сложному её изложению. Антропоцентрический характер русского сентиментализма затрагивает систему сознания, духовную сферу человека, свидетельствует о зарождении личности рефлектирующего героя в рамках данной художественно-эстетической парадигмы.

Предметом исследования доктора филологических наук **Е.Ю. Сапрыкиной** (Москва) в докладе «От “Страданий юного Вертера” к мировой скорби: романтический герой – страдалец в итальянской литературе» стал роман Уго Фосколо (1778 – 1827) “Последние письма Якопо Ортиса” 1798 года, сюжетно и композиционно близкого к знаменитому гётевскому роману. В переписке импульсивного Якопо и его рационально мыслящего друга развёрнута “вертеровская” личная драма чувствительного юноши, отторгнутого от счастья любви и лишённого признания общества. Однако у мировой скорби Якопо есть и другой источник – его оскорблённая гордость итальянца, уязвлённого политическим унижением его родины, чью судьбу решает воля узурпатора Наполеона. “Прощай, о несчастный юноша. Ты всегда будешь носить в душе благородные страсти, но никогда не сможешь их утолить. Ты всегда будешь несчастен”, – такими словами великий поэт-просветитель Дж. Парини развеивает мечты Ортиса о героическом подвиге ради отечества. Нереализованная жажда отомстить за свои муки и страдания соотечественников приводит Ортиса к “вертеровскому” разочарованию в миропорядке и решению покончить с собой.

В докладе «“Триумф чувствительности”. Комедия Гёте и мотив “инфернального сада”» доктор искусствоведения **М.Н. Соколов** (Москва) отметил, что комедия Гёте “Триумф чувствительности” (1777), написанная, что знаменательно, в садах римской виллы Боргезе, не принадлежит к числу его знаменитых шедевров, являясь тем не менее этапным образцом сентиментализма – как

идейно-художественного рубежа между Просвещением и романтизмом. К тому же это лукавый, пародийный сентиментализм, полный иронии как по отношению к деистическому культу природы в целом, так и по отношению к собственному творчеству Гёте (в том числе и к его собственным паркостроительным увлечениям). Главный персонаж “Триумфа” – принц Оронаро, который так влюблён в первозданную, вольную натуру, что постоянно возит с собой в ящике игрушечную “походную природу” (с “пением птиц, лунным светом и говорливыми ручейками”). В том же ящике хранится “потайная беседка” с заштопанной куклой, которую принц мнит своей возлюбленной, и заветные книги, в том числе “Новая Элоиза” Руссо и “Страдания молодого Вертера”. Не меньшими мечтателями выступают король Андразон и королева Мандандана, задумавшие приукрасить преисподнюю и “помирить Элизиум с Эребом”, – так чтобы “древнее царство Плутона” “смотрелось как парк”. Ради этого нагромодили красивых гор и долов массу, / Из Ахеронта пламенных глубин / Восстали скалы, / Те, что отовсюду / Маячат ныне как ориентиры...”. Далее идет перечень созданных попутно садовых “капризов”: тут поминаются, среди прочего, “свинарник, обращенный в пантеон”, “руины”, “отшельник в норе”, “китайско-готические гроты”, “гробницы, где никто не похоронен”. После изложения сюжета комедии Гёте в докладе следует история темы “инфернального сада” (от средневековья до Просвещения, от рыцарского романа Кретьена де Труа “Эрек и Энида” и “Книги откровений” Мехтбильды Хакеборнской до пьесы “Лета или Эзоп в царстве теней” английского актера и драматурга Д. Гаррика), – с дополнительными указаниями на его реальные параллели с ландшафтной архитектурой второй половины XIX — начала XX века, тяготеющей ко всё более драматичным образно-композиционным решениям.

Доктор филологических наук **Е.П. Гречаная** (Москва) в докладе “Чувствительность в русских дневниках на французском языке конца XVIII – начала XIX в.” обратила внимание на то, что в русских дневниках на французском языке, начиная с конца XVIII в., присутствуют элементы книжной чувствительности, отсылающие к французским и европейским (переведённым на французский язык) эпистолярным романам, в частности к “Новой Элоизе” Ж.-Ж. Руссо. В то же время французский язык, проводник в значительной степени французской аристократической культуры, предписывал уклоне-

ние от “выставления себя напоказ”, умеренность в выражении чувств и ориентировал авторов дневников на французскую мемуарную модель, которая уделяет внимание в первую очередь фиксации внешних событий. Сосредоточенность на внутреннем мире более характерна для авторов, находящихся под влиянием пиетизма, который был непосредственно связан с формированием чувствительного идеала. На примере французского дневника 1795–1797 гг. Е.П. Чириковой (в замужестве Квашниной-Самариной, (ок. 1780–1836)), сочетающего чувствительные литературные формулы, стернианскую игру с собственным текстом и светскую хронику, показано тяготение автора дневника к классической сдержанности, которая проявляется в том числе в переводе Е.П. Чириковой на французский язык стихотворения Н.М. Карамзина “К соловью”.

Кандидат филологических наук **В.Б. Бобылева** (Тарту) в докладе “Чувствительность в истории любви немецкой бабушки Н.Н. Гончаровой (по семейным документам четырех поколений)” познакомила слушателей с неизвестными архивными материалами об И.А. Загряжском и немецкой баронессе фон Поссе (урожд. Е.-У. фон Липхарт), которая решилась на побег от мужа барона Морица фон Поссе. Это протоколы бракоразводного процесса супругов фон Поссе, в результате которого Ефросинии Поссе пришлось отказаться от дочери Иоганны-Вильгельмины. Семейная жизнь Иоганны фон Поссе сложилась благополучно: она была женой генерала Фридриха Лёвиса оф Менара, многодетной матерью. Ее Н.Н. Пушкина-Ланская называла “*тетушка Жаннет*”. В.Б. Бобылева прочитала выдержки из дневника Ф. Левиса оф Менара, в котором он фиксировал события служебной и семейной жизни.

Кандидат исторических наук **Н.В. Смирнова** (Москва) в докладе “Анна Ивановна Анненкова и Полина Гебль. Встречи в московском доме” рассказала о том, как в 1826 году в дом А.И. Анненковой приехала невеста её сына, Полина Гебль. Встретились женщины разных поколений, сильно отличавшиеся друг от друга мировоззрением, социальным статусом и восприятием трагической ситуации, которая сложилась в семье, – сын Анненковой в это время сидел в крепости за участие в заговоре. Анненкова была воспитана в традиции, предполагавшей определённые формы для выражения чувств, но непонятной для её госты. Стараясь завоевать симпатию будущей невестки, Анненкова следовала поведенческой модели, характерной для XVIII века и включавшей

в себя внешние знаки покровительства старшей женщины по отношению к младшей. Полина, человек нового века, не увидела в этом проявления родственной заботы и любви – потому что такие способы выражения чувств не вписывались в её картину мира. Однако позже встречи в московском доме будут отчасти переосмыслены ею во время работы над мемуарами.

**Л.В. Калужная** (Москва) назвала свой доклад «“Зачем мне сердце, если некого любить?” Сентиментальная переписка воспитательниц Л.Н. Толстого А.И. Остен-Сакен и Т.А. Ергольской», рассказала о родных тетках Толстого: А.И. Остен-Сакен и П.И. Юшковой, а также троюродной тетке по линии Горчаковых Т.А. Ергольской. Бумаги, которые остались после Ергольской, Остен-Сакен и Юшковой, – их личная переписка, альбомы с записями стихов, в основном все на французском языке, хранятся в Отделе рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого в фондах Т.А. Ергольской и семьи Толстых. Они написаны на французском языке, трудно поддаются прочтению и датировке и почти не введены в научный оборот. Эти материалы воссоздают атмосферу, в которой рос и формировался Лев Толстой, многое объясняют в эволюции его взглядов и направлении творчества.

Дань сентиментализму Толстой отдал в своём раннем творчестве. Он переводил “Сентиментальное путешествие” Лоренса Стерна. Отзвуки этой традиции – в повести “Семейное счастье” (1859). Но Толстой был настолько разочарован своей повестью, что даже решил прекратить литературную деятельность. «Моя Анна (“Анной” Толстой называл повесть “Семейное счастье”), как я приехал в деревню и перечел её, оказалась такая постыдная гадость, что я не могу опомниться от сраму, и, кажется, больше никогда писать не буду». Уже к началу работы над романом “Война и мир” Толстой отказался от этого художественного принципа. Более того, чувствительная переписка Жюли Карагиной и княжны Марьи в романе преподносится иронически. И слова *меланхолия*, *меланхоличный*, *сентиментальность*, *сентиментальный*, *чувствительный* встречаются в отношении лиц, не вызывающих у автора симпатий, – Жюли Карагиной, князя Василия. В переписке Жюли и княжны Марьи, помимо влияния широко известных писем М.А. Волковой к В.И. Ланской, отразился чувствительный язык и стиль переписки его тётушек А.И. Остен-Сакен и Т.А. Ергольской. Толстой записал в дневнике: “Хорошую книгу можно было бы написать – жизнь Татьяны Александровны”.

Думается издание переписки Т.А. Ергольской с Львом Толстым и с предметом её сентиментальной дружбы А.И. Остен-Сакен станет своеобразной книгой о жизни той, о которой Толстой сказал: “Вся жизнь ее была любовь”.

В докладе **Е.В. Зименко** (Москва) “Образы безвременной смерти в русской гравюре и литографии первой четверти XIX века” рассмотрена проблема эволюции художественных образов, призванных запечатлеть память об умершем человеке. Гравюра как тиражный жанр лучше справлялась с этой целью, чем картина, поскольку была адресована большему числу людей. Поначалу гравюры имели сопровождающие портрет стихотворные эпитафии, исполненные в духе сентиментализма, – свидетельство того, что именно литература была камертоном, по которому “настраивались” чувства людей конца XVIII века. В начале следующего столетия приходит время для собственно изобразительных средств. Художники стали использовать многозначные, символические образы, при этом избегая откровенно “кладбищенских” мотивов (черепа, скелеты, гробы), предпочитая образы из мира природы (цветы, деревья, небесные светила), искусства (колонны, обелиски, пирамиды), что призвано было рождать сложные цепи ассоциаций у созерцающих гравюру. В эпоху романтизма привычные образы наполнялись новым содержанием, иногда художники прибегали к своеобразному “цитированию” работ других мастеров (на гравюре могли появиться изображения памятников, воздвигнутых в честь умерших, или усопший изображался в образе какого-то известного исторического лица, героя книги). Именно изобразительному искусству оказалось под силу сохранить живую память о безвременно умершем человеке, поскольку, по словам одного из персонажей Н.М. Карамзина, “искусство живет вовеки”.

Кандидат филологических наук **В.Ю. Белогова** (Нижний Новгород) в докладе «Комические оперы “Бастьен и Бастьенна” и “Притворная простушка” в книге А.Д. Улыбышева “Новая биография Моцарта”» обратилась к сценической истории пасторальной оперы-интермедии Жан-Жака Руссо “Деревенский колдун” и её переработок в Европе и России. В частности, речь идёт о зингшпиле юного Моцарта “Бастьен и Бастьенна” на основе либретто Ф. Вайскерна, немецкой переделки знаменитого сюжета Руссо. Поставленная в Вене в 1768 году опера двенадцатилетнего Моцарта пребывала в забвении более 120 лет, пока в самом конце XIX века её

постановки не возобновились на европейских сценах. Первым упоминанием маленького шедевра зальцбургского гения в России стали несколько страниц в книге русского музыкального критика А.Д. Улыбышева “Новая биография Моцарта”, вышедшей в Москве в 1843 году.

Доктор искусствоведения **М.Г. Долгушина** (Вологда) отметила, что чувствительность справедливо считается одним из сущностных свойств жанра романса. Ж.-Ж. Руссо, стоящий у истоков этого рода вокальной лирики, писал, что хотел бы создать жанр, в котором слово бы пело, а музыка говорила. В докладе “Чувствительность в русском романсе первой трети XIX века” речь шла о формировании русского романса, воспринявшего основные черты своего французского аналога. Первые русские романсы были связаны с сентиментально-лирической поэзией и сочинялись на слова И.И. Дмитриева, Н.М. Карамзина, Ю.А. Нелединского-Мелецкого, В.Л. Пушкина. Среди наиболее ярких композиторских фигур – представитель обедневшего дворянского рода, слепой музыкант А.Д. Жилин, ученик Дж. Фильда, пианист и композитор А.И. Волков, выпускник Придворной певческой капеллы В.А. Касторский. Музыкальная образность, связанная со сферой чувствительности, вела к постепенной трансформации вокальной мелодики – от ясности и чёткости структур, типичных для эпохи классицизма, к интонациям элегического плана, которые академик Б.В. Асафьев впоследствии удачно назвал “общительными”. В докладе проанализированы пути трансформации романсовой мелодики с точки зрения накопления в ней “общительных интонаций”. Особое внимание уделено романсам на слова Н.М. Карамзина и В.Л. Пушкина.

Ораторской культуре был посвящен доклад доктора исторических наук **А.И. Яковлева** (Москва) “Сентиментализм в системе идей Русского Просвещения в первой четверти XIX века”. Процесс эволюции стилей, норм и систем ценностей в эпоху перехода русской культуры и русского общества в целом от эпохи Русского Просвещения к эпохе модернизации рассматривается на примерах наследия известных деятелей Русской церкви начала XIX в. – митрополита Платона (Левшина) и митрополита Филарета (Дроздова). Митрополит Платон в полной мере был человеком XVIII в., когда, по словам протоиерея Василия Зеньковского, “русская душа будто попала в плен Запада”. В его проповедях ощутимо наряду со следованием святоотеческой традиции влияние европейских “больших стилей” – класси-

цизма, но в большей степени – сентиментализма. В проповедях Филарета ещё присутствуют приёмы сентиментализма как стиля, но нет сентиментальности, тем паче – гуманистического мировоззрения просвещенческого типа. Филарет не принял доверие к естественному разуму и естественной добродетели, вызванное к жизни просветителями XVIII в. и с готовностью воспринятое митрополитом Платоном. Он справедливо насторожен к исканиям врожденных инстинктов и вслушиванию в голос собственного сердца, поскольку бурные перевороты в жизни Европы 1801–1824 гг. показали тщетность веры в нормальный порядок естественной натуры и грозные опасности жизни людей без Бога и без Церкви.

Кандидат филологических наук **О.Л. Довгий** (Москва) в докладе «А.Д. Кантемир о сентиментализме: опыт “чтения назад”»<sup>1</sup> отметила, что в теоретических работах Кантемир даёт примеры сочинений разного рода, показывая умение владеть каждым из них, предвосхищая последующие пути развития русской литературы. Один из них – чувствительные сочинения, очень напоминающие продукцию сентиментализма. Поэтологический арсенал нового направления – жанры, тематика, излюбленные риторические приемы – представлен Кантемиром сатирически. Жанры этой поэзии – эклога (“т.е. стихи о лесах, стадах и любви пастухов”), идиллия, элегия (“то есть песни жалостные”). Главная тональность – печаль (“...что больше кстати / Нам здесь, смертным, как печаль?..”); основная тематика – любовь, счастливая, но чаще несчастная (“...Запой в Амариллиных объятиях сладких / Счастливого Титира иль Ирис, бесщадну / К бедну Филену...”), неизбежность смерти (“...Тужить не напрасно / Можем, приближался к смерти повсечасно...”), непостоянство счастья. Герой беспрестанно льёт слёзы: “Филей носит на лице жалкую умильность; / Ведет ли стадо поить, иль пасти на поли – / Смутен станет, и текут с глаз слезы доволи...” Словосочетание “носит на лице умильность”, подчеркивает показной характер всех описываемых чувств. Имена у героев пасторальные: Ирис, Титир, Филей (“суть имена пастуший”). По мнению Кантемира, такие песни – дело для молодых авторов; и аудитория такой поэзии – молодёжь (“...девицы / Чистые, и отроки, коих от денницы / До другой невидимо колет любви жало...”). В творчестве самого Кантемира

был период увлечения любовными “песнями”, но он давно прошёл: “Довольно моих поют песней... /...Шуток тех минулося время ...”. Кантемир предсказывает большую моду на сочинения такого рода: “Новым уж родом стихов наполним тетради...”. Кантемир высмеивает “чувствительные” сочинения за их “нескладность” – надуманность, слащавость, слезливость: “И не смешон ли б я был, коль, любви не зная, / Хотел бы по Ирисе казаться здыхая, / А Ирис вымышленна – не видывал сроду; / Однак по ней то гореть, то топиться в воду, / И всечасно сказывать, что вот умираю, / Хоть сплю, ем сильно и в день ведро выпиваю...”. Эти черты дадут пищу будущим критикам сентиментализма. А первым в России, кто отразил сентиментализм в зеркале пародии и сатиры (причём ещё до наступления моды на сентиментализм), следует признать А.Д. Кантемира.

**М.В. Ленчиненко** (Москва) в докладе «“Цветок засохший, безуханный...”». Ландыш в книге В.С. Сопикова “Опыт российской библиографии” (диалог Муравьевых с Вольтером)» предположила, что засушенные ландыши, обнаруженные во втором томе труда В.С. Сопикова “Опыт российской библиографии” (СПб., 1814) из семейной библиотеки М.Н. и Н.М. Муравьевых, по всей видимости, были оставлены Никитой Муравьевым не случайно. Они были найдены среди страниц с текстом философской повести Вольтера “Мемнон”. Их можно рассматривать как своего рода диалог читателя с автором о стремлении человека к премудрости, к первенству разума над чувствами. Ландыши – ответ читателя о возможности возвращения счастья, если подавлять свои низменные чувства. Никита Муравьев выбирает строгое сдержанное поведение, позволив себе лишь “высокое беспокойство” ради Отечества. Его отец, Михаил Никитич Муравьев, в молодости также задавался вопросом о правильности подчинения чувств разуму. Решение его было составной частью “литературного манифеста” сентименталистов. Однако время Екатерины II с его культом театра, как профессионального, так и любительского, позволяло играть чувствами. М.Н. Муравьев живо интересуется театром, сам принимает участие в домашних спектаклях. Но его маргиналии на книгах античных авторов ещё раз подтверждают наблюдение, что его идеалом было “высокое проживание” героев древности.

В докладе кандидата филологических наук **Н.А. Табаковой** “Сентиментальность и ирония в жанре путешествий первой трети XIX в. (С. Маслов. Путешествие в Москву во время пре-

<sup>1</sup> Доклад подготовлен в рамках поддержанного РГНФ научного проекта “Н.М. Карамзин: энциклопедический словарь”, проект № 15-04-00494.

бывания в оной французов. М., 1813; П. Яковлев. Чувствительное путешествие по Невскому проспекту. М., 1828)» речь идет о двух т.н. сентиментальных путешествиях выпускника Московского университета С. Маслова и петербургского литератора П. Яковлева. Выводы настоящей работы основаны на атрибуции записей П. Яковлева в дружеском альбоме С. Маслова из фондов Государственного музея А.С. Пушкина. Установленная тесная дружеская связь между авторами двух путешествий позволила обратить внимание на недружественность литературного жеста борца с сентиментализмом П. Яковлева в отношении бывшего товарища, что выразилось в написании им пародии на сентиментальные путешествия, в которой можно найти и аллюзии на текст С. Маслова. Обращается внимание на изменение характера иронии – основного приема пародии Яковлева – в связи с изменениями в русском культурном сознании. Не ставя ограничений в выборе предмета осмеяния, своей иронией П. Яковлев добивается того, что, целя в “жемчужные и бисерные слезы” и “вздохи”, попадает в святое чувство “дружества”. Кандидат филологических наук **М.А. Можарова** (Москва) в докладе “Чувствительность как эстетическая категория в творчестве И.В. Киреевского” отметила, что чувствительность как эстетическая категория занимает заметное место в творческом мире И.В. Киреевского. С её помощью определяется и характер внутреннего мира поэта, и направленность его художественной мысли, и круг адресатов его поэзии. *Чувствительность* и *чувство* занимают центральное место в статьях И.В. Киреевского, посвященных Е.А. Боратынскому. Это в равной мере относится и к характеристике самого поэта, соединившего в себе “глубокий ум с глубокою чувствительностью”, и к разбору его произведений, совершенство которых определяется соразмерностью чувствительности и ясного видения бытия. И.В. Киреевский не только как критик, но и как близкий друг Е.А. Боратынского имел основания утверждать, что поэт, “необыкновенно чувствительный к сочувствию людей ему близких”, охотно и глубоко высказываясь в дружеских беседах, тем самым заглушал в себе “потребность выражаться для публики”. Верность этого рассуждения из очерка 1845 г. вполне согласуется с высказанной И.В. Киреевским еще в 1830 г. мыслью о том, что нужно иметь и тоньше слух, и больше внимания, чтобы “дослышать все оттенки лиры” Е.А. Боратынского.

Доктор филологических наук **Е.Е. Дмитриева** (Москва) в докладе «“Мертвые души” Н.В. Го-

голя: возвращение к эпохе чувствительности» обратилась ко второму тому поэмы “Мертвые души” и к его героям. О том, что поздний Гоголь, пройдя через “искус” неистовой школы и школы натуральной, возвращается в финале к сентиментализму, исследователи писали неоднократно. Идиллией с характером утопии, органически связанной с сентиментально-утопическими трактатами, назвал “Выбранные места из переписки с друзьями” В.В. Гиппиус (Б.М. Эйхенбаум выделил следы “сентиментально-мелодраматической декламации”, правда, в более ранней повести Гоголя – “Шинели”). Наиболее подробно этой теме коснулся В.В. Виноградов, показав, как в “Мертвых душах” Гоголь возвращался к “лирическому запеву”, свойственному его украинским повестям, «с заменой, впрочем, эмоционального пейзажа сентиментально-“личными” признаниями».

При этом “вердикт”, который Виноградов вынес тому, что сам определил как “нисхождение Гоголя до сентиментализма”, представляется весьма суровым. “Гоголь умер как художник-новатор, когда попал в плен сентиментализма”, – писал исследователь, охарактеризовав последние гоголевские годы как время “борьбы Гоголя с сентиментализмом, его победы над ним и последнего поражения”. Между тем сентиментализм и лежавшая в его основе мораль чувствительного человека в своих истоках теснейшим образом, как показали новейшие исследования (теория Райнера Уорнинга, 1994), связана с пуританизмом и идеей внутренней аскезы. Последним объясняется и глубинная связь, существующая между чувствительностью и поведенческой моделью со-чувствия. Тому, как данная, христианская в своей основе тема *со-чувствия* нашла отражение во втором томе “Мертвых душ”, и как она предполагала быть раскрыта в ненаписанном третьем томе, посвящен доклад.

Доктор философии **Елушич Синиша** (Цетинье) «Семантика чувства/чувствительности в произведении Негоша “Ноћ скупља вијека” (“Дороже века ночь”))» рассказал о стихотворении черногорского поэта Петра Негоша (1813–1851), впервые напечатанного несколько десятилетий спустя после смерти поэта в журнале “Босанска вила” (“Боснийская вила”), 15 января 1913 г. Опубликовал его известный историк литературы Павел Попович под названием “Одно неизвестное стихотворение Негоша”, пояснив при этом, что обнаружил данное произведение в Публичной библиотеке в Петербурге, среди рукописей Егора Петровича Ковалевского. Исторический

институт г. Цетинье в 1956 г. опубликовал “Заметки Негоша, подарок дочери короля Николы, Ксении Петрович”, где, в самом конце, на отдельном листе был помещен текст стихотворения “Ноћ скупља вијека”. Противоречия, сопровождавшие данное произведение, были связаны, прежде всего, с его чувственным, *любовным* началом, которое многие считали недостойным, учитывая, что автором стихотворения был знаменитый митрополит и правитель. Сохранилось свидетельство о том, что Негош именно это имел в виду, говоря своему секретарю: “Чтобы владыка писал любовное стихотворение, не бывать тому!” Негош являлся одним из глубочайших славянских/европейских поэтов и мыслителей, и, по мнению автора доклада, понимание эроса должно было содержать в своей основе подчеркнуто трансцендентное, метафизическое начало, ключевое для его поэтического творчества в целом. Елушич Синиша говорил о семантике понятий *чувства (предчувствия) / чувствительности* в этом стихотворении Негоша. Как следует истолковывать понятие любви: как особые межличностные отношения, которые устанавливаются в стихотворении “Ноћ скупља вијека”? По его мнению, понимание любви в стихах Негоша следует толковать, руководствуясь семантической оппозицией, принятой в двух противоположных друг другу духовных традициях: с одной стороны языческой / эллинской (эрос), а с другой – христианской (агапэ). Очевидно, что значения одного и того же понятия, Любви как Эроса и Агапэ, настолько различны, что невозможно их объединить одним термином и избежать при этом серьёзных недоразумений смыслового плана. Таким образом, понимание любви в стихотворении “Ноћ скупља вијека” более всего соотносится с тем, что у древних греков обозначалось понятием эроса как космического (универсального) стремления к соединению (Платон, Симпосий). Особое внимание в докладе уделено интерпретации интертекстуальных отношений семантики стихов Негоша и понятия “София” у русских авторов – В. Соловьева (resp. *Das Ewig-Weibliche*), П. Флоренского и С. Булгакова. Автор доклада убеждён в том, что Негош обращался к софиологической идее, которая в последующие времена получит основательное развитие в религиозных произведениях крупных русских мыслителей.

Доктор филологических наук **Е.В. Николаева** (Москва) в докладе “Отголоски чувствительной эпохи в творчестве Л.Н. Толстого” подчеркнула, что одной из самых актуальных проблем совре-

менного толстоведения является глубокое изучение и концептуальное осмысление творческого восприятия Л.Н. Толстым культурного наследия XVIII века. Самому Толстому не была чужда сентиментальность на протяжении всей жизни, следование традициям “чувствительной” эпохи, что, вероятно, было воспитано в нём старшим поколением семьи, сформированным как раз в то время. Традиции сентиментализма сказались как в эпистолярном наследии писателя, так и в его приверженности на протяжении всей творческой жизни к различным формам мемуарной литературы. В период творческого кризиса начала 1870-х годов писатель свои поиски в области языка сопоставляет с “Бедной Лизой” Н.М. Карамзина. Карамзин, его исторические труды и общественная роль, место в истории развития русской литературы привлекали особенное внимание Толстого.

В докладе доктора филологических наук **Е.Н. Строгановой** (Москва) «“...Наш лучший русский писатель”: Н.М. Карамзин в текстах М.Е. Салтыкова-Щедрина» впервые был поднят вопрос об особенностях упоминания в текстах Салтыкова имени и произведений Карамзина. Имя Карамзина в эстетическом смысле было у Салтыкова знаком сентиментальной литературы, в социальном же отношении символизировало защиту старых устоев. Само понятие *чувствительность* в его текстах имело идеологическое наполнение, связываясь с реалиями крепостного времени. Повесть “Бедная Лиза” фигурировала как эталон устаревшей литературы, далёкой от проблем реальной жизни. Опыты обращения Карамзина и других сентименталистов к изображению крестьянства Салтыков характеризовал как “превращение мужика в пейзажника”. Общий контекст упоминаний о Карамзине в творчестве Салтыкова позволяет говорить об ироническом звучании относящейся к Карамзину формулы “наш лучший русский писатель”.

Кандидат филологических наук **А.Ю. Веселова** (Санкт-Петербург) в докладе «Категория “чувствительности” в теории садово-паркового искусства (на материале русских садовых трактатов конца XVIII – начала XIX в.)» отметила, что появление теории английского пейзажного парка, в первой трети XVIII века, предшествовало развитию такого эстетического течения, как сентиментализм. Новый садовый стиль был обусловлен новым пониманием природы, сформулированным в журнальных статьях и эссе Дж. Аддисона, Р. Стиля, стихах А. Поупа и тесно связан с английской природоописательной поэзией. Но первым сочинением, в котором были из-

ложены принципы английского садового стиля, стали “Замечания о современном садоводстве” Т. Вейтли, вышедшие в свет лишь в 1770 г. Вейтли утверждал преимущество живой природы над произведением искусства и призывал отказаться от эмблематичности сада в пользу метафоричности, следуя законам природы. Именно Вейтли ввёл в садовый обиход понятие “чувствительности” как специфической формы восприятия, к которой должен апеллировать садовый пейзаж. Вейтли опирался на сложившуюся и воплощенную во многих английских поместьях традицию паркостроения. В России теория английского сада предшествовала практике и получила распространение благодаря Екатерине II. По её инициативе был переведён и подготовлен к печати трактат Вейтли, а также несколько других популярных в Европе садовых книг. В конце 1780-х гг. появляются и первые отечественные руководства по разведению садов А.Т. Болотова, В.А. Левшина, Н.П. Осипова и других авторов. Доклад посвящен анализу понятия “чувствительности” в этих текстах, а также в переводах европейских трактатов на русский язык. Рассмотрены различные аспекты применения этого понятия как с позиции ландшафтного архитектора (“чувствительность” как знание законов природы), так и с точки зрения посетителя сада (“чувствительность” к замыслу садовника и программе сада). В докладе также прослежено влияние на русских авторов эстетической теории “чувствительности”, предложенной в трудах немецкого философа И.Г. Зюльцера.

Тема доклада **Л.А. Перфильевой** (Москва) «Поэма “Душенька” И.Ф. Богдановича в практике обустройства усадебных ландшафтов России первой трети XIX века, или о влиянии чувствительной поэзии на эволюцию усадебного парка» затрагивает специфическую проблему отечественной культуры конца XVIII – первой трети XIX в. Это синтез философии и литературы, с одной стороны, и практики создания усадебных парков – с другой, в эпоху исключительного “литературоцентризма”. Классицизм конца XVIII века отмечен созданием первых уникальных “усадебных текстов”, воспроизводящих в благоустроенном ландшафте заданный литературный сюжет. Начиная с Екатерины II, все они создавались элитарными просвещенными заказчиками, прибегавшими к уникальным сценариям. С началом XIX века традиции европейского Просвещения, переложенные усилиями соотечественников на общенациональный язык (итог деятельности Н.М. Карамзина в области языка и литературы,

Н.А. Львова в архитектуре), стали достоянием широкого круга русского дворянства. Теперь и рядовой помещик, помимо практического обустройства, стремился к формированию в своей усадьбе особого художественного и духовного пространства, рассчитанного на “посвященного” и постигаемого воображением и чувством. Практическая сторона обустройства обеспечивалась изданием многочисленных “руководств” по разбивке садов и архитектуре зданий. Роль “универсального сценария” для обобщённого “усадебного текста” большинства дворянских имений эпохи сентиментализма и романтизма, едва ли не единственно, приняла на себя поэма “Душенька” И.Ф. Богдановича, имевшая чрезвычайную и длительную популярность. Недаром Н.М. Карамзин (1803) соотносил особенности “вольного стиха” Богдановича с “поэтикой Английского сада”, а по мнению Кс. Полевого (1832), почти всякая благоустроенная усадьба его времени могла претендовать на роль “декораций” к узнаваемой “чувствительной” поэме.

Доктор филологических наук **М.Р. Ненарокова** (Москва) в докладе “Язык цветов: цветы и мотыльки в русской поэзии рубежа XVIII – первой половины XIX века” обратилась к языку цветов как сложному культурному явлению, источником которого была европейская традиция барочной эмблематики, а толчком к оформлению разрозненных значений растений в единую знаковую систему послужило письмо леди Мэри Уортли Монтэгю, жены британского посла в Турции, чьи “Турецкие письма” были опубликованы в 1763 г. и быстро стали известны в Европе. Одним из первых пособий по “языку цветов” был “Алфавит Флоры, или язык цветов” Б. Делашене, изданный в Париже в 1811 году. В этой книге был обобщён опыт использования “языка цветов” на рубеже XVIII–XIX веков. Книга Делашене попала в Россию после Наполеоновских войн и вместе с другими словарями “языка цветов” оказала огромное влияние на многие стороны русской культуры, в особенности на поэтический язык первой половины XIX века. “Алфавит Флоры” свидетельствует о том, что европейский “язык цветов” является наследником европейской эмблематической традиции. Если более поздние словари “языка цветов” включают в себя только списки растений, то книга Делашене сообщает о символических значениях не только цветов, но и певчих птиц, и насекомых, среди которых едва ли не самое главное место занимает мотылёк. Говоря об усвоении “языка цветов” русской культурой, нужно учитывать тот факт, что это

явление возникло во Франции, а эмблематическая традиция была присуща культурам всех европейских стран, поэтому в Германии и Англии возникли свои традиции, соединявшие французское новшество с собственным барочным наследием. Русская же культура восприняла равно все традиции, переработала их и создала свой “язык цветов”, отражённый в русской поэзии конца XVIII – первой половины XIX века. Мотылёк, в эмблематике XVI–XVII вв. символизировавший человеческую душу и её воскресение, ко 2-й пол. XVIII в., согласно Делашене, стал означать легкомыслие и непостоянство. Книга Делашене отличается тем, что в ней символические толкования живой и неживой природы и пересказы античных мифов сочетаются с практически естественнонаучными описаниями растений, птиц и насекомых. Описания полёта мотылька, его жизни среди цветов, а также внешнего вида его личинки могли послужить одним из источников образа мотылька в русской поэзии. Анализ поэтических текстов, созданных на рубеже XVIII–XIX веков и в первой пол. XIX в., показывает, что тема цветов и мотыльков была привлекательна для авторов, но значений, которые в разных контекстах приобретал мотылёк, гораздо больше, чем указанные у Делашене или ранее, в словарях эмблем, например, в “Иконологическом лексиконе”, несколько раз издававшемся в России во второй половине XVIII века. Все контексты можно разделить на несколько групп. В группу “любовь” входят такие контекстные значения, как “Бабочка – Купидон/любовь”, “Мотылёк и бабочка – влюблённые”, “Роза-красавица и мотылёк-кавалер”, “Мотылёк – символ неверности и непостоянства”. “Намокшие крылья мотыльков” символизируют чувство, не встречающее ответа. Следы барочной эмблематики сохраняются в группе, описывающей жизнь человека: “Мотылёк – душа”, “Мотылёк – смертный “человек”, “Мотылек – скромная жизнь”. С одной стороны, к этой группе примыкает значение, прямо отсылающее нас к эмблеме: “Огонь любви обжигает крылья мотылька”. С другой, значение “человек”, как кажется, дает возможность выделить группу “поэт”: “Мотылёк – поэт”, а отсюда и “Мотылёк – поэзия/ легкие стихи”, а также “Мотылёк – фантазия” и “Мотыльки – мечты”. Встречаются контексты, в которых мотылек оказывается скорее значимой деталью, чем центральным образом. Так, весна описывается как время, когда порхают мотыльки, в то время как осень отмечена их отсутствием. Полёт мотылька является неотъемлемой чертой картин мирной природы. Важным

признаком детства оказывается ловля мотыльков. Эти значения нередко становятся исходной точкой для создания контекстных метафор, разворачивающихся в отдельные стихотворения, героями которых выступают цветы и мотыльки.

В докладе доктора филологических наук **Людмила Димитрова** (София) “Поэтическое наследие Василия Львовича Пушкина в Болгарии” прослеживается болгарская рецепция творчества В.Л. Пушкина, которая сложна, неоднозначна, и её история гораздо более неожиданна, чем обычно считается. Формально произведения дяди А.С. Пушкина оставались неизвестными в Болгарии до 2008 года, когда в самостоятельном издании была опубликована его знаменитая поэма “Опасный сосед”. Но с ней, оказывается, были знакомы конкретные и далеко неслучайные представители болгарской интеллигенции третьей четверти XIX века – русские воспитанники, в том числе гений болгарской поэзии Христо Ботев. В XX веке в силу разных причин (социокультурных, идеологических, эстетических) работы Василия Львовича не переводились в Болгарию, но после падения Берлинской стены стихотворец всё больше и больше выходил из “анонимности” и его популярность среди болгар растёт.

Кандидат филологических наук **Ю.А. Матвеева** (Москва) в докладе «Чувствительная сатира В.Л. Пушкина “К Камину”» отметила, что в стихотворном послании “К Камину” (1793), первой публикации В.Л. Пушкина, с одной стороны, воплотилась русская сатирическая традиция XVIII века, с другой – представлен мир чувствительного автора. Жанр и композиционные особенности сатирического послания, ориентированные на образцовые для русских авторов сатиры А. Кантемира, изображение пороков в лице персонажей с “говорящими” фамилиями в стихотворении В.Л. Пушкина гармонично сочетаются с образом чувствительного героя, который размышляет в уединении своего Кабинета перед камином. Сатирическое послание обретает совершенно новый смысл и направлено, прежде всего, не на осмеяние и искоренение порока, а на выражение жизненных ценностей автора. Реминисценции послания В.Л. Пушкина “К Камину” неоднократно встречаются в творчестве А.С. Пушкина.

В докладе «“Не веришь глазам своим...”, или почему стихотворения “К Хлое” и “К лире” не должны были быть приписаны А.С. Пушкину (о характере чувствительности дяди и племянника)» кандидат филологических наук **А.В. Дубров-**

ский (Санкт-Петербург) сказал о том, что еще при жизни А.С. Пушкина под его именем ходило множество “чужих” стихов. Они бытовали в устной традиции, их переписывали в тетради и альбомы, некоторые из них появлялись в печати. Неудивительно, что Александру Пушкину были приписаны стихотворения его дяди Василия Пушкина: “*Три Пушкина в Москве, и все они – поэты*”, – писал 4 марта 1817 г. К.Н. Батюшков, не имея в виду юного царскосельского лицеиста. Когда же началась “новая эпоха в русской поэзии”, и поэтическое творчество Василия Львовича осталось в прошлом, его, казалось бы, забытые стихи “К Хлою” и “К лире” вновь появились в печати уже под именем племянника-поэта. Сначала “Новейшее собрание романсов и песен, избранных из лучших авторов, как то: Державина, Карамзина, Дмитриева, Богдановича, Нелединского-Мелецкого, Капниста, Батюшкова, Жуковского, Мерзлякова, А. Пушкина, Баратынского, Козлова, барона Дельвига, кн. Вяземского, Ф. Глинки, Бориса Федорова, Веневитинова, Слепушкина и многих других литераторов. Посвящено прекрасному полу” (М., 1830. Ч. 1. С. 153–154), а затем “Полный новейший песенник, в тринадцати частях, содержащий в себе собрание всех лучших песен известнейших наших авторов, как то: Державина, Карамзина, Дмитриева, Богдановича, Нелединского-Мелецкого, Капниста, Батюшкова, Жуковского, Мерзлякова, А. Пушкина, Баратынского, Козлова, Дельвига, Вяземского, Ф. Глинки, Б. Федорова, Веневитинова, Слепушкина и многих других литераторов. Собранный И.-м Гурьяновым” (М., 1835. Ч. 11. С. 90–91) перепечатали эти стихи с подписью: “Пушкин” (без инициалов!). Но в названиях этих изданий среди перечисленных авторов имя В.Л. Пушкина отсутствует. В читательском восприятии автором стихотворений “К Хлою” и “К лире” мог быть только А. Пушкин, имя которого значится в полных названиях обоих песенников. “Не веришь глазам своим, встречая в собрании сем оды и самовольное расстановление имен сочинителей. Так песни В.Л. Пушкина приписаны А.С. Пушкину”, – возмущался А.А. Дельвиг. Насколько случайна омонимическая ошибка издателей? Почему то, что кажется нам очевидным сегодня, не было очевидно в 1830-е годы девятнадцатого столетия? Что было в “чувствительном” тезаурусе дяди, что раз и навсегда отринул племянник, подсмеивавшийся над дядиной сентиментальностью? Доклад и есть попытка ответить на эти вопросы.

Доктор филологических наук **М.В. Строганов** (Москва) в докладе «“Над кем смеетесь?” или еще раз о “Путешествии Н. Н. в Париж и Лондон, писанном за три дни до путешествия”» выступил против односторонности трактовки В.Л. Пушкина как исторического лица: чувствительность, доведенная до комизма. Стихотворение И.И. Дмитриева “Путешествие Н.Н. в Париж и Лондон, писанное за три дни до путешествия” считается пародией на В.Л. Пушкина. Но, по мнению автора доклада, словесные формулы и манера построения текста (“Друзья! сестрицы! я в Париже!”) восходят к “Письмам русского путешественника” Н.М. Карамзина (“*Я в Париже!* Эта мысль производит в душе моей какое-то особенное, быстрое, неизъяснимое, приятное движение... *я в Париже!* говорю сам себе, и бегу из улицы в улицу”). Стихотворение написано не в конце 1804 – начале 1805 года, а в конце 1805 года, как и манифест Дмитриева “Письмо к издателю”, который он адресовал П.И. Шаликову – издателю журнала “Московский зритель” (напечатано в январе 1806, подано в цензуру в ноябре 1805). В обоих текстах речь идет “о новых русских эмигрантах”, которые “отъезжают на житье в чужие край”. Остается неясным, почему Дмитриев напечатал стихотворение.

Кандидат филологических наук **Г.Л. Гуменная** (Нижний Новгород) в докладе «Пародия чувствительного героя в поэме А.А. Шаховского “Расхищенные шубы”» показала, что Шаховской не только иронизирует над введенными в литературу жанровыми формами “карамзинистов”, но и пародирует стилистику сентиментального повествования и созданные Карамзиным типы чувствительного героя и нежной героини: черты этого нового типа автор “Расхищенных шуб” полемически заостряет в образах переплётчика Крестьяна Гашпара и его супруги Шарлотты. Художественная точность уловленных в полемическом азарте характеристик позволила А.С. Пушкину позднее, когда полемика стала менее актуальной, переоценить своё отношение к Шаховскому: если в лицейских суждениях тот для него “враг талантов записной”, то в 1820-е годы он назван им “изрядным автором”.

**В.М. Есипов** (Москва) в докладе «“Двенадцать спящих дев” В.А. Жуковского в зеркале пародии» отметил, что в этой балладе, написанной в 1817 году, воплотились главные идейные установки творчества поэта: стремление к добродетели и личному самосовершенствованию. Известны две пародии на двухчастную балладу Жуковского. В обеденной балладе “Тень Баркова” пародируется первая баллада – “Громобой”.

Время её возникновения, как и её автор, нам неизвестны. По своим художественным качествам “Тень Баркова” не выдерживает критики. Вторую балладу – “Вадим” – пародировал А.С. Пушкин в 1818 году в четвёртой песни “Руслана и Людмилы”. Пушкинская пародия изящна и талантлива.

**Л.И. Вуич** (Москва) в докладе «“Страдания юного Вертера” (Гёте, Жуковский. Кестнер)» рассказала о влиянии творчества Гёте на Жуковского, о личных и творческих связях русского поэта с Кестнером. В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки в фонде Жуковского хранится автопортрет Августа Кестнера (1777–1853) – ганноверского посланника в Риме, художника-любителя и коллекционера, с которым поэта соединяла дружба, начавшаяся во время его пребывания в Италии в 1833 году. Мать Кестнера, урожденная Шарлотта Буфф, послужила прототипом Лотты в романе “Страдания юного Вертера”. Для Жуковского и для большинства русских читателей конца XVIII – начала XIX века Гёте был, прежде всего, “сочинителем Вертера” – произведения, которое он, “подобно пеликану, вскормил кровью собственного сердца” (Гёте. “Поэзия и правда”). Всю жизнь Жуковский пытался постичь душу “доброго великого человека”, как назвал он Гёте. Кестнер, не только благодаря своему происхождению, но и по странной воле судьбы, оказался в последние годы жизни Гёте тесно связан с ним, что, вероятно, было известно Жуковскому, который с 1841 года жил в Германии, продолжая дружески общаться с Кестнером.

Кандидат искусствоведения **С.К. Казакова** (Москва) в докладе «Повести Карамзина как “ключ” к характеру героя “Обыкновенной истории” И.А. Гончарова» сопоставила сходные ситуации, в которых оказываются герои двух авторов. Она отметила, что действия Александра Адуева изначально не соответствовали этическим принципам sentimentalного героя, на роль которого он претендовал. Выдвигается гипотеза, согласно которой Гончаров мог сознательно использовать аллюзии к Карамзину для характеристики Адуева как ложно чувствительного персонажа. Этот подход позволяет по-новому взглянуть на литературоведческую проблему так называемой неподготовленности финала “Обыкновенной истории”.

**Юри Сугино** (Осака) в докладе «Чувствительный герой в поэме А.С. Пушкина “Медный Всадник”». К вопросу об образе Евгения» отметила, что “Медный Всадник” по существу явля-

ется поэмой, имеющей эпический характер, и в этой поэме просматриваются влияния произведений русских писателей, предшественников Пушкина и его современников, а также реминисценции Библии и произведений европейской классики, в том числе “Божественной комедии” Данте. В первой и второй частях “Медного Всадника” героем повествования выступает мелкий чиновник Евгений, один из типичных образов маленького человека. Евгений представляет собой чувствительного героя, который испытывает глубокую привязанность к своей невесте Параше. Он часто называется в тексте “бедным” – словом, заимствованным из Библии в значении “нуждающегося в Божьей помощи”, и в то же время это прилагательное – знак того, что Евгений определённо является персонажем, генетически принадлежащим к героям литературы sentimentalизма. После того как Параша гибнет во время наводнения, Евгений, не в силах вынести горе, сходит с ума и превращается в бродягу. Описание трагической жизни Евгения вызывает глубокое сочувствие читателя. Юри Сугино подчеркнула элементы автобиографии Пушкина в судьбе Евгения. В особенности это касается заключительной сцены первой части поэмы, где Медный Всадник сидит верхом на коне, а Евгений – на мраморном льве. По мнению исследовательницы, на эту сцену проецируется личный опыт Пушкина, относящийся ко времени холерного заточения болдинской осенью 1830 г. Тогда, как и Евгений, Пушкин сильно беспокоился о своей невесте, которая осталась в холерной Москве и не могла подать поэту вестей о себе. Болдинские испытания 1830 г. также лежат в основе нескольких сцен в “Капитанской дочке”. К счастью для Пушкина, в настоящей жизни он не потерял свою невесту и впоследствии женился. Но поэт переносит собственные тяжелые переживания по поводу возможной утраты возлюбленной на жизнь то Евгения, то Гринёва, и запечатлевает их в печальном и мучительном настроении героев. Пушкин изображает своё незабываемое sentimentalное, любовное томление по Н. Гончаровой болдинской осенью 1830 г. как переживание тоскующего по Параше Евгения. Таким образом, в “Медном Всаднике” автобиографизм как питательная среда для формирования художественного приёма играет существенную роль в выстраивании линии чувствительности Евгения – одной из важных граней его образа.

Кандидат филологических наук **В.С. Фомичева** (Санкт-Петербург) в докладе «Две редакции стихотворения А.С. Пушкина “Два чувства дивно близки нам”» рассказала об изучении

этого стихотворения, сравнила два автографа, хранящихся в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН, ф. 244. ПД 136, 137), и пришла к заключению, что строфа:

Животворящая святыня!  
Земля была без них мертва,  
Как . . . . . пустыня  
И как алтарь без божества. —

и есть окончательная редакция стихотворения Пушкина. По мнению В.С. Фомичевой, окончательная авторская воля явственно зафиксирована в автографе ПД 137, где обычно печатаемая строфа перечёркнута чернилами, и также чёрными чернилами в сложном черновике намечен новый вариант стихотворения. Первая редакция:

На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека  
Залог величия его. —

не удовлетворила Пушкина, возможно, из-за смысловой близости к стихотворению Р. Саути “Гимн пенатам”, которое Пушкин переводил ранее.

Во время работы конференции были открыты две выставки: “Лиза и ландыши” (К 250-ле-

тию Н.М. Карамзина и 225-летию издания повести “Бедная Лиза”) в Государственном музее А.С. Пушкина и выставка “Галантный век” (Гравюры XVIII столетия из собрания Государственного музея А.С. Пушкина) в доме-музее В.Л. Пушкина, состоялась премьера моноспектакля “Помещик без поместья” (водевиль П.А. Вяземского и В.Л. Пушкина), церемония награждения памятными медалями Отделения образования к 250-летию В.Л. Пушкина. Участники конференции посетили Остафьево, кладбище Донского монастыря, где возложили цветы на могилу В.Л. Пушкина.

*Е.А. Пономарева,  
кандидат филологических наук,  
научный сотрудник Государственного музея  
А.С. Пушкина, Россия, 119034, г. Москва,  
Пречистенка, 12/2,  
rozanovka@mail.ru*

*Yelena A. Ponomaryova,  
Candidate of Philological Sciences,  
Researcher at the A.S. Pushkin State Museum,  
12-2 Prechistenka, 119034, Moscow, Russia,  
rozanovka@mail.ru*