**Игорь ШАЙТАНОВ**

**Сентиментализм**

Глава из нового учебника по зарубежной литературе

Названием повести «Сентиментальное путешествие» (публ. 1768) **Лоренс Стерн** подсказал имя для нового литературного направления: *сентиментализм*. Как часто бывает, термин подводит итог чему-то уже созревшему, состоявшемуся. Понятие “сентиментальный” возникло в английском языке от слова “чувство” (sentiment) и к середине XVIII века стало употребляться в самых неожиданных значениях.

Из переписки двух английских дам в 1749 году: “Что, по-вашему, означает слово «сентиментальный», которое вошло в такую моду среди людей учтивых? Всё, что умно и приятно, подразумевается им. Удивительно, но я нередко слышу, как говорят, что такой-то — сентиментальный человек, или мы составили сентиментальное общество, или приняли участие в сентиментальной прогулке”. Тремя годами позже создатель готического романа **Х. Уолпол**в сходном смысле и также не без иронии говорит о самом себе: “Я достаточно сентиментален, чтобы льстить себя надеждой, что человек, занявший у меня шестнадцать гиней, их обязательно отдаст”.

Кто же он, этот *сентиментальный человек*? Чувствующий, сердечный, доверчивый, который знает в себе избыток и доброты, и доверчивости, а потому первым готов посмеяться над собой.

Прежде ценили разум, теперь — чувство или, точнее, *чувствительность* (англ. sensibility). Слово однокоренное с сентиментализмом, только пришедшее не через французский язык, а непосредственно образованное от латинского sensus, которое обозначает чувство, восприятие, но одновременно и разум.

Если исходить из того, что Просвещение — век Разума (The Age of Reason), то обращённый к чувству сентиментализм, безусловно, противоположен просветительской эпохе. Если же взять другое английское слово для обозначения разума — sense и сопоставить его с чувствительностью (sensibility), то язык даёт иную подсказку — о связи между ними. Мысль важная для того, чтобы определить место, которое занял сентиментализм в эпохе Просвещения. Она не завершилась с его приходом. Разве чувство с самого начала не сопутствует просветительскому разуму, согласно учению Локка, опирающемуся на чувственное познание мира?

Почему же тогда у сентиментализма внутри Просвещения всё-таки оппозиционная роль? Для Просвещения главное — разум, для сентиментализма — сердце. Акцент сместился. Едва ли не ранее всего это было предсказано в философии.

Ещё в 1710 году **Джордж Беркли** опубликовал «Трактат о принципах человеческого познания», продолжающий теорию Локка и одновременно доводящий её до крайности. Чувства, бывшие для Локка путём постижения мира, для Беркли выступают в качестве единственной реальности: о чём-либо за пределами своих субъективных впечатлений человеку не дано судить. Подобное отношение к возможности (а точнее — невозможности) объективного знания называют агностицизмом. Он будет развит в философии **Дэвида Юма** (1711–1776), продолжившей движение от возвеличивания разума к сомнению в его способности приблизиться к истине. Прежде ясный и гармоничный мир предстал таинственным и пугающим. Человек ощутил своё одиночество и попытался преодолеть его, обратившись к природе.

**“Открытие природы”**

В истории культуры существует такое понятие, хотя, казалось бы, как можно открывать природу, если человек природен по своему рождению? Это так, но воспринимает природу человек по-разному, обращаясь к ней то исключительно как к источнику жизни, то замирает, поражённый её красотой. *Осознанное эстетическое чувство природы* принадлежит довольно позднему времени. Чтобы его обрести, человек должен был хотя бы частично освободиться от природной зависимости, пройти достаточно далеко по пути цивилизации и, оглянувшись, с её высоты рассмотреть то, что он знал всегда и в то же время как будто не замечал. Умение почувствовать красоту природы, ощутить её как необходимость — черта довольно позднего сознания, окончательно сложившегося в XVIII — первой половине XIX века.

Виктор Шкловский афористически сказал об этом:

“Человечество не сразу осмотрелось на круглом своём обиталище.
За деревьями долго не виден был лес.
Деревья были дровами, а лес — местом обитания зверя”[1].

Для просветителей в природе многое сошлось: и нравственный идеал естественности; и потребность личности самовыpазиться и увидеть себя отpажённой в аналогичной себе живой природе; и уже наметившееся желание обозначить особенность своего восприятия природы — *я так вижу*. В то же время полагали, что, познавая красоту творения, человек приближается к Творцу. **Исаака Ньютона** называли “интерпретатором Бога”. Установив законы оптики, изучив спектр разложения цветового луча, он научил человека новому зрению, ставшему поводом для поэтического открытия природы.

Джеймс Томсон (1700–1748) приложил стихотворение памяти Ньютона к первому изданию своей *описательной поэмы* «Времена года» (1730). Вплоть до конца века ей будут подражать, переводя на все европейские языки (в России — Н. Карамзин, В. Жуковский). Начало работы над поэмой относится к осени 1725 года, когда сын шотландского пастора в поисках средств к существованию приезжает в Лондон, чужой и пугающий своей огромностью город. Утешение приносят лишь воспоминания о доме, рассеивающие тоскливое одиночество. В марте 1726 года отдельным изданием появляется «Зима». За её успехом последовали ещё три части, посвящённые каждому времени года.

Поэма написана белым стихом, доведённым до совершенства в английской поэзии Шекспиром и Милтоном. В сюжете встречаются повествовательные эпизоды, но главное новшество — намерение представить жизнь природы в её круговращении: в движении дня, в смене времён года… Это было дерзко, поскольку классический вкус, избегая описательности, рекомендовал давать обобщённо-объективный образ явления. Томсон понимал, что нарушает установления хорошего вкуса, и до конца жизни переделывал свою великую поэму, смягчая её, переводя образность в более традиционное русло. К сожалению, нередко отказываясь от собственных открытий.

Вот, например, каким в первоначальном варианте предстало фруктовое дерево, сбросившее в предзимье последние плоды и листья:

*That in the first, grey glances of the dawn
Looks wild, and wonders at the wintry waste.*

В первых проблесках серого рассвета нагое дерево “выглядит диким”, то есть непривычным без своего летнего покрова, и “удивлённо взирает на зимнее запустение”. Дерево увидено, но и само оно видит! Человек и дерево обменялись взглядом, душа вступила в столь для неё желанный *диалог с природой*. Удивляющееся дерево вызывает далеко уводящие ассоциации: “Весна, я с улицы, где тополь удивлён…” (Б. Пастернак).

Впоследствии образ показался Томсону неуместно смелым. Перенеся эти строки из «Зимы» в «Осень», он переделал их до неузнаваемости: дерево перестало удивляться, оно было увидено теряющим свои последние плоды, увидено сторонним взглядом наблюдателя, перечисляющего леса, поля, фруктовые сады…

Слишком смелым кажется Томсону и собственный восторг, вдохновлённый современными научными открытиями. Вот как первоначально он представил картину летнего заката:

*Low walks the sun, and broadens by degrees,
Just o’er the verge of day. The rising clouds
That shift perpetual in his vivid train
Their watery mirrors numberless opposed,
Unfold the hidden riches of his ray,
And chase a change of colours round the sky.
‘Tis all one blush from east to west; and now,
Behind the dusty earth, he dips his orb.*

“Всё ниже опускается солнце, постепенно увеличиваясь, // На самом склоне дня. Поднимающиеся облака, // Что следуют в его свите, непрестанно изменяясь, // Нацелили свои водяные зеркала, // Раскрывают [в них] спрятанные сокровища луча // И гонят изменчивые цвета по всему небу. // Одно сплошное сияние от востока к западу; и вот // За сумеречной землёй солнце погружает свой шар”.

Здесь поэт вдохновлён законом разложения цветового луча, открытым Ньютоном. Следуя учёному, он обнаруживает новое поэтическое зрение. Однако в окончательной редакции этого образа нет. Вместо него — колесница солнца, в которой пламенный бог отправляется на ночь к своей возлюбленной Амфитрите. Научная метафора заменена традиционным мифологизмом. Восторг ушёл. Восторжествовала приподнятая безличность стиля, власть которого всё ещё очень сильна в поэзии XVIII столетия.

Наука недолго вдохновляла поэзию. Скоро их пути разошлись. Разумное познание показалось и невозможным, и нарушающим гармонию божественного целого. Кончилось доверие к разуму. Изменился общий тон поэтического обращения к природе. Если у Томсона преобладал светлый, изменчивый её облик, то не менее влиятельный**Эдвард Юнг** самим названием своей поэмы обозначил происшедшую перемену: «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» (публ. 1742–1745). Так было положено начало европейской традиции меланхолической “ночной поэзии”.

**Сентиментальная чувствительность**

То явление, которое известно в истории литературы под именем сентиментализма, в свою очередь объемлет целый ряд сопутствующих ему понятий. Попробуем восстановить логику их связи.

Начнём с того, с чего мы уже начали, — с “*открытия природы*”. Природа предстаёт собеседником для *чувствительной души*, каковым видит и ценит себя сентиментальный герой. Но какой ему видится природа? Прежде всего *одухотворённой*, живой в её изменчивости, и хотя она знает периоды бурь и потрясений, под сентиментальным взглядом она является прежде всего *умиротворённой, идилличной*. С ней ассоциируется *патриархальный круг деревенской жизни*.

Как только в наш понятийный ряд входит понятие социальное, идиллия кончается и рождается конфликт: деревня оставалась патриархальной, но крестьянская жизнь была очень далека и от пасторальной, и от любой другой идиллии. В разных странах Европы по-разному, но везде эта жизнь была крайне тяжела и протекала не в условиях естественной свободы, а подневольного труда. Более того, именно в своей патриархальности деревня была уязвима, ибо непроизводительна. Так, в Англии в очередной раз лендлорды начинают сгонять крестьян с земли, поскольку сукноделие требовало шерсти, и её производство окупалось быстрее, чем труд земледельца. И даже там, где не происходило насильственное огораживание общественной земли, крестьяне часто были вынуждены покинуть родовые земли и искать заработка в городе.

Печальной судьбе деревенской патриархальности, а вместе с нею и природной идиллии посвятил две поэмы **Оливер Голдсмит**(1730–1774): «Путешественник» и «Покинутая деревня» (1770–1771). Второе название само говорит за себя — меланхолическая картина на месте того, что поэзии вспоминается как утраченное счастье. Путешественник свидетельствует о том же, припоминая “these little things... great to little men” — “то малое, что было великим для маленьких людей”.

Чувствительный человек готов удовлетвориться малыми радостями: любимая семья, привычный ход жизни, в конце которой — сельское кладбище, еще в 1751 году в элегии **Томаса Грея** противопоставленное величию прославленных монументов. Здесь место не веселью, но — *меланхолическому уединению*, которое таит свои радости для чувствительного сердца.

Сентиментальный герой не претендует на героизм и величие. Он — простой, *маленький человек*. Таков пастор Примроз в романе Голдсмита «Векфильдский священник» (1766). Таков и герой «Сентиментального путешествия по Франции и Италии» Стерна — Йорик. До того как отправиться путешествовать, он появился среди персонажей предшествующего романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». У Голдсмита и Стерна, подводящих итог традиции просветительского романа и переводящих его в новое, сентиментальное звучание, как и в романе Филдинга «История Джозефа Эндруса и его друга Абраама Адамса», открывавшем эту традицию, есть момент неслучайного сходства. Во всех трёх романах среди центральных героев появляется сельский священник. Неслучайно и то, что у Филдинга Адамс — лишь спутник главного героя, деятельного и побеждающего, а у сентименталистов пастор выдвигается на первый план. Он очень подходит на роль их героя.

Какое место в английском обществе занимал сельский священник? Очень трудное и важное. Стерн знал это особенно хорошо, ибо сам долгое время исполнял эту должность. В обязанность пастора входило являть для всей округи нравственный пример, помня, что его прихожане — люди не слишком нравственные и религиозные, но не склонные терпеть принуждения. Тем более от пастора, человека бедного, целиком зависимого, как и они сами, от лендлорда. В культурном же отношении священник, выпускник университета, стоял выше своей среды. Оружием на его поприще могли быть лишь доброта и терпение, готовность снести непонимание и нежелание понять со стороны паствы, высокомерное пренебрежение со стороны лендлорда, а то и что-либо похуже, как в случае с Примрозом. Судьбой его семьи едва не стали позор и разорение от рук злого помещика, слава Богу, что в последний момент явился добрый, чтобы завершить роман счастливым концом, вознаграждающим добрых и терпеливых.

Выбирая такого героя, писатели должны были не совершить одной важной стилистической ошибки — не впасть в тон слезливого сочувствия. Лучшие писатели-сентименталисты отнюдь не сентиментальны в расхожем смысле этого слова. Впрочем, как и их герои, предпочитающие плаксивости иронию — в первую очередь над самими собой. Стерн назвал своего Йорика в честь шекспировского шута, чей череп с любовью берёт в руки Гамлет над его разрытой могилой. Этот шут вполне может считаться одним из патронов и покровителей сентиментального героя, во всяком случае, того типа, который явлен в английском романе сельским пастором. Здесь важно и то, что он сельский житель, и то, что он пастор, то есть пастух, поводырь своего стада в глухих уголках современной жизни, а не на её большой дороге, куда был прежде устремлён деятельный герой в романах Филдинга.

Теперь прошло время деятельности и бурных порывов. Пришло время уединения, самопознания. Даже простые вещи вдруг показались сложными. Сентиментальным героям не раз приходится застывать в глубокомысленном недоумении, запутавшись, подобно собеседникам из романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», в двух местоимениях:

“Друг мой, — сказал я, — если истинно, что я — это я, а вы это вы...

— А кто вы? — спросил он.

— Не сбивайте меня с толку, — сказал я”.

Таков сентиментальный герой в минуты раздумья — комичный, ибо всегда, даже в раздумье, по-детски простодушный. *Детскость* — ещё одно из понятий сентиментального ряда. В английском языке в это время появилось для его обозначения даже новое слово — *childlike* (подобный ребёнку). Если о взрослом говорили, что он *childish*, то подразумевали, что он неподобающе ребячлив, если же — *childlike*, то это звучало как высокая похвала его естественности, нравственной чистоте — такой, как у ребёнка.

Однако подлинный герой должен быть строг к себе, и он именно таков. Пастор Йорик в качестве сентиментального путешественника не столько рассматривает достопримечательности, сколько ловит себя на неискренности, эгоистических побуждениях и в то же время искренне наслаждается не великим, а малым. В Париже более красот Лувра его сердце взволновала мимолётная беседа с хорошенькой цветочницей.

**Великие произведения**

**Томас Грей. «Элегия, написанная на сельском кладбище»**

Как это часто бывает, писатели, которых впоследствии признают родоначальниками того или иного направления, сами об этом не подозревали. Слово “сентиментализм” едва ли было известно **Томасу Грею** (1716–1771), когда он создавал «Элегию, написанную на сельском кладбище» (публ. 1751). С неё по всей Европе началась мода на элегический жанр, в котором будет выговаривать свое одиночество чувствительная душа. Стихотворение Грея перевели на многие языки, включая древние: латынь и греческий. Русский перевод, выполненный В. А. Жуковским и опубликованный в 1802 году в журнале Н. М. Карамзина «Вестник Европы», замечательный философ Владимир Соловьёв назовёт “родиной русской поэзии”. В истории литературы немного стихотворений, сыгравших столь же значительную роль.

По характеру личности и образования в Грее трудно заподозрить человека, которому предстояло бросить вызов классическому стилю, поскольку сам он был блестящим знатоком античности, писавшим стихи на латыни. Сын биржевого маклера, он получил образование в Итоне и Кембридже, где и остался, чтобы сделать академическую карьеру, ибо смерть отца заставила подумать о хлебе насущном.

Несмотря на образованность, Грей был скорее склонен не к учёным занятиям, а к уединённой жизни, посвящённой красотам природы и искусства. Он любил прошлое, но любил его иначе, чем этого требовали сторонники “древних”. Для него прошлое, в том числе и античное искусство, было поводом для чрезвычайно личного, глубокого переживания. Короткий отпуск Грей обычно проводил в каком-либо историческом месте Англии, известном своими памятниками и руинами.

Одним из самых сильных впечатлений раннего периода его жизни была смерть друга Уеста, которому он посвятил несколько стихотворений (сонет, «Оду на отдалённый вид Итонского колледжа», где они оба учились). Смерть друга и воспоминания о нём — это тема непосредственно элегическая. По всей вероятности, свою великую элегию Грей начал в память об Уесте ещё в 1742 году. Первый вариант не удовлетворил автора. Слишком личным был тон, а Грей — в этом он был вполне классиком, верным заветам Горация, — искал обобщённого выражения для самых личных чувств. Редактируя первоначальный вариант, Грей снял часть собственных впечатлений и развернул рассуждение о тех людях, которые обычно покоятся на простом сельском кладбище, не претендуя на монументы.

Завершённая в 1749 году элегия имеет следующую композицию. Она состоит из тридцати двух строф по четыре строки в каждой. Размер в оригинале — пятистопный ямб; у Жуковского — шестистопный. Обе формы стиха впоследствии закрепились как национальный вариант элегического размера.

Первые семь строф — картина наступающего вечера. Пахарь возвращается с поля. Мир остаётся во владении тьмы и размышляющего о нём поэта. Следующие четыре строфы — обращение к “рабам суеты”, тем, кто в своей гордости, славе и богатстве готов с презрением отнестись к простым сельским могилам.

Затем поэт переходит к своей главной теме. Он произносит хвалу скромности и нравственной высоте тех, кто здесь покоится (строфы 12–23). Потом в поле зрения попадает и образ поэта, который был бы способен понять это скромное достоинство и воспеть его. Наградой такому поэту будет благодарная память здесь живущих. Возможно, когда-нибудь его собственную историю поведает путнику простой пастух, подведя к одинокой могиле, на которой тот прочтёт эпитафию почившему певцу, чья жизнь была подобна жизни тех, кого он воспел.

Уже в названии сосредоточены слова-сигналы, предопределяющие тональность чувствительного восприятия мира: “элегия”, “сельское”, “кладбище”. Элегический жанр живёт воспоминанием и восходит к древнему плачу об умершем. В этом смысле он вполне соответствует избранному месту действия — кладбищу. Важен и уточняющий эпитет — “сельское”: поближе к природе, подальше от городского шума и мирской суеты. Здесь герой тот, кто не героичен, кто не прославил своего имени, но и не совершил преступлений, неизбежных на поприще славы.

Название не обманет ожидания, которое с первых строк будет закреплено и стилем, и создаваемой им атмосферой:

*The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o’er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness, and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tower
The moping owl does to the moon complain
Of such as wondering near the secret bower,
Molest her ancient solitary reign.*

Первое же слово указывает на то, что элегично в стихотворение не только место, но и время действия: “curfew” — это установленный со средних веков обычай звонить в колокол (to toll the knell), оповещая о завершении дня, как бы провожая день. Вечер на кладбище — внятное напоминание о завершении человеческой жизни, так что колокольный звон в первой строке (его нет в переводе Жуковского) звучит с погребальным оттенком.

С первой же строфы пейзаж одухотворён: уставший пахарь, окончивший дневные труды, возвращающееся стадо и поэт, остающийся один на один с миром. Первоначально движение было медленным, усталым, и вдруг последняя строка взрывается глаголом — “and leaves”, — чтобы завершиться вынесенным в сильную позицию последнего рифмующего слова обозначением субъекта если не действия, то восприятия — “я”.

Созданное впечатление длится, но теперь, кроме наблюдающего поэта, людей нет. В едва мерцающем (glimmering) свете зрение отступает. Включается слух. Звучат голоса вечереющей природы: гудение жука, затем крик совы. Впрочем, о том, что она кричит, у Грея сказано не прямо, а иносказательно: сова обращает жалобу к луне на тех, кто бродит близ её тайного убежища и тревожит её уединённое царство. Жуковский сохранил эту иносказательность торжественной речи, избегающей слишком прямого называния предметов и действий, хотя она характерна не столько для сентиментального поэта, сколько для последователя Горация.

Английские комментаторы давно выяснили источники едва ли не каждого слова и образа, возводя что-то к античным, что-то к национальным классикам, в которых Грей прекрасно начитан. Его память хранит неизбитые, наиболее удачные образы предшественников, имеющие оттенок выражения не вполне обычного. Таков, скажем, поэтический эпитет с оттенком архаизма moping, означающий склонность ко сну. Когда-то Милтон применил его, описывая Меланхолию (moping Melancholy). У Грея эпитет отнесён к сове, но хранит память о милтоновском употреблении, усиливая тем самым во всей картине меланхолический оттенок. Это лишь один из примеров того, как работает в стихе поэтическая ассоциация, столь ценимая поэтами-классиками. Пейзаж у Грея одухотворён не только присутствием человека, но и памятью культуры.

Он любит архаизмы (например, yonder — тот). Он любит слова, богатые ассоциативными действиями. Грей предопределил отношение к прошлому, характер его переживания. Прошлое теперь предстало не в своём величии, а в своей необратимости, невозвратности значением ivy-mantled tower (башня, увитая плющом), где плющ указывает на кладбище и вписывается в общую картину ничем не нарушаемого вечернего и одновременно вечного покоя (a solemn stillness).

Элегия Грея — великолепный, мастерский образец классического стиля. Но что в таком случае в ней было нового, привлёкшего внимание всей Европы? Сам выбор места. На этот меланхолический лад настраивает начало первой в Европе “кладбищенской элегии”. Затем как будто бы речь пойдёт о величии, но понятом совершенно иначе и связанном не с теми людьми, которых принято называть великими. Напротив, Грей воспевает обычного, “маленького человека”. Ему-то и предстоит стать героем сентиментальной литературы!

Новизна у Грея не только в предмете, но и в способе его переживания. Поэт показывает себя необычайно восприимчивым к смене впечатлений, начиная с картины наступающей ночи, видимой и слышимой. Жуковский откликнулся на вызов оригинала и, пойдя за ним, попытался передать интонационное разнообразие, подвижность его стиха. А затем переводчик усилил в тексте, выявил в нём то, что лишь было намечено. Жуковский переводил спустя полвека после того, как был создан оригинал. Грей писал до того, как сентиментализм вступил в силу; Жуковский — когда этот период европейской литературы был почти завершён, поэтому он легко усиливал те моменты, в которых Грей выступал первооткрывателем, ещё не вполне ощущая ценность того, что открыл.

Первый важный момент усиления можно отметить там, где Жуковский восклицанием прерывает ход повествования: “Ах! может быть, под сей могилою таится // Прах сердца нежного, умевшего любить...” В оригинале нет не только эмоционального междометия, но нет и мысли о любящем сердце. Там говорится о божественном огне, который был не чужд при жизни тем, кто погребён здесь (“Some heart once pregnant with celestial fire...”), и который мог бы сделать их поэтами или правителями. Любящее сердце — это чувствительное сердце. О нём далее речь пойдёт прямо. Вещи будут названы в переводе своими именами.

Поэт, который придёт воспеть покоящихся на кладбище, не просто помнит о них, но он им друг: “А ты, почивших друг, певец уединенный…” Сентиментализм не менее, а может быть, и более, чем культу любви, предан культу дружбы. В свою очередь, если в тексте оригинала тот, кто придёт, чтобы вспомнить самого певца, назван родственной душой (kindred spirit), у Жуковского он обозначен словом, ключевым для сентиментальной философии: “Чувствительный придёт услышать жребий твой…” Возникнув, это слово со значимым повтором дважды появится в эпитафии певцу: “Он кроток сердцем был, чувствителен душою — // Чувствительным Творец награду положил”. В этом виде эпитафия звучит как сентиментальный манифест.

Нельзя сказать, что Жуковский привносит в оригинал то, чего там нет, но он договаривает за оригинал то, что в нём сказано — в духе классического стиля — более сдержанно и менее лично. Перевод Жуковского (не будучи в России ни первым, ни единственным) потому и стал столь важным событием, что дал выражение новому способу восприятия, нашёл для него средства в языке. В сравнении с другими переводами элегии Жуковский поражает беглостью речи, лёгкостью языка, которым и должно говорить чувствительное сердце. Тогда это было открытием. Но спустя почти сорок лет Жуковский ещё раз переведёт элегию Грея, избрав для перевода форму гекзаметра!

Почему он так поступил? Жуковский как бы поправляет себя: если в 1802 году он переводил Грея с опережением, то теперь он перевёл его ещё раз, наоборот, архаизуя оригинал, подчёркивая, что в нем таится классическая простота[2]. Слово “чувствительный” там, как и в тексте оригинала, отсутствует. В первом переводе Жуковский завершил, доведя до вершины, формирование русского сентиментализма. Во втором он преодолевает сентиментализм, не отказываясь от его ценностей, но иначе их понимая.

Этот путь переосмысления также был общим для европейских литератур. Сентиментализм предлагал бегство от общества к природе, а в конечном итоге к самому себе, к природной сущности каждого человека. В то же время в этом выборе коренилась осознаваемая опасность — уйти от людей. «Элегия» Грея не только учила сентиментальной чувствительности, но и предсказывала возможность её преодоления: остаться в памяти человечества, раствориться не только в природной, но и в простой человеческой жизни. В этом смысле сентиментализм был демократичен и предсказывал выдвижение на первый план как новой ценности народного бытия в его национальной самобытности.