

**ПСИХОЛОГИЯ И ЕМОЦИИ В СВЕТА НА ЛИТЕРАТУРАТА.
НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ЕДИН ПРИМЕР ОТ НЕМСКИЯ
САНТИМЕНТАЛИЗЪМ**

Иван Попов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

**PSYCHOLOGY AND THE EMOTIONS IN THE WORLD OF
LITERATURE. SOME OBSERVATIONS ON AN EXAMPLE FROM
GERMAN SENTIMENTALISM**

Ivan Popov

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

doi.org/10.60055/GerSk.2023.3.107-120

Резюме: Статията разглежда различни теории, с чиято помощ съвременното литературознание се опитва да определи ролята на психологията при рецепцията на литература. Въпреки че идентифицирането на психологическите състояния на фикционалните герои очевидно играе ключова роля, професионалният прочит на едно произведение не може да се основава само на него. Във втората част на текста се разглежда ролята, която емоциите играят в литературата на немския сантиментализъм, както и наративните стратегии, които авторката Софи фон Ла Рош използва в своя роман „Историята на госпожица фон Щернхайм“, за да постигне реализация на неговите специфични цели.

Ключови думи: психология, емоции, литературен дарвинизъм, сантиментална литература

Abstract: The article presents various theories by means of which contemporary literary studies attempt to define the role of psychology in the reception of literature. Although identifying the psychological states of fictional characters obviously plays a key role, a professional reading of a literary work cannot be based on it alone. The second part of the text examines the role that emotions play in the literature of German sentimentalism, as well as the narrative strategies employed by the author Sophie von La Roche in her novel „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“ in order to achieve the realization of its specific goals.

Keywords: psychology, emotions, literary Darwinism, sentimental literature

Сантименталната литература представлява устойчив елемент от интереса на германистичното литературознание по причини, които тук могат да бъдат изложени единствено схематично. В съвременната наука от немалко време насам цари единодушие

по отношение на адекватната категоризация на това явление: сантиментализмът е „тенденция“ в рамките на епохата на западноевропейското Просвещение, наред с рококо и „бурните устреми“ (Sauder 1974, XI). Счита се, че периодизацията обхваща десетилетията от 60-те приблизително до средата на 80-те години на века (Sauder 2015, 132), като също така не бива да се забравя, че за сантиментализъм се говори не само в Германия, а също така и във Франция и Англия: водещите три западноевропейски култури, които през XVIII век реализират прехода от домодерно към модерно мислене и съответно към модерно изкуство. Въпреки че не може да бъде установен устойчив набор от поетологични характеристики в отделните национални литературни традиции, в пълна степен сме в състояние да очертаем „сантименталното“ светоусещане, което освен като художествен феномен изиграва ключова роля именно във възникването на културата на европейската Модерност. С всички наложени от напредъка на съвременните научни изследвания уговорки, терминът „сантиментализъм“ (на немски: *Empfindsamkeit*) може да бъде използван като отправна точка при реконструкцията на някои общи места в немската литература от века на Просвещението.

Заедно с проблемите по коректното описание и датировка се поставя и въпросът за обяснение на социалните функции, които сантименталната литература е изпълнила в своето качество на „преходен“ феномен, както и за приноса ѝ в изграждането на съвременните разбирания за ролята и значението на литературата и изкуството. Не съществува един-единствен, монолитен теоретичен и научен модел, с чиято помощ да достигнем до по-пълното разбиране на въпросната проблематика. Дали сантиментализмът представлява буржоазно явление, с чиято помощ пробиващото си път западноевропейско трето съсловие изгражда своя специфична ценностна система, поставена в противовес на културата и поведенческите кодове на аристокрацията (Sauder 2015, 133 – 134)? Или пък следва изцяло да се абстрахираме от категории като „буржоазия“ и „аристокрация“ и да възприемем анализа на Никлас Луман, който говори за пренастройване от стратифицирано към функционално диференцирано общество, при което ключов момент представлява „изобретяването“ и легитимирането на субекта и неговия вътрешен свят (Luhmann 1980, 82)? В този случай интересуващите ни литературни произведения биха представлявали най-вече място на експериментиране с индивидуалното, едно така да се каже „опитно поле“, на чиято територия се проиграват

поведенчески модели (Luhmann 1989, 205 – 207)¹, които по-късно биват наложени навсякъде и се превръщат в масов социален код. Предложеният кратък преглед на съществуващите опити сантименталната литература да бъде вписана в една по-обхватна социологическа и културологична рамка илюстрират степента на развитие и на комплексност, достигната от съвременните хуманитарни науки. Дори един предмет, чието ситуиране в исторически план не представлява проблем, и до днес не е еднозначно обяснен и проучен.

На този фон настоящата статия си поставя задачата да обърне внимание, ползвайки се с инструментариума на литературознанието и в частност на някои теории на литературата, върху определени особености на сантименталната естетическа програма. Надеждата е, по този начин да бъде даден отговор на въпроса, макар и по обикновен път, доколко именно академичното изследване на литературната история е в състояние да хвърли светлина върху генезиса на собствените ни, съвременни разбирания за художествена фикция. Също така се надяваме, предложеният тук професионален прочит да онагледява и чисто педагогическите ползи от заниманията с отминали и на пръв поглед съвсем чужди нам епохи от историята на немската литература.

От гледна точка на съвременната комуникация в литературния дискурс трудно можем да си представим взаимодействие с даден художествен наратив, което да не взема за отправна точка психологията на изобразените в него фиктивни персонажи. Затова в началото ще обърнем внимание върху някои теоретични дискусии върху този аспект от литературната рецепция. Прилагането на дебата върху особеностите на сантименталната литература следва във втората част от статията.

I.

Нека започнем с една констатация, която едва ли би предизвикала голямо разногласие сред научната общност. Читателите – независимо дали професионалисти или любители – обикновено не изпитват трудности при идентифицирането на вътрешните, ментални или емоционални състояния на героите в едно литературно произведение. Без вникване в психологическата мотивация на един фиктивен персонаж очевидно няма как да стигнем до пълноценната реконструкция на измисления свят, част от който се явява той, а оттам съответно и до адекватна интерпретация на творбата.

¹ В цитираното съчинение Н. Луман поставя под общ знаменател изкуството и зараждащата се през XVIII век естетическа мисъл като мястото, където бива конструиран модерният индивид. По обясними причини тук не е възможно да разгледаме аргументите за и против този възглед.

Образът на една нереална личност, явяваща се продукт на авторовата фантазия, нерядко излъчва особена, притегателна сила, която я кара да напусне рамките на литературната комуникация. Интересно е наблюдението на американския философ Ноел Керъл, който говори за случаите, в които фикционалният образ започва да придобива функциите на т.нар. „социална метафора“ – тогава, когато пренасяме един или друг набор от психологически характеристики от литературното произведение (същото, естествено, важи за театъра и киното) към живота (Carroll 2017, 387 – 390). По този начин очевидно по-адекватно организираме и обясняваме социалния свят, в който съществуваме, разпознавайки различни „социални типове“, с които се сблъскваме в ежедневието (пак там, 394). Открай време например имена като Дон Кихот, Хамлет, Бойчо Огнянов, Мефистофел и пр. се употребяват в контексти, нямащи нищо общо с художествената измислица или с изкуството по принцип. Подобен пренос не би бил възможен, ако публиката не беше в състояние да разбира психологията на съответните герои и да я проектира върху реални ситуации. Освен другото, току-що изброените примери могат да послужат и за по-адекватното характеризиране на литературата и на нейните функции в широкия контекст на съвременната култура. Може би една от нейните централни задачи, поне от сантиментализма насам, е залегнала точно тук – художествената литература ни помага да школуваме и „настроим“ емоционалния си и когнитивен апарат, така че да функционираме като пълноценни членове на своята социална общност. Подобен аргумент предлага и Цветан Тодоров, пледирайки за поставянето в относителна светлина на научните и теоретичните занимания с литература за сметка именно на чисто прагматичните ползи, които би могъл да даде прочитът на един художествен текст (Todorov 2007, 25 – 27). Със сигурност тази дискусия следва да се превърне в устойчив елемент от академичните занимания с литература, възстановявайки изгънялата и нерядко прекъсната връзка между научния дискурс и търсенията и очакванията на студентите.

Но науката се подчинява на собствени правила, тя не спира да се придвижва напред и не е изненада, че така обрисуваната картина може – и трябва – да бъде подложена на известни корекции. Когато разсъждаваме върху литературата и върху ролята, която тя играе в съвременната култура, може би често пъти сме склонни да генерализираме и съответно да изхождаме от постулата, че всеки един фикционален герой следва да бъде достатъчно убедително психологизиран, за да може въобще да се превърне в достоен обект на читателското внимание. Забравяме обаче, че психологията не бива да бъде мислена като абсолютна и универсално приложима отправна точка, а винаги според съответния контекст, във връзка с типа литературно произведение, който

разискваме в отделния случай. Психологическата неправдоподобност, разбирана тук като едноплановост и преувеличаване на отделни индивидуални характеристики, не само не представлява проблем при адекватната рецепция на една сатирична творба, а точно обратното – може би даже се явява условие за последната. Нещо подобно важи за детската и приключенската литература. Но в случая следва да бъдат споменати не само развлекателните жанрове. Обръщайки поглед към „високата“ литература, не бива да пренебрегваме парадигматичния пример на Франц Кафка, самият той превърнал се от реален автор в нещо като символ и етикет на литературната Модерност. Поведението на героите от неговите текстове се характеризира именно с отсъствието на психологическа мотивираност, което разбира се е съзнателно търсен ефект, отговорен наред с другите моменти за непресъхващия академичен интерес към творчеството на този писател.

В дебата отдавна са се включили и естествените науки. Някои съвременни изследвания стигат до теоретични парадигми от рода на т.нар. „литературен дарвинизъм“, според който човешкият мозък, по силата на еволюционните процеси, довели до неговото съвременно състояние, се нуждае от истории, за да може индивидът да развие определени умения (любопитство, способност да „чете“ менталните състояния на останалите) и да функционира като пълноправен член на социалната група (Kramnick 2011, 317–333)². В противовес на дарвинистката концепция съществува един централен и, по мое мнение, все още необорен контрааргумент: ако чисто биологическото устройство на мозъка ни изисква да го „захранваме“ с наративи, то защо да четем художествени истории, а да не си послужим направо с такива, които са почерпани от реалността и в които се разказва за истински събития, хора, конфликти и пр.? Все пак четенето, в качеството му именно на културна техника, се овладява – в обичайния случай – едва около шестата година от растежа на човека, когато немалка част от способностите за социална комуникация вече са налице. Не звучи убедително да предположим, че споменатите когнитивни и емоционални потребности се формират едва при сблъсък с литературни текстове.

Когато говорим за литературата не като за другото название на фикцията, а в качеството ѝ на изкуство, очевидно няма как да пренебрегнем рефлексията от втори порядък у читателя и съзнанието за „направеност“ и именно „изкуственост“ на

² Критикувайки този трансфер от биология към литературознание, авторът на цитираното съчинение съвсем справедливо се усъмнява в наличието на „литературен модул“ в когнитивната архитектура на човешкия мозък. По презумпция говоренето за „модули“ в психологията предполага тяхната недостъпност за интроспективно самовъзприятие, докато в начина, по който говорим за литература, ние постоянно боравим с различни понятия – жанрови, естетически и пр. – които очевидно съзнателно овладяваме и репрезентираме.

съответния наратив. Подобен отстъп включва мобилизирането на далеч по-голям набор от компетентности, отколкото интуитивната идентификация на менталните състояния на един или друг герой. По думите на английския философ Питър Ламарк, не психологическата реакция у публиката, а „външният“ поглед върху героя, осъзнаването на неговата конструираност, служеща за целите на цялостното произведение, е ключовото условие за четенето на една измислена история именно като литература (Lamarque 2011, 309 – 310). Споменатото разграничение – това между професионалния и непрофесионалния читател – тук вече играе ключова роля и трябва да се има предвид при разискването на така изложения теоретичен проблем. В крайна сметка психологията на героите е важна най-вече с ползата, която носи при разбирането на целите и стратегиите в едно или друго конкретно художествено произведение.

II.

Психологическата неправдоподобност на героите в романа на Софи фон Ла Рош „Историята на госпожица фон Щернхайм“ от 1771 г. (La Roche 2011)³, явяващ се парадигматичен образец на немския сантиментализъм, ще бъде разгледана именно от скицираната по-горе „техническа“ гледна точка. Основният въпрос гласи, какво е накарало авторката на това произведение да изгради специфичната идентичност на основните персонажи именно по дадения начин и пред какви чисто литературни трудности се е изправила тя, конструирайки своя сюжет? Още в началото следва да се отбележи, че за съвременния читател, който както се каза е свикнал да търси убедителна психологическа мотивация на действащите лица в един фикционален разказ, въпросният роман представлява доста сериозно изпитание.

Историята на Софи фон Щернхайм, главната героиня в романа на Ла Рош, започва със запознанството, любовта и женитбата между нейните родители (La Roche 2011, 17 – 34). Тук знаково е обстоятелството, че двамата произхождат от различни съсловия – бащата е военен, син на професор, т.е. буржоа, докато майката е благородничка. Но именно това доказва, че любовта между двамата е автентична, т.е. че е възникнала единствено в резултат от повелите на сърцето. Добре известно е, че през XVIII век интересът към емоционалния свят на индивида⁴ е мотивиран от осъзнаването на факта,

³ Представените в настоящата статия цитати от романа са преведени на български от автора ѝ.

⁴ На това място е необходимо да бъде направена малка забележка, която да предотврати евентуалното неразбиране на онова, което следва по-нататък в статията. Аргументът, който защитаваме, не гласи, че до настъпването на Модерността хората не са изпитвали емоции, т.е. че са пребивавали в своеобразно до-рефлексивно, „примитивно“ и неоразлично състояние. Сантименталната литература „открива“ емоциите като мотив, който не просто се разработва, а служи за изграждане на нов тип сюжети, които от своя страна

че тук е залегнала възможност да бъдат надхвърлени измеренията на социалната идентичност. Емоциите са присъщи на човека като такъв, независимо от средата, а именно на разполагащия с емоции субект е отредено да се превърне в елемент не просто от едно ново общество, а от нов тип общество, което наричаме „модерно“. Любовта на полковника и баронесата бива подкрепена от майката и братя на младоженката, но не и от нейната сестра Шарлоте, леля на бъдещата героиня, която се явява и една от причините за трудностите и неприемането, с които Софи ще се сблъсква постоянно на страниците на романа.

Ролята на емоциите е до такава степен централна за последната третина от XVIII век, че далеч надхвърля измеренията на литературния дискурс. Те биват впрегнати при конструкцията на нови теории относно същността на морала и религията. Добре познат е терминът „moral sense“, с чиято помощ различни англосаксонски философи се опитват да поставят етиката върху съвсем нов фундамент – този на непосредствено наличните емоционални състояния на човека⁵. Емоционалното преживяване играе също така централна роля в онази разновидност в рамките на северногерманското протестантско християнство, водеща началото си от XVII век, която наричаме „пиетизъм“. Това е исторически факт, въпреки че от съвременна гледна точка е все по-трудно да се определи точната роля, която именно пиетизмът е изиграл за разпространението и налагането на сантименталната естетика и светоусещане по тогавашните немски земи (Sauder 2015, 133 и по-подробно Sauder 1974, 58 – 65).

В съвременната наука се счита за прието, че между емоционалния и когнитивния ни апарат царя обвързаност, тъй като една емоционална реакция може и следва да бъде анализирана с оглед на конкретната ситуация, в която се намира индивидът, който „разчита“ особеностите на съответния контекст, най-вече по отношение на настъпването

допринасят за формирането на културните процеси в западноевропейските общества от епохата. В случая не търсим никакво смесване между „живота“ и литературата. Доколко последната е в състояние да „генерира“ реалност и под каква форма следва да си представяме нещо такова, е въпрос, който не може да бъде дискутиран на това място.

⁵ Интересът към емоциите характеризира тогавашната философията в много отношения. Валидността на репрезентациите на „външния“ свят е нещо, в което винаги можем да се усъмним – както знаем, този проблем е разискван още от Рене Декарт. За сметка на това достъпът до собствените емоционални реакции е нещо, в което няма как да не сме сигурни, те представляват отправна точка за ориентация, независимо от всички теоретични контрааргументи, които могат да бъдат издигнати срещу твърдението, че съществува обективно налична действителност. През XVIII век директното преживяване на емоционалните състояния служи за основа при конструирането на различни теории освен от областта на практическата философия, също и в епистемологията и естетиката, върху които не възнамеряваме да се спираме. Във всеки случай е важно да се има предвид, че ролята, която играят емоциите в сантименталната литература, следва да бъде обяснена с един феномен, който мащабно е повлиял на интелектуалната история на западния свят. Романът, който дискутираме в настоящата статия, илюстрира единствено един от аспектите на тогавашния „дух на времето“ (*Zeitgeist*).

на значими промени, които засягат непосредственото му добруване (Ben-Ze'ev 2009, 21–29), ориентирайки последващото си поведение спрямо направената оценка. Противопоставянето през XVIII век между разум и чувства изиграва най-вече културна роля във възникването и развитието на модерното общество и далеч не следва да се възприема като принос към научната дискусия по въпроса. Този кратък екскурс онагледява, надяваме се, специфичния принос, който именно литературната история и литературознанието могат да направят за концептуализацията на едно мислене, формирало по много комплексен начин нашите съвременни естетически нагласи и предпочитания.

Спойката между споменатите три елемента – автентичност на емоционалните преживявания, съзнание за вроденото по природа религиозно чувство, както и пълното синхронизиране на мисленето и поведението на героинята с повелите на морала – характеризира личността на главната героиня на романа Софи фон Щернхайм. Тя е един съвършен в етично отношение човек, а образът ѝ от своя страна очевидно следва да послужи за постигане на обявената още в предговора на романа дидактична цел. Читателят трябва да се поучи от живота на главната героиня (La Roche 2011, 10)⁶, прочитът на това произведение не е предназначен за развлечение, а за да повлияе на възприятието и поведението на модерния човек, който се стреми да се дистанцира от условностите на социалния си произход.

След смъртта на родителите (La Roche 2011, 47–49), до която наративът стига изключително бързо⁷, осемнадесетгодишната Софи бива отведена от своите леля и чичо в княжеския двор в град D*, където започва същинската ѝ история. Началните страници на романа служат единствено за въвеждането на един образ, който е вече окончателно завършен, т.е. в който по презумпция не може да са заложени каквито и да било конфликти, възпрепятстващи по-нататъшното му пълноценно съществуване. Така, ако има въобще фактор, който да мотивира по-нататъшното развитие на действието, той би могъл да бъде единствено от външен характер.

⁶ Самият факт, че основният текст е предшестван от предговор, чийто автор е не друг, а Кристоф Мартин Виланд (Wieland), може да се превърне в отправна точка за различни интерпретации на романа. Защо например в това написано от жена произведение е нужно включването на допълнителен, мъжки глас? Може би, освен да легитимира написаното в очите на тогавашната публика, този дует следва да символизира постигнатата хармония между рационалността и емоциите? На това място няма как да обърнем повече внимание на тези въпроси.

⁷ В живота на семейството очевидно не се случва нищо, което да наруши моралната идилия и съответно да представлява интерес, като за сметка на това именно социалният живот на младата жена застава във фокуса на сюжета. В този пункт Ла Рош отчетливо се различава от по-късната литература на немския романтизъм, където можем да говорим за „изобретяване“ на детството като период от живота на човека, но и в качеството му на символ на загубената връзка между индивида и света.

Както знаем, още Аристотел твърди, че между личностните особености на героя и действието в един наратив цари изконна обвързаност. Ако персонажът е твърде добър, то той няма да направи никакви грешки или да постъпи лекомислено, което от своя страна означава, че нищо в неговия свят няма да се промени. От друга страна, еднозначно лошият протагонист на сюжета пък би блокирал емоционалната съпричастност от страна на публиката – няма как например Хитлер да се превърне в главен герой на трагедия, понеже никой не би му съчувствал.

С първия проблем се сблъсква авторката на нашия роман, понеже Софи е, както вече се каза, един безукорен в морално отношение човек. Още началните писма от княжеския двор (тук наративът приема епистоларна форма, която по-нататък ще бъде нарушавана от време на време) описват пълната неприспособимост на героинята към един свят, където царуват фалшът и притворството. Софи просто не разбира интереса на дворцовото общество към външните белези на социален статут от рода на прически или дрехи. Също така начинът ѝ на общуване с останалите се характеризира с непосредственост и естественост, напълно чужди на социалните „игри“, практикувани от благородниците. За млад и неопитен човек, тя издава поразителна интелектуална дистанция и зрялост, разсъждавайки още в първото си писмо в откровено русоистки стил, че човекът е добър по рождение, но бива покварен от порядките, които цивилизацията му налага:

Казах си: едно възпитание, което дава неправилните идеи, примерът, който то подхранва, принудата да се живее като останалите, са отклонили тези хора от собствения им характер и от естественото морално предопределение, заради което сме на този свят. За мен те са хора, които са семейно обременени; ще се държа добре с тях, но няма да им се доверявам, защото не мога да спра да се безпокоя да не се заразя с тяхната болест. (La Roche 2011, 63)

Подобна непоклатима безгрешност означава само, че авторката следва да заложи на останалите образи, за да може в тази история въобще нещо да се случи.

Интригата, може би очаквано, е любовна. Така прозорливата иначе Софи не е в състояние да разбере, че е влюбена в младия англичанин милорд Сиймур (а той, съответно, в нея). Същевременно тя е в неведение относно намеренията на владетеля на княжеството, който се стреми да я превърне в своя любовница. На сцената излиза още един персонаж, отново англичанин, на когото също е отредено да играе ключова роля в живота на героинята – лорд Дерби (La Roche 2011, 77), чиято единствена цел е да съблазни Софи.

Героите в този роман, що се отнася до съответната наративна функция, която имат за задача да изпълнят, са еднозначно добри или лоши. Това важи за Сиймур и за Дерби⁸. Докато първият се отличава с умереност и мекота и съответно е меланхолик, неговият конкурент и противник е подвластен на страстите и желанията си, бидейки описан още в началото от Софи като човек, който е насочил към нея „огнен поглед на сокол, в който има[ше] безпокойство“ (La Roche 2011, 78). В романа страстта все още се възприема в съгласие с домодерното, средновековно мислене – тя е нещо лошо, природна стихия, която застрашава целостта на индивида, а оттам и на социалната общност, поради което следва да бъде овладяна.

В реалния живот по правило разграничаваме между емоционални преживявания, които възприемаме положително, и такива, които не са ни приятни. Завистта и ревността например са „лоши“ емоции, въпреки че в научната литература те фигурират заедно с останалия набор от целия спектър и могат да бъдат обяснени със същата логика и убедителност (Ben-Ze'ev 2009, 155 – 173). В света на Софи случаят обаче изглежда е такъв, че отделните персонажи функционират по-скоро като етикет на положителните и съответно отрицателните (групи от) емоции, без да има вътрешно развитие, да не говорим за ситуации, в които например да се стигне до изненада и неприемане на собствената емоционална реакция. Единствено Дерби, колкото и парадоксално да звучи това, донякъде е в състояние да го направи, колебаейки се в някои моменти, дали в крайна сметка постъпва правилно, когато преследва целта си да поквари героинята. В писмо до своя приятел в Париж той пише:

И въпреки всичко момичето беше в действителност по-благородно от всички нас, които мислехме единствено за собственото си удоволствие, докато тя отвори сърцето си за бедните жители на селото [...]. Какво възнаграждение обаче получи за това? Най-подлото осъждане на характера си, за което и най-незначителният сред нас се чувстваше в правото си да го направи. (La Roche 2011, 129 – 130)

Във всеки случай може да се каже, че замисълът на авторката намира изражение в мотивирането на сюжетното развитие на романа извън вътрешния свят на Софи, както и в контрастното изграждане на опозицията между добрите и лошите действащи лица.

⁸ Трябва обаче да бъде също така споменато, че с оглед на гореизложените особености на сантименталния мироглед, същински лоши персонажи всъщност не може да има, понеже моралът и религиозният пиетет са естествено заложени у човека. Единственото, което може да повлияе при отклонението от предназначения от Господ път, е светската суета и егоцентризъмът, в духа на вече споменатия Русо. Така и Дерби всъщност се оказва не напълно лишен от морални чувства герой – в самия край на романа той горчиво се разкайва за стореното. В романа на Софи фон Ла Рош това противоречие не представлява недоглеждане или инцидент, то илюстрира особеностите на самата естетическа парадигма на сантименталната литература. Може би експлицитните дидактични амбиции на произведението следва да обяснят недостатъчната последователност на авторката при конструирането на образа на антагониста.

Научавайки за истинските мотиви на владетеля, Софи избягва от двора. С помощта на различни хитрости, представяйки се например за благодетел на бедните, Дерби успява да събуди у нея симпатия към себе си. Накрая той постига своята заветна цел и двамата се оженват, разбира се без тя да знае, че бракът е недействителен и инсцениран от коварния съблазнител. Колкото и да е неблагоприятна съдбата, в романа все пак не може да се случи непоправимото – героинята така и не се отдава на съпруга си, а това от своя страна гарантира настъпването на щастливата развръзка в края на историята.

В качеството си на съпруг Дерби бързо е принуден да установи отсъствието на страст у жена си (La Roche 2011, 211 – 212), един момент, който за съвременния читател звучи само и единствено комично, но в пълна степен се покрива с ценностната картина на сантиментализма, в която емоциите са естествено „настроени“ да резонират в унисон както с природния, така и със социалния свят, понеже са заложени в човека от Бог. Всякакво нарушаване на изначално установената хармония всъщност представлява отклонение от предназначението и следва да бъде санкционирано, понеже не е естествено⁹. Софи го напуска и работи като учителка и възпитателка, първо на немска територия, а след това в Англия. Въпреки че „сърцето“ е по презумпция чисто и непокуварено, са нужни и немалко педагогически усилия, така щото лишените от привилегия социални групи да се превърнат в пълноправни, изпълнени с християнска вяра членове на обществото. С помощта на постоянната мобилизация на силите (пиетизъм!) човекът е в състояние да стане по-добър; заявената в началото дидактическа цел тук се реализира на ниво съдържанието на романа.

Злодеят обаче – поради неспособността да се промени, което по парадоксален начин го прави много сходен на конкурента му Сиймур – така и не намира покой. Докато Софи живее в английското имение Съмърхол и се запознава с лорд Рич, който очевидно е влюбен в нея, Дерби я намира и отвлича в Шотландия. Тя е наясно кой е извършителят, но моралното ѝ чувство отново надделява и не се стига до естествени, от наша гледна точка, емоционални реакции като например омраза или гняв. Всичко все пак завършва

⁹ Нека сравним този момент отново с романтичната литература и конструирания в нея образ на раздиралия от страсти герой, който често пъти не е в състояние да разграничи между собственото си възприятие и обективната версия за реалността. На това място, разбира се единствено в тезисна форма, може да бъде спомената кариерата, която емоциите правят в модерната литература, започвайки от романи като този на Ла Рош и стигайки до визията за съвременните хора като за „елементарни частици“, както гласи заглавието на известния роман от Мишел Уелбек. Красивата социална утопия за репликата, която цари между социалния и природния свят, както и за интегриращата функция на чувствата във всичко това, не би могла да бъде по-ясно дискредитирана във възникващата днес, над 250 години след сантиментализма, литература. Подобно историческо наблюдение би следвало да се превърне в обект на отделно изследване.

благополучно – след редица перипетии героинята успява да се завърне в цивилизацията, а Дерби се разкайва за злодеянията си и разбира се умира (La Roche 2011, 322), за да не представлява повече заплаха за нейното щастие. От своя страна лордовете Рич и Сиймур се оказват братя. Когато Софи и Сиймур най-накрая признават един на друг, че се обичат, Рич естествено не ревнува, а им дава благословията си да се оженят. Накрая цялата фамилия, заедно с двете деца, които се раждат, продължава да живее мирно и щастливо в английското имение на съпруга на Софи.

Както виждаме, осъществяването на стратегията на този роман е възможно единствено с цената на неправдоподобната психология на героите – както на добрите, така и на лошите, макар и във втория случай авторката по необходимост се е принудила да подходи по-нюансирано. Лишавайки персонажите от възможност за вътрешна промяна, или най-малкото за еволюция, Софи фон Ла Рош е принудена да си служи с похвати, които са безкрайно чужди на очакванията на съвременния читател: скокове в протичането на сюжета, „физическо“ отстраняване на онези фигури, за които се знае, че винаги ще пречат на героинята, еднозначно щастлив край, който по нищо не се различава от една съвременна т.нар. „романтична комедия“. За огромната пропаст, която ни дели от тази литература, може да ни напомни дори беглият поглед върху начина, по който в днешното холивудско кино се разработва образът на главния герой в един наратив. Според Дейвид Бордуел, от 70-те години на миналия век нататък се стига до положението, протагонистът на действието в популярния филм да се явява носител едновременно както на добри, така и на лоши черти, което от своя страна не само рефлектира, но и очевидно формира психологията и социалното възприятие в съвременното, масово общество (Bordwell 2206, 32 – 33). Причините за това следва да бъдат търсени в особеностите на културния контекст най-вече в САЩ от следвоенните десетилетия, когато идеята за самоусъвършенстването на индивида получава нова живителна сила в очите на младите поколения. Така или иначе, в нашето развлекателно изкуство моралната еднозначност отдавна вече не се впряга за целите на художествения разказ, напротив, тя представлява единствено спънка при рецепцията на изкуство.

Оказва се, че сантименталната литература, която заявява експлицитен интерес към емоциите и ги въздига до основен обект на своите истории, всъщност жертва психологическата правдоподобност в името на други, по-висши и абстрактни намерения. Интересно би било да узнаем, дали и в какъв смисъл публиката от XVIII век въобще е била в състояние да почувства симпатия към една до такава степен неубедително

мотивирана фабула. Но тук твърде бързо рискуваме да забравим, че „Историята на госпожица фон Щернхайм“ е четен в съвсем специфичен социокултурен контекст.

От гледна точка на науката следва да установим, че противоречейки в много пунктове на самата себе си, днес поетиката на сантиментализма е важна най-вече в качеството ѝ на прото-фаза на онова, което ние разбираме под литература. Именно професионалният анализ и историческата контекстуализация на разисквания в настоящата статия роман би трябвало да ни подтикне да се замислим върху генезиса на нагласите и очакванията у съвременния читател. Въпреки че сантиментализмът не представлява радикална „другост“ в смисъла, вложен в това понятие от Ханс Роберт Яус (Jauß 1977, 14 – 18), професионалният прочит, който освен всичко цели да разкрие културната обусловеност на собствените естетически предпочитания, няма как да пренебрегне литературата на XVIII век. За читателя-любител нещо подобно, за съжаление, е по-скоро трудно постижимо, т.е. длъжни сме да признаем, че академичните занимания с литературознание и с история на литературата продължават да изпълняват своята важна задача в осмислянето, а може би също и доразвиването на художествените и културни традиции, водещи началото си от епохата на западноевропейското Просвещение.

БИБЛИОГРАФИЯ/REFERENCES

Ben-Ze'ev, Aaron. 2009. *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Carroll, Noel. 2017. „Fictional Characters as Social Metaphors“. In *Questions of Character*. ed. by Iskra Fileva, 385 – 401. New York: Oxford University Press.

Jauß, Hans Robert. 1977. *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*. Wilhelm Fink Verlag: München.

Kramnick, Jonathan. 2011. „Against Literary Darwinism.“ *Critical Inquiry*, Vol. 37, No. 2: 315 – 347.

Lamarque, Peter. 2011. „On Keeping Psychology Out of Literary Criticism“. In *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology*. ed. by Elisabeth Schellekens and Peter Goldie, 299 – 313. New York: Oxford University Press.

Luhmann, Niklas. 1980. „Interaktion in Oberschichten. Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert.“ In *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 1*, 72 – 162. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas. 1989. „Individuum, Individualität, Individualismus.“ In *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Band 3*, 149 – 259. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Sauder, Gerhard. 1974. *Empfindsamkeit. Band I: Voraussetzungen und Elemente*. Springer Verlag: Stuttgart.

Sauder, Gerhard. 2015. „Empfindsamkeit“. In *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*. hrsg. von Heinz Thoma, 132 – 139. Weimar: Springer Verlag.

Todorov, Tzvetan. 2007. „What Is Literature For?“ *New Literary History*, Vol. 38, No. 1: 13 – 32.

ИЗТОЧНИЦИ НА ПРИМЕРИТЕ/SOURCES OF EXAMPLES

La Roche, Sophie von. 2011. *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Philip Reclam: Stuttgart.

✉ **Senior Asst. Prof. Ivan Popov, PhD**

ORCID ID: 0000-0001-6245-3329

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: icpopov@uni-sofia.bg