

Т.В. Зверева

Удмуртский государственный университет

**«Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина:
визуальные аспекты повествования**

С какую ревностью бежим мы зреть картины...

М.Н. Муравьев

*Картина мне мила в поэте,
Когда он кистию своей
Цветы наводит на предмете
И пишет словом, как рукой.*

Н.М. Карамзин

Проблема взаимосвязи поэзии и живописи была одной из ведущих в русской культуре конца XVIII – начала XIX века. Это было время, когда в России стали активно обсуждаться теоретические вопросы искусства, в первую очередь живописного¹. По замечанию Г. Каганова, «...в русской культуре доминировали зрительные ценности... <...> Картинность давно была лучшим мерилем всякой художественности и заключала в себе высшее наслаждение... <...> Достоинство словесности определялось ее способностью рисовать картины» [Каганов, 1995, с. 59-60]. На рубеже столетий культ архитектуры сменяется культом живописи. Интересно, что на протяжении почти всего XVIII столетия Творец чаще всего сравнивался русскими поэтами с фигурой Зодчего:

Не лучше ль блеском их не льстится;
Но Зодчему тому дивиться,
Что создал столь прекрасно мир?
[Державин, 1957, с. 296].

Однако к концу столетия данная метафора претерпевает значительные изменения. На авансцену русской культуры выходит Бог-Художник:

¹ В 1770 – 1780-е годы осуществляется ряд переводов европейской литературы: «Письма Дон Антония Рафаэлла Менгса, первого живописца двора его Величества Короля Испанского к Дон Антонию Понзу, переведенного с Испанского (писанного самим художником) на Италианский, а с итальянского на Российский» (1786), «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах. Переведены первое с итальянского, а второе с французского...», «Диссертация о влиянии анатомии и скульптуры на живопись». О внимании русских поэтов к проблемам живописи говорят и стихотворные послания: «Стихи умершему Академии художеств и господину профессору и директору Антону Павловичу Лосенкову» В. Майкова, «Послание к российским питомцам свободных художеств» Я. Княжнина и др. О рецепции живописного наследия Западной Европы русским искусством см. содержательный ряд исследований К.Ю. Лаппо-Данилевского [Лаппо-Данилевский, 1999; 2002].

Нет, Изограф! – хоть превосходишь
Всех мастерством дивным твоим;
Вижу, что средств ты не находишь
С Мастером в том спорить таким,
Чей взгляд все один образует, –
Рисует

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразься,
Может писать сими цветами
В мраке и мгле, вечно светясь. –
Умей подражать ты ему,
Лей свет в тьму
[Державин, 1957, с. 314].

Подобный интерес поэзии к живописи обусловлен, прежде всего, общей эстетической ситуацией, сложившейся к 1770 – 1780-м гг. Внезапный расцвет русской живописи (Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий, В.Л. Боровиковский и др.) не мог не оказывать влияния на «смежные» искусства. Однако в этом случае оказывается не проясненной сама «живописная» тенденция времени. Настоятельно требуется своего разъяснения и исчерпанность «архитектурного стиля».

На наш взгляд, подобный переход обусловлен глубинными причинами, связанными с изменениями представлений о сущности пространства. Гегель определяет скульптуру как «самостоятельное бытие» или «для-себя-бытие». Действительно, архитектура и скульптура связаны с трехмерностью изображения и обладают собственной пластической протяженностью. Монументальные здания становятся частью пространства, порождающего бытие человека. Как известно, Гегель оценивал «видимость» живописи как очередную ступень дематериализации духа, освобождения его от уз материальности – ступень переходную от скульптуры к музыке, т.е. от одухотворенной телесности скульптуры к стихии внутреннего чувства. Согласно концепции Гегеля, в живописи внешнее еще не есть простой условный знак внутреннего (музыка), но уже и не есть само по себе нечто материальное (скульптура). Таким образом, живопись становится воплощением сферы чистой видимости, иллюзией материи, но никогда не самой материей.

В условиях русской культуры конца XVIII столетия тенденция к живописности особенно ярко проявляет себя в творчестве Г.Р. Державина¹ и Н.М. Карамзина².

В творчестве Карамзина очень многое отмечено изобразительным, главным образом живописным началом. В данной работе речь пойдет об «эстетике видения», сближающей взгляд автора повествовательного текста с автором живописного полотна. Объектом исследования являются «Письма русского путешественника», текст, в котором, на наш взгляд, наиболее полно раскрылся изобразительный дар писателя. Прежде чем приступить к анализу текста под интересующим нас углом зрения, скажем несколько слов об интересе Карамзина к вопросам живописного искусства.

Несомненно, на живописность поэтической образности Н.М. Карамзина повлияло увлечение писателя классической живописью. Один перечень упомянутых им художников составил бы несколько страниц печатного текста. Обращенность

¹ См., например, ставшую уже классической работу Е.Я. Данько [Данько, 1940], а также исследование К. Пигарева [Пигарев, 1966], не утратившее своей актуальности и сегодня. Из последних исследований – монография В.В. Башкеевой: «Человек увиденный»: поэзия Г.Р. Державина [Башкеева, 1998].

² См.: [Очерки, 1994].

Карамзина к живописным полотнам носит программный характер. В поэме «Дарования» (1796) автор прямо говорит о том, что главной функцией поэзии является «описание картин, прелестных очам»:

Натуры каждое явленье
И сердца каждое движенье
Есть кисти твоя предмет;
.....
И часто прелесть в подражанье
Милее, чем в природе нам:
Лесок, цветочек, в описанье
Еще прелестнее очам
[Карамзин, 1953, с. 219].

Вслед за М.В. Ломоносовым и А.П. Сумароковым¹ Карамзин предлагает идеи для живописных картин русской истории («О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств»): «Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории достойна вашего патриотизма и есть лучший способ *оживить* для нас ее великие характеры и случаи, особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы» [Карамзин, 1984, с. 106]. Итак, картины, по мнению Карамзина, способны оживить историю, явить тени ушедших. Слава художника в какой-то мере превосходит славу песнописца. Спор между пластическим и поэтическим запечатлен и в «Письмах русского путешественника», в эпизоде, в котором дается описание Лаокооновой группы. Путешественник рассматривает знаменитую скульптуру с «Энеидой» в руках. Бессмертная поэма Вергилия сопоставлена в данном фрагменте с «произведением Фидиасова резца». Слово и Камень вступают в открытое состязание. В дальнейшем Карамзин даст свою окончательную оценку подобному противостоянию: «Вергилиевое описание конечно хорошо; но оно есть самая сухая история против Фидиасовой поэмы». Живость (живо-пись=*живое письмо*) изображения чрезвычайно важна для автора, пытающегося найти пути к подлинному – насколько это возможно в рамках XVIII столетия – изображению жизни. Идеальное словесное изображение должно быть приближенным к живописному произведению или скульптурному творению. (Чуть позднее, в «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» Державин выскажет сходные мысли: поэзия «по подражательной своей способности ничто иное есть как говорящая живопись». Живописное начало, по Державину, есть начало картинное, одно из двух ведущих начал в оде.)

Связь поэзии с живописью при этом была не только умозрительной, теоретической, но и конкретно-поэтической. Проза Карамзина развивалась в направлении «эстетики видения», внимание автора было сосредоточено главным образом на самом акте зрения.

Исследователи творчества Н.М. Карамзина не раз отмечали необычность его зрительного восприятия. Тенденция к живо-писанию наиболее полно проявит себя в предромантической прозе Карамзина («Сиерра-Морена», «Остров Борн-

¹ Интересно обратить внимание на типологическую общность «О случаях и характерах, в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» Н.М. Карамзина с «Идеями для живописных картин из Российской истории» М.В. Ломоносова. Во всех этих текстах авторы пытаются выступить в роли живописцев. Возникает устойчивое впечатление, что речь в данном случае идет еще об одном «скрытом» состязании XVIII столетия (Ломоносов – Сумароков – Карамзин), только на это раз в сфере конкуренции оказываются не «переложения псалмов», а «идеи для живописных картин».

гольм»...). Данный период характеризуется повышенной ролью цветообозначений, что позволяет писателю добиться усиления зрительного эффекта.

Однако уже в «Письмах русского путешественника» имеет место авторская рефлексия над поэтическим словом, средства которого чрезвычайно бледны по сравнению с кистью художника. Только живописное полотно способно дать подлинный образ реальности, в полной мере запечатлеть уходящее мгновение. Тоска путешественника – это почти романтическая тоска, связанная с ограниченными возможностями Слова, с принципиальной недоовоплощенностью словесных образов: «Ах! Для чего я не живописец! Для чего не мог я в ту же минуту изобразить на бумаге плодоносную, зеленую долину Гасли, которая в виде прекраснейшего цветущего сада представилась глазам моим между диких, каменных, небеса подпирающих гор» [Карамзин, 1980, с. 205]. Впоследствии В.А. Жуковский попытается дать свой программный вариант словесного выражения «невыразимого»¹. Мучительное противостояние «логоса» и «иконы» [Mitchell, 1994, с. 28] в программном тексте русского романтизма завершится победой Слова. Однако для Карамзина как представителя предшествующего – классицистского – периода русской литературы важнее «икона», слово оказывается всецело подчиненным визуальному ряду. «Представление слова воочию» – главная цель карамзинского путешествия, описание которого уподобляется экскурсии по залам грандиозной художественной галереи.

Действительно, все в «Путешествии» готово обернуться живописным шедевром, все таит в себе скрытую возможность стать Картиной. Именно с этой особенностью текста связано беспрецедентное по своей частоте употребление слова «картина», ставшего не только своеобразной сигнатурой карамзинского стиля, но и образовавшего вполне самостоятельную сюжетную линию. Нам представляется, что можно выделить следующие варианты «картинного» сюжета:

1) взору путешественника открываются великолепные картины («Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнующемуся, необозримому пространству вод, – все сие вместе образу-

¹ Заметим, что Жуковский отказывает в праве выражения не какому-либо отдельному виду искусства, а искусству как таковому. «Язык земной», о котором говорится в «Невыразимом» включает в себя не только слово, но и кисть: «*Но где, какая кисть ее изобразила?*». Несмотря на то, что, как не раз уже отмечалось критикой, слово поэта преодолевает «невыразимость» мира, рефлексия оказывается все-таки ведущей. Интересно сравнить этот поэтический опыт с юношеским стихотворением А.С. Пушкина «Монах» (1813):

Иль краски б взял Вернета иль Пуссина;
Волной реки струилась бы холстина;
На небосклон палящих, южных стран
Возведши ночь с задумчивой луною,
Представил бы над серою скалою,
Вкруг коей бьет шумящий океан,
Высокие покрыты мохом стены;
И там в волнах, где дышит ветерок,
На серебре, вкруг скал блестящей пены,
Зефирами колеблемый челнок
[Пушкин, 1985, с. 7].

Казалось бы, молодой Пушкин всего лишь подражает предшествующей литературе, избирая традиционную тему соперничества Поэта и Художника. Вместе с тем, в стихотворении имеется совершенно новый план. Еще Б. Томашевский отметил, что в этих строках «отразилось непосредственное знакомство с картинами Верне, и, вероятно, с репродукциями мифологических пейзажей Пуссена. Характерен точный отбор существенных признаков пейзажа (преобладают признаки, присущие маринам Верне) и умение выразить их словом» [Томашевский, 1956, с. 44]. Пушкинское стихотворение – счастливое соперничество слова с живописью. Отметим, что Слово здесь едва ли не ярче и подлиннее своего источника.

ет такую *картину*, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [Карамзин, 1980, с. 55-56], «Шумит ветер – облака показываются на западе, разливаются по небу, и мрачная завеса скрывает от глаз моих великолепную *картину*» [Карамзин, 1980, с. 239]);

2) путешественник занят пристальным рассматриванием живописных картин («Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину, живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!.. О чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз льются на грудь мою, чувствую теплоту, жар их и вместе с нею плачу» [Карамзин, 1980, с. 383-384]);

3) в памяти рассказчика всплывают образы известных картин («Сады, сельские домики, луга и винограды представлялись глазам моим. Сколько ландшафтов, достойных кисти Сальватора Розы или Пуссеновой» [Карамзин, 1980, с. 134], «...и дикая лесная пустыня обратилась в прелестный английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссенову картину» [Карамзин, 1980, с. 424]);¹

4) воображение путешественника рисует фантазмагорические картины («Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами и с кинжалом в руке, прямо на сердце моем устремленным» [Карамзин, 1980, с. 126]).

В конечном итоге именно картинный сюжет формирует пространственность самого текста. Это пространство, по удачной формулировке Ж. Женетта, «не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого времени и осуществляясь в нем», «его постоянно искривляет и обращает вспять, а значит, в известном смысле и отменяет» [Женетт, 1998, с. 281]. Речь при этом, конечно же, идет об иллюзорной отмене времени, о его локализации в пространстве страницы.

Особенно значим в данном аспекте сюжет посещения Дрезденской галереи. Данный фрагмент «Писем», насколько нам известно, не являлся еще предметом специального исследовательского изучения. Вместе с тем, он играет едва ли не определяющую роль в системе карамзинского текста. Выделенность данного фрагмента из общей ткани повествования обусловлена в первую очередь тем, что визуальное пространство одерживает здесь полную победу над пространством вербальным. Борьба «логоса» и «икон», определяющая специфику текста в целом, разрешается в пользу последней. Обращает на себя внимание то, что Карамзин почти отказывается от какого бы то ни было комментария. Вместо ожидаемой читателем эмоциональной оценки увиденных картин – нескончаемый перечень имен художников и названий их картин². При этом авторский комментарий в бук-

¹ Л. Геллер впервые обратил внимание на то, что русская литература предпочитает говорить о нерусском искусстве, создавая «выход через окно картины в нерусский мир» [Геллер, 1997, с. 157].

² Ощущение бесконечности списка усиливается чрезвычайно громоздким синтаксисом. Позволим себе обширную цитату, как нельзя лучше иллюстрирующую нашу мысль: «Я рассматривал со вниманием Рафаэлову Марию (которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара); Корреджиеву «Ночь», о которой столько писано было и говорено было и в которой удивляются смеси света с тьмою; Микель-Анджелову картину, представляющую осужденного на смерть человека и вдали город; картины Юлия Романа: Пана, который учит на флейте молодого пастуха; играющую Цецилию, окруженную святыми и проч. – Веронезовы: «Воскресение», «Похищение Европы», и проч. – Караччиевы: «Гения славы», летящего по воздуху; «Марию с младенцем, Матвеем и Иоанном» и проч. – Тинторетовы: «Аполлона с музами», «Падение ангелов», и проч. – Басановы: «Израильский народ в пустыне», «Ноево семейство», и проч. – Джорда-

вальном смысле выведен за границы текста, являя собой жанр развернутых энциклопедических «примечаний». В результате этой, избираемой автором повествовательной стратегии, пространство текста сливается с перечнем картин.

На наш взгляд, приведенный в «дрезденском сюжете» каталог надписей, – не что иное, как вход в особую визуальную (хочется сказать – виртуальную) реальность текста. От читателя требуется не чтение текста, а его «просматривание», переход от вербального восприятия к визуальному. Уход автора от всякой, в том числе и эмоционально-оценочной, интерпретации приводит к тому, что дрезденские полотна предстают перед читателем в своем исходном, не опосредованном взглядом рассказчика виде. Визуальное пространство в данном случае подчинено не Взгляду, а Памяти. Перечень надписей выполняет функцию мнемонических знаков, уводящих в лабиринт визуального опыта. В зависимости от «объема культурной памяти» контуры живописных полотен могут быть как предельно отчетливыми, так и предельно размытыми. Логическим пределом в данном случае являются, с одной стороны, воскрешенные полотна, с другой – «белые пятна», возникающие в случае незнакомства читателя с «надписью». Не случайно мотив стершихся от времени картин занимает ведущее место в системе карамзинского творчества¹. Всмотривание в неясные контуры фресок и живописных полотен оказывается эквивалентным припоминанию – пристальный Взгляд восстанавливает стертые контуры. В обозначенном контексте путешествие оказывается актом воскрешения артефактов.

Визуализация текста достигается также благодаря тому, что взгляд путешественника обладает завидной способностью к мгновенному преобразению окружающей реальности в «картинку»: «*Карикатура за карикатурой* приходила в трактир, и всякая *карикатура* требовала пива и трубки» [Карамзин, 1980, с. 54], «Одним словом, нас можно было в эту минуту изобразить на одном из тех *эстампов*, которым украшаются модные романы!» [Карамзин, 1980, с. 77], «Я взошел на крыльцо и увидел молодую, прекрасную, нежную, белокурую женщину – в маленькой черной шляпке, в амазонском зеленой платье, с белым платком в руках, – вышедшую из коляски с пожилым горбатым, долгоносим мужчиною, которого изображение было бы не последнею темою между гогардскими *карикатурами*» [Карамзин, 1980, с. 87], «...видеть смущение ночных теней на *романтической картине* вевейских окрестностей» [Карамзин, 1980, с. 223], «...если бы я, прожив в Лондоне года два, уехал и захотел себе представить его в *картине*, то мне надлежало бы оживить в памяти своей сильные впечатления нынешнего дня»

новы: «Похищение сабинок», «Умиряющего Сократа», «Сусанну в купальне» и проч. – Розовы: собственный его портрет и ландшафт с деревьями, где сидящий старик говорит с двумя стоящими, – Пуссенновы: «Ноево жертвоприношение», ландшафт с двумя сидящими нимфами и с Нарциссом, который смотрится в воду, и еще другой, где спит нагая нимфа, которую рассматривают из-за дерева двое мужчин, – Рубенсовы: сидящую Марию с младенцем, которому ангелы подают плоды; «Страшный суд», «Христа, спящего на корабле во время бури», «Похищение Прозерпины», «Пьяного Силена с нимфами», «Венеру с Адонисом», «Наказываемого Купидона», которого одна женщина держит на руках, а другая сечет лозою; «Нептуна, укрощающего море», и проч. – Фан Диковы изображения королей Карла II и Якова II; Иеронима, у ног которого лежит лев, и проч. – и, наконец, Менгсовы, которых очень много» [Карамзин, 1980, с. 91-94]. Этот беспрецедентный даже для литературы модерна синтаксический период, безусловно, рассчитан на «посвященного» читателя. В противном случае он являет собой образ хаоса. Если учесть, что данное перечисление постоянно прерывается не менее обширными энциклопедическими комментариями, становится ясной вся степень новаторства Карамзина.

¹ Ср.: «Впрочем, вся картина испорчена воздухом и сыростию» [Карамзин, 1980, с. 152], «Барельефы крыльца, представляющие разные сцены из «Метаморфоз» Овидиевых, покрылись зеленым мохом; здесь над пламенным сердцем нежного Пирама, умирающего от любви к Тизбе, развевается хладная польнь; там время рукою своею изглаживает картину Юнонина мщения...» [Карамзин, 1980, с. 340] и т.д.

[Карамзин, 1980, с. 454] и т. д. Любопытно заметить, что Карамзин не только обращается к живописи, но дает ее жанровую дифференциацию («карикатура», «эстамп», «романтическая картина» и т.д.). В результате подобного принципа изображения окружающий мир сам начинает напоминать поверхность живописного полотна.

Таким образом, окончательной целью путешествия являлась поэтически преображенная реальность, максимально приближенная к поверхности живописного полотна. Подобное преобразование пространства – важнейшая составляющая авторского замысла. Восприятие объективной действительности почти всегда носит у Карамзина опосредованный характер. Мир обретает ценность только в том случае, если несет в себе память культурного знака. «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ее», – с самого начала заявляет рассказчик. (Ср. с «Дарованием»):

Ламберта, Томсона читая,
С рисунком подлинным сличая,
Я мир сей лучшим нахожу;
Тень рощи для меня свежее,
Журчанье ручейка нежнее;
На все с веселием гляжу,
Что Клейст, Делиль живописали;
Стихи их в памяти храня,
Гуляю, где они гуляли,
И след их радует меня!
[Карамзин, 1953, с. 219]

При этом границы, отделяющие искусство от жизни, становятся призрачными: картина оказывается входом в иное пространство, тогда как окружающая путешественника реальность обращается в лаковую поверхность живописного полотна.

Мир-картина востребовал новую фигуру – фигуру Со-зерцателя. Путешественник Карамзина часами рассматривает открывающиеся взору картины: «Я с спокойствием невинности смотрел на ее голубые прекрасные глаза, на ее правильный греческий нос, на ее розовые губы и щеки и любовался прелестями ее так, как молодой ваятель любит Микель-Анджеловою статуею или живописец Рафаэлевою картиною» [Карамзин, 1980, с. 87]; «Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнуемому, необозримому пространству вод, – все сие вместе образует такую картину, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [Карамзин, 1980, с. 55-56]; «С час стоял я на мосту, соединяющим так называемый Новый город с Дрезденом, и не мог насытиться рассматриванием приятной картины, которую образуют обе части города и прекрасные берега Эльбы» [Карамзин, 1980, с. 90]. Характерно, что состояние рассказчика уподобляется автором состоянию транса, из которого первый выходит с большим трудом. Эйфория транса связана с особым «умением видеть». Кроме того, столь длительное рассматривание открывающихся картин необходимо для того, чтобы навсегда «впечатлеть» натуру: «Величественный рельеф природы! Впечатлейся в моей памяти!» [Карамзин, 1980, с. 239]. Можно сказать, что глаз путешественника уподобляется в карамзинском тексте камере-обскуре.

Действительно, мир «Писем» – это мир, всецело поглощенный взглядом рассказчика. Метафора зрения здесь основная. «Насыщайся мое зрение!» [Карамзин, 1980, с. 239] – за этим восклицанием путешественника скрыт важнейший

принцип построения художественного текста. Читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с оптическими иллюзиями, с миром, пропущенным через сетчатку глаза. Быть может, именно поэтому чтение «Писем» требует постоянного напряжения, поскольку читателю необходимо учитывать опосредованный характер изображения, на котором настаивает автор. Иными словами, мы сталкиваемся не с прямым изображением, а с миром, «распростертым» на сетчатке глаза, то есть с двумерным изображением, характерным для живописной картины. (Не есть ли все последующие литературные путешествия – В. Кюхельбекер, Ф. Булгарин, Г. Белинский – попыткой избавиться от этого опосредующего взгляда и приблизить к себе реальность?..) В одной из своих работ В. Подорога предлагает различать «вещи» и «объекты»: «Вещь – за границами живописного пространства, она принадлежит Реальности. Та же «вещь», которая попадает в живописное пространство – это уже не вещь, а объект» [Подорога, 1999, с. 112-113]. Пользуясь подобным разграничением, можно сказать о том, в «Письмах русского путешественника» представлены не вещи, а объекты.

В результате избранного принципа изображения создается особый мир, раздражающий читателя своей недоступностью. Пространство «Писем» – пространство поверхностей, не допускающее третьего измерения. На наш взгляд, здесь заключена важнейшая особенность сентименталистского метода. В отличие от классицизма сентиментализм указывает на возможность глубины, но никогда не открывает ее. Манифестация глубины не есть ее репрезентация. Однако при этом оказывается обнаженным принцип плоскостного (декоративного) пейзажа, характерный для предшествующего этапа. Читатель, которому был обещан выход в иное измерение, стремится к его обретению, но по-прежнему наталкивается на плоскость натянутого полотна. Путь к реальности оказывается заблокированным зрением художника, видящим вокруг себя картины и только картины¹.

И еще одно, очень важное, на наш взгляд, замечание. Карамзин вводит в текст видимую фигуру рассказчика, преодолевая принципиальную невидимость автора, характерную для классицистской поэтики. Можно сказать о том, что объектом изображения в «Письмах» впервые становится видимый «автор» в видимом мире². Напомним, что эпоха сентиментализма являет собой переход к види-

¹ Характерно, что писатели начала XIX в. также постоянно апеллируют к взгляду Художника, обращающего видимое в картины. «Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать» [Батюшков, 1988, с. 96], – пишет К. Батюшков в «Прогулке в Академию художеств». В данном тексте запечатлено все то же преобразование трехмерного пространства в пространство двумерное. Не случайно путники любят зеркальным отражением зданий: «Великолепные здания, позлащенные утренним солнцем, ярко отражались в чистом зеркале Невы, и мы оба единогласно воскликнули: «Какой город! Какая река!» [Батюшков, 1988, с. 96]. В контексте наших рассуждений гладь Невы – образ грандиозного художественного полотна. Взгляд путников обращен не вокруг себя, а устремлен к зеркальной поверхности воды.

² Видимость для читателя еще не означает видимости для героев. Рассказчик Карамзина часто остается неузнанным. Следует указать и еще на одну любопытную тенденцию «Писем». Путешественник всегда (!) видит первым, при этом другие герои обнаруживают путешественника только после того, как он их уже разглядел. Чрезвычайно интересна эта невидимость проявляет себя в более позднем тексте – «Острове Борнгольм». Таинственный певец не замечает рассказчика, несмотря на nepозволительную близость последнего: «...он стоял в двух шагах от меня, но не видал ничего, не слышал ничего» [Карамзин, 1980, с. 548]. Примечательна в контексте данных рассуждений и одна из заключительных сцен повести. Рассказчик разглядывает спящую в «пещере» женщину: «Она спала; русые волосы, с которыми переплелись желтые соломинки, закрывали высокую грудь ее, едва дышащую; одна рука белая, но иссохшая, лежала на земле, а на другой покоилась голова спящей. Если бы живописец хотел изобразить томную, бесконечную, всегдашнюю скорбь, ослепанную маковыми цветами Морфея, то сия женщина могла бы служить прекрасным образцом для кисти его» [Карамзин, 1980, с. 555-556]. По законам повествования героиня

мости. Полемизируя с Руссо, Карамзин писал: «Нынешний век можно назвать веком откровенности в физическом и нравственном смысле... Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле»¹. Необходимо при этом, однако, учитывать, что прозрачность, о которой говорит Карамзин, – это манифестация все той же поверхности. В сентиментализме про-зрачность, несмотря на этимологию слова, не означает качественно иного по отношению к предшествующей эпохе видения. Это всего лишь расширение сферы художественной изобразительности – привлечение частного (приватного) пространства, которое становится предметом любопытствующего взгляда. Русский сентиментализм нашел новые темы для описания, но не смог изменить угла зрения на описываемые предметы.

Заметим, что впоследствии характер зрения претерпит у Карамзина существенные изменения. Уже в «Острове Борнгольм» намечаются принципиально иные возможности повествования. Напряженность представленного здесь зрения обусловлена непроницаемостью окружающего пространства. В результате путешественник обретает способность к всматриванию. Взгляд по-прежнему активен, но его активность иная. Это первый в истории русской культуры пример проницающего зрения, обладающего способностью прорывать внешние покровы, «взрезывать» полотно картины. В предисловии к «Истории государства Российского» Карамзин писал: «Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно – мимо всего близкого, ясного – к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?». В этом заявлении Карамзина Б. Эйхенбаум увидел формирование новых эстетических принципов: «...вместо близкого, видного – дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего – зрение внутреннее, созерцание, почти слух. “Мимо всего близкого, ясного”, – это действительно был новый и совершенно определенный эстетический принцип» [Эйхенбаум, 1986, с. 19]. На наш взгляд, дело не только в любви Карамзина к «дальним образам», но, прежде всего, в стремлении автора встать по ту сторону картинной рамки, увидеть недоступное пространство глубины.

В дальнейшем русская литература пойдет по пути, открытым Карамзиным. Зрение будет обретать все большую проницающую способность, становиться все более и более активным. При этом активность взгляда направлена не на преобразование реальности, как это было характерно для оды XVIII столетия, а на проникновение в «запретные зоны естества». Рамки данной работы не позволяют говорить об эстетике видения в романтизме. Мы ограничимся указанием на то, что в творчестве Карамзина заключены две важнейшие тенденции развития русской литературы рубежа веков, тесно связанные между собой.

просыпается только после того, как рассмотрена и описана рассказчиком. Вновь отметим, что взгляд рассказчика в очередной раз уподобляется автором взгляду художника.

¹ Имеется в виду следующее заявление одного из героев Руссо: «Я, например, всегда считал достойнейшим человеком того римлянина, который решил построить свой дом таким образом, чтобы каждый мог видеть, что там происходит» [Руссо, 1968, с. 390], которое и обыгрывает Карамзин в «Моей исповеди». О принципиальной видимости эпохи начала XIX века см. также содержательное исследование О.Б. Вайнштейн, посвященное «зрительным играм» романтической эпохи. Поскольку речь в нем идет о хронологически более поздней эпохи, то интересно отметить следующую закономерность. Наблюдатель конца XVIII века видит мир, сам оставаясь при этом невидимым. Здесь еще обнаруживает себя классический субъект, всегда занимающий привилегированную позицию в пространстве. Романтическая эпоха востребовала другие «зрительные эффекты». Наблюдатель впервые оказался в роли наблюдаемого. В результате не только стирались различия между субъектами и объектами созерцания, но и создавалось особое оптическое пространство: «И Брам-мел, и его партнеры-фланеры смотрелись друг в друга, как в зеркала, наслаждаясь и убеждаясь в весомости, реальности собственного тела как видимой вещи» [Вайнштейн, 2004, с. 256].

Во-первых, намеченная активность зрения очень быстро начинает отождествляться в романтизме с дьявольским даром. Взгляд героя, как правило, пересекает недозволенные границы. (Например, в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Киприяно («Импровизатор») обречен «все видеть, все знать, все понимать». Видение этого героя носит, как известно, совершенно особый характер. Сегелиль дарует ему взгляд, который срывает внешние покровы и обнажает внутренность: «Сквозь клетчатую перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трехгранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлоте; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосяных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался... Несчастный! В прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости...» [Одоевский, 1981, с. 136]. Обретя страшный дар к все-видению, герой Одоевского вынужден наблюдать за распадом материи. Божественная идея Целого оказывается недоступной его взгляду.) Романтики, таким образом, открыли способность глаза прорывать внешние декорации.¹

Во-вторых, следует отметить появление множества «Видений»², в основе которых лежит измененное видение мира, характеризующееся способностью глаза скользить по оси времени. Лирический субъект всматривается в будущее, которое предстает перед ним в пространственной перспективе. Думается, что появление данного жанра связано в первую очередь с апокалиптическими настроениями эпохи. (Все эти видения восходят к «Откровению» Иоанна Богослова, которое также ориентировано на воссоздание зримых образов грядущего конца мира.)

В целом же можно говорить о том, что русская литература начала XIX века все более и более погружается в сферу чистой видимости. Пространство перестает выполнять упорядочивающую функцию, напротив, оно обнаруживает свою близость к Аиду. Данная тенденция достигнет своего логического предела в творчестве Н.В. Гоголя, знаменующего собой окончательный кризис пространственных представлений. В «Петербургских повестях» образ вечного города всецело «растворен» в иллюзорных эффектах («Невский проспект»), а сама картина неожиданно обретает всю возможную степень «самостоятельного бытия» («Портрет»). Начиная с 20 – 30-х гг. XIX века в культуре нет ничего менее надежного, чем картина. Несмотря на «реалистический» характер изображения «живописное полотно» неминуемо погружает зрителя в пространство мнимостей.

Итак, «золотой покров бытия», бережно хранимый классической культурой, оказался сорванным. Новая эстетика видения обусловила появление принципи-

¹ Впоследствии русской литературой будет востребована иная функциональность взгляда. Чрезвычайно интересной для нас представляется недавнее исследование А.Б. Криницына по визуальному пространству «Идиота» Ф.М. Достоевского. В частности, исследователь отмечает, что Достоевский «поистине неисчерпаем в описаниях «пристальных взглядований»: князь при встрече с Настасьей Филипповной «ослеплен и поражен до того, что не мог даже выговорить слова» [Достоевский, с. 118]; в дальнейшем он смотрит ей весь вечер в лицо «скорбным, строгим и пронизывающим взглядом» [Достоевский, с. 138]; Аглае князь заявляет: «Вы так хороши, что на вас боишься смотреть» [Достоевский, с. 66]; однако сам постоянно «очень вглядывается» в нее [Достоевский, с. 355]; у Гани Иволгина «взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ» [Достоевский, с. 21]. <...> Более того, потребность увидеть нечто или кого-то мотивирует большинство поступков героев «Идиота», выполняя тем самым сюжетообразующую функцию» [Криницын, 2000, с. 173]. В результате «визуального» прочтения текста А.Б. Криницын приходит к выводу о том, что «умение “глядеть” оказывается <...> особым философским *виденьем* мира, появляющимся в результате обретения некой философской истины» [Криницын, 2000, с. 175].

² См., например, такие стихотворения Лермонтова, как «Предсказание» или «Видение», а также примыкающие к ним, по своей природе «визионерские», тексты: «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III», «Сон» и т.д.

ально нового знания о мире – знания о скрытом Хаосе. Идея упорядоченности (космичности) мира оказалась окончательно дискредитированной.

Несмотря на то, что в венчающем «Письма» «Острове» был обозначен выход в Хаос, Карамзин отказался от следования по открытому им пути. В своем творчестве он пытался ограничиться описаниями классической поверхности. Это ограничение не случайно, оно обусловлено принадлежностью автора к просветительской эпохе. Намечая иные возможности зрения, Карамзин остался верным своему времени. Автор совершал свое путешествие по «дряхлающей Вселенной». Руины, гробницы, памятники становились знаками мира, обреченного на гибель. В условиях тотального кризиса Просвещения «Письма» Карамзина – попытка «остановить» словом уходящую эпоху. Карамзин прекрасно осознавал, что живет в преддверии «железного» века. На рубеже XVIII – XIX веков русская культура прощается со своей мечтой об Аркадии. Прежде, чем окончательно расстаться с прошлым, Карамзин запечатлевает его в Картинах, несущих, по его мнению, подлинный отпечаток времени. Не случайно сюжет рассматривания картин занимает в структуре текста ведущее значение. Всмотривание путешественника – это стремление прорвать завесу настоящего, на мгновение воскресить прошлое. В свою очередь «Письма русского путешественника» также стали грандиозным художественным полотном, всматриваясь в которое читатель мог увидеть картины прошлого. «Письма русского путешественника» – одно из последних произведений русской литературы, в котором сохраняется ренессансная вера в тождество ‘картины’ и ‘жизни’. В конечном итоге диалектика карамзинского текста основана на противоречии между хронологичностью текста, его движением во времени и пространством-картиною, тормозящим движение.

Литература

- Батюшков К.Н. Избранная проза. М., 1988.
- Башкеева В.В. «Человек увиденный»: поэзия Г.Р. Державина. М., 1988.
- Вайнштейн О.Б. Зрительные игры XIX века: оптика английских денди // Новое литературное обозрение. 2004. № 70.
- Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 44.
- Данько Е.Я. Изобразительное искусство в поэзии Державина // XVIII век. Сборник 2. М; Л., 1940.
- Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957.
- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8.
- Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. Т. 1. М., 1998.
- Каганов Г. Петербург: Образы пространства. М., 1995.
- Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1980.
- Карамзин Н.М. Сочинения: В 2-х т. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории государства Российского». Л., 1984.
- Карамзин Н., Дмитриев И. Избранные стихотворения. Л., 1953.
- Криницын А.Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2000.
- Лаппо-Данилевский К.Ю. Об источниках художественной аксиологии Н.А. Львова // XVIII век. СПб., 1999. Сборник 21.
- Лаппо-Данилевский К.Ю., Мозговая Е.Б. Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002.
- Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2-х т. Т. 1. Русские ночи; Статьи. М., 1981.
- Очерки по стилистике русских литературно-художественных и научных произведений 18 – начала 19 в. СПб., 1994.

- Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века). М., 1966.
- Подорога В. Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М., 1999.
- Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1.
- Руссо Ж.-Ж. Юлия, или новая Элоиза. М., 1968.
- Томашевский Б. Пушкин. Кн. 1 (1813 – 1824). М.; Л., 1956.
- Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986.
- Mitchell W. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago and London, 1994.