

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

Проблема репрезентации чувственных впечатлений представляется особенно важной, когда речь идет об анализе произведений русской литературы последней трети XVIII века, магистральным направлением в развитии которой явился постепенный переход от нормативно-традиционалистского к индивидуально-творческому типу художественного сознания¹. «Готовое» или «риторическое» слово при этом постепенно отрывалось от мира отвлеченных идей и стремилось к открытию и фиксации действительных жизненных впечатлений. При этом сами чувственные впечатления в духе сенсуалистического учения Джона Локка понимались как основное условие формирования личности.

Воплощением этого процесса стало поистине «открытие» чувств в произведениях самых разных авторов той поры. – Дениса Ивановича Фонвизина (с его «речевым слухом», позволившим тонко передать интонационное своеобразие устной речи), Михаила Никитича Муравьева, подлинным гимном чувствам в творчестве которого становится стихотворение «Зрение»²); и наконец, Гавриила Романовича Державина, с его фонетическими экспериментами, яркой цветописью и уникальной для русской литературы XVIII века способностью передавать иные чувственные впечатления – обонятельные, вкусовые и осязательные³.

Однако избирая предметом анализа сферу чувств в русской литературе XVIII века, начинать, безусловно, необходимо именно со зрения, так как и по частотности обращения авторов той поры, и по полноте и структурной сложности словесного развертывания семантического поля, образуемого «визуальной» образностью, зрение, без сомнения, лидирует. В известной мере, к этому литературу той поры подталкивала и специфическая трактовка чувств, представленная в трудах Дж. Локка, в частности, в его знаменитом «Опыте о человеческом разумении», где философ явно выделяет зрение как «самое обширное из всех наших чувств»⁴, «самое деятельное наше чувство»⁵.

¹ См.: Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3-38.

2
3
4
5

Большинство приводимых примеров Локк также сосредоточивает вокруг осмысления зрения; сам ряд уподоблений, служащих логическому развертыванию центрального тезиса книги, по преимуществу строится с использованием визуального семантического поля: «Разум, подобно глазу, судит только о тех предметах, которые находятся в его поле зрения».

Если попытаться сформулировать задачу, которую решала литература последней трети XVIII столетия в области зрительной образности, то она заключалась в переходе от эмблематико-аллегорического прочтения визуального образа ⁶ к собственно видимому очами, неповторимо-индивидуальному зрительному впечатлению. Составные части этой сложной задачи: прежде всего, само открытие индивидуально-неповторимого чувственного (зрительного) впечатления как чего-то, достойного внимания художника; открытие и разработка механизма фиксации этих зрительных впечатлений в словесном тексте, их развертывание в словесном дискурсе; и наконец, открытие и разработка системы мотивов, сопровождающих зрительный образ и фиксирующих его своеобразные «следы» в воспринимающей душе (ментальные, эмоциональные, духовные), что могло служить и своеобразной «подсказкой» гипотетическому читателю, как воспринимать зрительный образ. Для них он был и воплощением богатства и многообразия окружающей реальности, и в то же время – литературно-культурным кодом, способствовавшим духовному возрастанию личности.

Зрительный код чрезвычайно важен, скажем, в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева, но при этом в центре изображения оказывается вовсе не то зрение – непосредственное видение – которое подсказывалось жанровым заданием путешествия, пусть и по весьма примелькавшейся и вроде бы не обещающей ярких новых впечатлений дороге от Петербурга до Москвы, знакомой всякому образованному читателю. Именно поэтому путешественник уже в самом начале, по сути, отказывается от изображения собственно зримых картин: «Зимою ли я ехал или летом, для вас думаю равно. Может быть и зимою и летом»⁷.

Реально виденные картины, зрительные впечатления как таковые практически сразу же переводятся здесь в сферу морально-философской аллегии (что позволяет

⁶ блестящим примером которого могут служить визуальные образы в одах или надписях М.В.Ломоносова, где видимое глазом существует именно не само по себе, а как плод ментального конструирования, означая не имеющую плоти художественную идею

⁷ Радищев, А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность / Изд. подгот. Западов В.А.; Отв. ред. Панченко А.М. – СПб.: Наука. СПб. отд-ние, 1992. – 671 с. – (Лит. памятники / АН СССР). Далее цитируется это издание.

современным исследователям видеть в радищевском «Путешествии...» черты аллегорических «путешествий к добродетели», «путеводителей к истинному человеческому счастью», распространенных в барочной литературной традиции⁸). При этом у Радищева аллегорическое прочтение того, что подсказывается визуальным кодом, является почти что условием задаваемой автором «задачи» для читателя – что и становится главным содержанием посвящения книги – «Любезнейшему другу...»: «Я взглянул окрест меня – душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры мои во внутренность мою – и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто оттого только, что он взирает непрямо на окружающие его предметы»⁹.

Четырежды повторенные в данном случае маркеры визуального кода (*взглянул – обратил взоры – узрел – взирает непрямо*), с одной стороны, подчеркивают, сколь важно именно умение видеть реальность – т.е. происходящее «окрест» – страдания человечества, и откликаться на них уязвленной душой. Однако, с другой стороны, этот взгляд «окрест» – лишь первый шаг на пути личностного роста, истинное преобразование происходит с началом самопознания («обратил взоры... во внутренность мою») – и далее, морально-философского откровения: умения «прямо взирать» на окружающие его предметы.

Не случайно один из ключевых эпизодов книги, связанных с мотивом преобразования человека, аллегорически разворачивается с помощью сюжета «открытия глаз» волшебницей – глазным врачом Прямовзорой, которая предсказывает последствия произведенной операции именно как умения «прямо взирать» – т.е. понимать жизнь и людей: «Все вещи представляются днесь в естественном их виде взорам твоим. Ты проникнешь во внутренность сердец»¹⁰.

И в самом деле, герой, открывая для себя истинное положение дел в стране, не столько *видит* в собственном смысле этого слова, сколько именно *осознает*, понимает – и порочность настоящего положения вещей, и величие того нравственного подвига покаяния и преобразования, который предстоит ему совершить после того, как открыл истину: «Обратил я взоры мои на мой сан, познал обширные мои обязанности...».

⁸ См.: Вильк, Е.А. "Чудище стозевно" и Тифон: "Путешествие..." А.Н.Радищева в контексте мистической литературы XVIII в. // Новое лит. обозрение. - М., 2002. - № 55. - С. 151-173

⁹

¹⁰

Гораздо более сложную и вместе с тем новаторскую систему визуальных образов предлагали читателям «Письма русского путешественника» Николая Михайловича Карамзина. Принимая во внимание, что в основе динамической поэтики повествования этой книги лежал принцип параллельного развертывания дополнительных ассоциативно складывающихся «сюжетов», формируемых вокруг исторических, культурных, литературных, философских и др. «знаков», актуальных для тогдашней культурной эпохи¹¹, допустимо предположить, что одним из таких сюжетов для Карамзина оказывается своеобразное открытие возможностей зрения (т.е. вообще возможностей чувственного восприятия – ибо зрение для человека XVIII столетия оказывалось среди них наиболее легитимным и органичным).

Тезис о том, что в данном случае мы имеем дело с подлинным «сюжетом», подтверждается тем, что мотив зрения развертывается в книге Карамзина на самых разных уровнях. Прежде всего, это семантическое поле, позволяющее выстраивать описание – т.е. постигать природу, культуру, быт посещаемых стран, опираясь на наиболее органичные в этом случае визуальные впечатления. При этом зрение – одно из главных человеческих чувств, и с восхищением постигая его возможности, автор также открывает для себя возможности чувственного познания мира как такового. Наконец, зрение у Карамзина – это и предмет эстетических размышлений, поскольку, обращаясь к зрительной образности, он решает не только собственно описательную, но и теоретическую задачу – каким образом осуществляется переход зрительных впечатлений в словесное описание, и как в результате этого перехода достигается воздействие на душу читателя.

С линией Лессинга и его размышлений о различной природе образа в визуальных искусствах и поэзии, а значит, и о специфике возможностей литературы в передаче зрительных впечатлений, связано в «Письмах...» и буквально отсылающее к трактату «Лаокоон...» описание статуи Фидия, копию которой путешественник видит в Академии скульптуры в Мангейме. Кратко обозначив силу воздействия этой статуи на зрителя, повествователь далее заменяет ее описание (как статуи) развернутой цитатой из Вергилия – поскольку в литературном произведении литературное же описание героя оказывается более органичным для передачи художественного впечатления:

¹¹ Подробнее об этом см.: Алпатова Т.А. Проза Н.М.Карамзина: поэтика повествования. М.: МГОУ, 2012.

Другое, ужаснейшее происшествие вселяет трепет в сердца наши. [...] вдруг на поверхности тихих вод, от страны Тенедоса, являются [...] два ужасные змия и рядом плывут к берегу; кровавая глава и грудь их гордо возвышается над волнами; неизмеримый хребет их извивается в кругах бесчисленных; плывут, с шумом рассекают пенистую влагу и достигают берега. [...] Сии чудовища спешат к Лаокоону; бросаются сперва на двух юных сынов его и терзают несчастных. Лаокоон стремится с копьем на помощь к ним, отец злополучный! Змии обвиваются вокруг его тела, вокруг шеи и шипят над его головою. Тщетно хочет он освободиться от чудовищ ужасных; руки старца бессильны. Покрытый их нечистым гноем, их ядом смертоносным, Лаокоон стонет - и вопль его до звезд возносится!!!

Эффект подобного приема в том, что произведение скульптуры обретало таким образом внутреннюю динамику. «сюжетность» – что в конечном итоге способствовало эмоциональности описания скульптуры. Статичное литературное описание оказалось заменено органичным именно для литературного образа динамичным повествованием, и читатель получал возможность действительно сочувствовать, сопереживать тому, что «видел» – как созерцая скульптуру, так и воспринимая в визуальный образ в единстве всех литературно-культурных кодов, его окружающих: «С какою живостию изображена физическая боль в лице терзаемого старца! Как сильно изображена в нем и горесть несчастного родителя, который видит погибель детей своих, и не может спасти их! – Фидиас был поэт!».

Таким образом, анализируя роль, которую сыграл зрительный культурно-литературный код в русской словесности последней трети XVIII века, можно сделать вывод, что именно его эволюция оказалась очень важной составляющей того «открытия мира», что было совершено писателями в процессе оформления принципиально нового, вненормативного, а в конечном итоге и внерационалистического типа художественного сознания. Понимаемое на этом этапе как основа чувственного восприятия зрение, приходя в литературу, позволяло реализовать этот модус чувственного восприятия как такового, передать и пробудить чувство в душе читателя, становящегося отчасти «зрителем» неповторимых картин развертывающегося перед его глазами мира. Зрение как литературно-культурный код в травелогах русского сентиментализма позволяло также по-новому строить картину мира, переходя от абстрактно-рационалистической аллегории к картине действительной – эмоционально насыщенному «зеркалу» человеческой души. Наконец, эстетические размышления о зрении и возможностях передачи зрительных впечатлений в литературном тексте, позволили литературе той поры поставить важные теоретические проблемы – подражания, природы художественного образа, специфике словесного повествования в ряду других искусств. Решение этих проблем Карамзиным в конечном счете и сделало его главой новой литературной школы, а его модель

передачи зрительных впечатлений – плодотворным образцом для подражания и художественной полемики последователей.