

TATIANA ALPATOWA

Московский государственный областной университет, Rosja

alpatova2005@rambler.ru

Зрение как литературно-культурный код в жанре путешествия русского сентиментализма (А.Н. Радищев — Н.М. Карамзин)

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. 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 Джона Локка, в частности, в его знаменитом *Опыте о человеческом разуме* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1689), где философ явно

¹ См.: С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров и др., *Категории поэтики в смене литературных эпох*, [в:] *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*, ред. П.А. Гринцер, Москва 1994, с. 3–38.

выделяет зрение как «самое обширное из всех наших чувств»². Большинство приводимых примеров Локк также сосредоточивает вокруг осмысления зрения; сам ряд уподоблений, служащих логическому разворачиванию 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»³.

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 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 разворачивание 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.

Жанр путешествия избран предметом анализа, поскольку по традиции, берущей начало даже до XVIII столетия, из всех жанров прозы он был наименее скован риторической нормативностью в репрезентации реальности. Знакомясь с иными странами и культурами, герой-повествователь поневоле должен был искать для их изображения индивидуально-неповторимые средства. Этот процесс начинался уже в древнерусской литературе, в жанре «хождения», с которым генетически связано «путешествие» светское. В последней трети XVIII века эта тенденция стала устойчивой, и путешествие — наряду с такими жанрами сентиментализма, как роман в письмах, дневник, дружеское послание, лирическая песня — стало восприниматься как наиболее органичное средство воспроизведения чувства — и в том числе воспроизведение чувственного восприятия. Это подкреплялось и подчеркнуто индивидуализированной «ситуацией письма», в нем выстраиваемой. Неважно, фиктивное или реальное путешествие перед нами, написано ли оно по действительным жизненным впечатлениям или книжным источникам — само жанровое задание требует строить текст, как будто в его осно-

² Дж. Локк, *Опыт о человеческом разумении*, [в:] его же, *Сочинения: в двух томах*, пер. А.Н. Савин, Москва 1985, т. 1, с. 196.

³ Там же, с. 81.

ве — непосредственное описание того, с чем столкнулся повествователь, погружаясь в инокультурную среду, что он *увидел* в ней.

Анализируя выделенный нами процесс, необходимо начать с *Путешествия из Петербурга в Москву* Александра Николаевича Радищева — книги, как представляется, еще весьма близкой к нормативно-традиционалистской, аллегорической трактовке зрительных (и вообще чувственных) образов⁴. Эта трактовка сохранялась в произведениях Радищева несмотря на его осознанную ориентацию на сенсуалистическую теорию Локка и избытие визуальных маркеров в самом тексте книги, от самых простых: *увидел, посмотрел, узрел, показался* — до все более сложных и риторически изощренных: *насыщался зрением, наслаждался великолепным зрелищем, взоры наши стремились, очи благорастворенного рассудка* и т.п.

Зрительный код чрезвычайно важен в *Путешествии...*, но при этом в центре изображения оказывается вовсе не то зрение — непосредственное видение — которое подсказывалось жанровым заданием путешествия.

Реально виденные картины, зрительные впечатления как таковые практически сразу же переводятся здесь в сферу морально-философской аллегории (что позволяет современным исследователям видеть в радищевском *Путешествии...* черты аллегорических «путешествий к добродетели», «путеводителей к истинному человеческому счастью», распространенных в барочной литературной традиции⁵). 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 предметы⁶.

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

⁴ См.: В.Е. Кононенко, *Скафтымов о жанре «путешествия» в русской и европейской литературах (по печатным и рукописным материалам)*, [В:] *Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых*, вып. 9, ч. 1–2, Саратов 2006, с. 179–182; Т.А. Алпатова. *Личность и творчество А.Н. Радищева в осмыслении А.П. Скафтымова*, Известия Саратовского университета. Серия «Филология. Журналистика», т. 11, вып. 3, Саратов 2011, с. 71–73.

⁵ См.: Е.А. Вильк, «Чудище стозвонно» и Тифон: «Путешествие...» А.Н. Радищева в контексте мистической литературы XVIII в., «Новое литературное обозрение» 2002, № 55, с. 151–173.

⁶ А.Н. Радищев, *Путешествие из Петербурга в Москву*. Вольность, подгот. В.А. Западов, ред. А.М. Панченко, Санкт-Петербург 1992.

первый шаг на пути личностного роста, истинное преображение 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 преображения 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»⁷.

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 преображения, который предстоит ему совершить после того, как открыл истину: «Обратил я взоры мои на мой сан, познал обширные мои обязанности...»⁸.

Своеобразной поддержкой и подготовкой этого мотива в главе *Спаская Полесть* могут выступать и разнообразные детали описания царского дворца, объединенные мотивом света и блеска: множество упоминаний об украшениях «из чистого золота», «драгих камнях». Там «все блистало лучезарно», стоял «столп из серебра», «змия из стали, изображающая вечность»; сам правитель говорит о себе: «Ничто сравняться не могло с блеском моих одежд»⁹. Думается, это не только знаки богатства как такового, но именно средство передать ощущение видимости — света, на поверку оказывающегося ложным, которому и будет противопоставлен истинный свет, несущий прозрение и спасение. На стилистическом уровне мотив этот также присутствует в главе — как, впрочем, и в других частях книги — в виде развернутого сравнения открывшегося видения (света) — и спасения:

Подобно как в мрачную атмосферу, густым туманом отягченную, проникает полуденный солнца луч; летит от жизненной его жаркости сгущенная парами влага [...] мрак, присутствовавший повсюду... исчезает весь вдруг и... улетает на крыльях мгновенности, не оставляя по себе ниже знака своего присутствия, — тако при улыбке моей развеялся вид печали, на лицах всего собрания поселившийся...¹⁰

Сравнить можно это заблуждение правителя со впечатлением света, действительно дарующего спасение, в главе *Чудово*:

⁷ Там же, с. 25.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 22.

¹⁰ Там же, с. 23.

Как в темной храмине, свету совсем неприступной, вдруг отверзается дверь, и луч денный, влетев стремительно в среду мрака, разгоняет оный, распространяясь по всей храмине до дальнейших ее пределов, — тако, видев суда, луч надежды ко спасению протек в наши души...¹¹

Таким образом, в *Путешествии...* Радищева зрение — истина, постичь которую можно, только если владеешь зрением прямым, т.е. правильным. Зрительный код становится в книге одним из важнейших семантических кодов, однако природа визуального образа в данном случае именно эмблематико-аллегорическая. Видение, в том числе зрительные впечатления, связанные с реальностью, в процессе их полного развертывания неизбежно уводят от картин реального мира в область идей, морально-философских истин, постичь которые и должен радищевский герой-путешественник.

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 эпохи¹², 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).

Не случайно 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 перспективы 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.

Именно эта сторона карамзинских размышлений представляется наиболее значительной; собственно передача зрительных впечатлений в описаниях и воспроизведение их эмоционального «ореола» были уже следствием решения чисто теоретической задачи. Обращаясь к ней, Карамзин — как

¹¹ Там же, с. 14.

¹² Подробнее об этом см.: Т.А. Алпатова, *Проза Н.М. Карамзина: поэтика повествования*, Москва 2012.

и его герой-путешественник — опирался на опыт своих великих современников: Иоганна Каспара Лафатера и Готхольда Эфраима Лессинга, каждый из которых, будучи философским авторитетом для автора *Писем русского путешественника*, становится своеобразным «героем» — центром одного из дополнительных сюжетов его книги.

С именем Лафатера (помимо собственно мотивов физиогномики, ведущей в карамзинском художественном мире к открытию психологизма — что установил в свое время Юрий Михайлович Лотман¹³) связан мотив зрения, видения как важнейшей истинно человеческой, душевно-духовной потребности в общении с окружающим миром. У Карамзина эта мысль представлена с помощью включения в текст фрагментов из писем Лафатера, «кстати» найденных в кармане путешественника: «Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала»¹⁴ — и далее, уже рассказывая о личных встречах с Лафатером, повествователь вкладывает в его уста фразу: «Всякое чувство и всякий предмет, постигаемый которым-нибудь из наших чувств, суть проявления... нашего самочувствования...»¹⁵.

Среди этих чувств и оказывается зрение — возможность заглянуть в «зеркало» окружающего мира, познавая который, человек вместе с тем познает и самого себя, и насыщается особым «чувством бытия», о котором также пишет Лафатер:

Чем проще, вездесущнее, всенасладительнее, постоянное и благодетельнее есть средство или предмет, в котором и через который мы сильнее существуем, тем существеннее... мы сами, тем вернее и радостнее бытие наше, — тем мы щедрее, свободнее, любящее... любимее, живущее, оживляющее, блаженнее, человеческое, божественнее, с целью бытия нашего сообразнее...¹⁶

Однако зрение, будучи чувственным средством постижения окружающего мира, трансформируясь в словесное описание зрительного акта, в литературно-культурный код, в этом преображении подчиняется целому ряду закономерностей, постижение которых представлено в книге Карамзина с опорой на авторитет Лессинга и его трактата «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (*Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766).

Карамзин-повествователь, стремясь в своей книге познакомить русскую публику с разнообразными памятниками культуры западноевропейских стран, нередко вынужден был осуществлять «перевод» произведений искусства, переносить их из одной художественной системы в другую, — давая словесное описание картин, скульптур, архитектурных сооружений,

¹³ См.: Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры, [в:] Н.М. Карамзин, *Письма русского путешественника*, Ленинград 1987, с. 525–606.

¹⁴ Н.М. Карамзин, *Письма...*, с. 57.

¹⁵ Там же, с. 121.

¹⁶ Там же.

восприятие которых рассчитано именно на визуальные возможности. Все это неизбежно вызывало в памяти современников размышления Лессинга о специфике «пространственных» искусств (живописи, скульптуры, архитектуры) и о поэзии как искусства, сама природа которого определяется его временным характером. Именно поэзия «дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени»¹⁷. Таким образом, в основе словесного описания (в том числе произведений изобразительного искусства) Лессинг видит своеобразный парадокс, динамичную перестройку восприятия, в результате которой «сосуществующее превращается в последовательно образующееся»¹⁸ — ибо чувства, ощущения, по мысли Лессинга, легко переходят друг в друга и подобная динамика заключена в самой их природе:

Нет ничего обманчивее, чем общие законы наших ощущений. Они так тонки и запутаны, что даже самый тщательный анализ едва ли сможет найти их нить и проследить ее во всех ее извилах. Но даже если бы это и удалось, то какая из этого польза? В природе не бывает ни одного чистого ощущения, с которым одновременно возникают тысячи других, из которых самое ничтожное уже совершенно изменяет основное ощущение. Исключения нагромождаются на исключения, и казавшееся раньше общим законом превращается в конце концов в простое эмпирическое наблюдение, применимое лишь к нескольким частным случаям...¹⁹

Этот процесс взаимоперехода многократно воспроизводится Карамзиным, и ряд специфических закономерностей, которые при этом проявляются, можно возвести к эстетическим идеям Лессинга. Так, при рассказе о живописных полотнах повествователь как правило избегает собственно «описаний», экфрасисов — не останавливая движения повествования, он ограничивается упоминанием о силе воздействия картины того или иного художника либо рассказывает его биографию, приближая тем самым его к читателю на личностном уровне. Подробнее описываются скульптурные произведения, причем последовательность впечатлений в словесном описании словно бы воссоздает движение глаз повествователя, рассматривающего скульптуру:

На правой стороне два льва и орел, в ужасе и смятении, изображают соединенные армии, побежденные Графом во Фландрии. На левой стороне представлена Франция в образе прекрасной женщины, которая, со всеми знаками живой горести, хочет одной рукою удержать его, а другою отталкивает смерть. Печальный Гений жизни обращает к земле свой факел, и на сей же стороне развеваются победоносные знамена Франции...²⁰

¹⁷ Г.Э. Лессинг, *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*, пер. Е. Эдельсон, под ред. Н.Н. Кузнецовой, [в:] его же, *Избранные произведения*, Москва 1953, с. 442.

¹⁸ Там же, с. 455.

¹⁹ Там же, с. 404.

²⁰ Н.М. Карамзин, *Письма...*, с. 95.

Однако подробное воспроизведение зрительных впечатлений в их последовательности, представленное в этом описании памятника Маршалу, Графу Саксонскому в Страсбурге, в карамзинском художественном мире сопровождается отрицательной оценкой: «Я, не будучи знатоком, смотрел на фигуры [...] и был в своем сердце так холоден, как мрамор, из которого они сделаны». Излишне аллегоричное произведение скульптуры не трогает сердца, поэтому его автор, с точки зрения путешественника, — «искусный художник, но худой Поэт»²¹. Подлинно поэтическое произведение визуальных искусств (живописи, скульптуры) апеллирует непосредственно к чувству воспринимающего, объемлется одним взглядом, словно бы само «говорит» за себя, кратко и афористично выражая живые и сильные эмоции, которым и сочувствует «зритель» — путешественник.

Передать «поэзию» визуальных искусств Карамзин старается, включая в описание скульптур надписи, которыми они сопровождаются, причем как те, что действительно читает путешественник, так и те, которые он считает наиболее подходящими — как правило, более лаконичные и афористичные. Так, осматривая «памятник прекрасной жене» — матери, умершей в родах, вместо действительной надписи на пьедестале: «Се трубный глас! Он проныцает в могилу. Пробудись, сын мой, и сложи с себя тленность! Спешి во сретение твоему искупителю, от которого бежит смерть и время! В вечное благо превращается все страдание»²², путешественник предлагает совершенно иную надпись, построенную именно как живое воплощение того чуда воскресения, обетованием которого и является памятник: «Трубный глас!... Пробудись, сын мой! Се Спаситель!».

В целом воспроизведение зрительных впечатлений у Карамзина подчиняется этой закономерности: избегать пространных описаний, передавать не столько последовательность впечатлений как таковых (что может тормозить повествование и разрушать целостность художественного восприятия), сколько их воздействие, эмоциональный «эффект», производимый в душе зрителя. Поэтому в описаниях природы собственно зрительные впечатления зачастую подкрепляются ссылками на авторитетные историко-культурные или литературные модели их восприятия; Карамзин часто апеллирует к воображению читателя, призывая представить себе те подробности, которые не передать в слове. Возможно в книге и ироническое «снятие» описания, когда читатель перестает понимать, было или не было в реальности событие, о котором ведется рассказ, видел или так и не видел повествователь ту роскошную панораму, что столь детально разворачивалась в тексте:

Теперь вы, друзья мои, ожидаете от меня другой картины, хотите видеть, как тридцать, сорок человек, одетых зефирами, садятся на прекрасных, живописных ло-

²¹ Там же, с. 95.

²² Там же, с. 144.

шадей, приподнимаются на стременах, удерживают дыхание и с сильным биением сердца ждут знака, чтобы скакать, лететь к цели, опередить других, схватить знамя и упасть на землю без памяти; хотите лететь взором за скакунами, из которых всякий кажется Пегасом; хотите в то же время угадывать по глазам зрителей, кто кому желает победы, чья душа за какую лошадью несется; хотите читать в них надежду, страх, опять надежду, восторг или отчаяние; хотите слышать радостные плески в честь победителя: «Браво! Виват! Ура!..» Ошибаетесь, друзья мои! Мы опоздали, ничего не видали, посмеялись над собою и пошли осматривать большой Виндзорский дворец²³.

Только что «увиденная» картина на самом деле так и не стала реальностью, вместо нее возникает иная — таким образом, играя с читательскими ожиданиями, Карамзин достигает эффекта подлинно динамического повествования, что, по мысли Лессинга, несовместимо со слишком развернутой описательностью, «выпадающей» из временного движения, которым и живет словесный художественный образ.

Следование идеям Лессинга подчеркивается в книге Карамзина благодаря достаточно подробно намеченному здесь дополнительному «сюжету» размышлений о судьбе описательной поэмы. Среди авторов описательных поэм упомянуты Альбрехт фон Галлер, Генрих фон Клейст, Джеймс Томсон, Жак Делиль, Александр Поуп; целый ряд отрывков из их произведений приводится в *Письмах*... как в оригинале, так и в авторских переводах Карамзина. При этом он тщательно избегает представлять эти обширные произведения во всей их масштабности. Избирая для цитирования небольшие фрагменты, отказываясь от цельного описательного дискурса, как бы раздробляя целое на множество отрывков, Карамзин, в сущности, превращает описательную поэму в лирический фрагмент (уже понимаемый как своеобразный жанр переходного периода литературы сентиментализма и предромантизма).

С линией Лессинга и его размышлений о различной природе образа в визуальных искусствах и поэзии, а значит, и о специфике возможностей литературы в передачи 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:

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 пенную влагу и достигают берега. [...] Сии чудовища спешат к Лаокоону; бросаются

²³ Там же, с. 352–353.

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 стонает — и вопль его до звезд возносится...²⁴

Эффект подобного приема в том, что произведение скульптуры обрета-ло таким образом внутреннюю динамику, «сюжетность» — что в конечном итоге способствовало эмоциональности описания скульптуры. Статичное литературное описание оказалось заменено органичным именно для ли-тературного образа динамичным повествованием, и читатель получал во-зможность действительно сочувствовать, сопереживать тому, что «видел» — как созерцая скульптуру, так и воспринимая визуальный образ в един-стве 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!²⁵

Таким образом, анализируя роль, которую сыграл зрительный куль-турно-литературный код в русской словесности последней трети XVIII ве-ка, можно сделать вывод, что именно его эволюция оказалась очень важ-ной составляющей того «открытия мира», что было совершено писателями в процессе оформления принципиально нового, вненормативного, а в ко-нечном итоге и внерационалистического типа художественного сознания. Его формирование в жанре путешествия у русских писателей-сентимента-листов шло постепенно. *Путешествие из Петербурга в Москву* Радищева представляется более близким традиции эмблематического, аллегориче-ского описания; литературно-культурный код зрения очень важен в нем именно как возможность поставить проблему философского познания истины. Однако в последнее десятилетие XVIII века зрение все чаще пони-малось как воплощение чувственного восприятия как такового, и именно в этом качестве обрело особую важность в новой эстетической системе. Именно зрение оказывалось способно передать и пробудить чувство в душе читателя, сделать его хотя бы отчасти «зрителем» неповторимых картин развертывающегося перед его глазами мира. Зрение как литературно-куль-турный код в путешествиях русского сентиментализма позволяло также по-новому строить картину мира, переходя от абстрактно-рационалистиче-ской аллегории к картине действительной — эмоционально насыщенному «зеркалу» человеческой души. Наконец, эстетические размышления о зре-нии и возможностях передачи зрительных впечатлений в литературном тексте позволили литературе той поры поставить важные теоретические проблемы — подражания, природы художественного образа, специфики

²⁴ Там же, с. 93.

²⁵ Там же.

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.

Vision as a literary and cultural code in the travelogues of russian sentimentality (A.N. Radishchev — N.M. Karamazin)

Summary

The article is devoted to the examination of the motif of vision in *Journey from Petersburg to Moscow* by A.N. Radishchev and *Letters of a Russian Traveler* by N.M. Karamzin. On the basis of visual images' examination in the texts the following conclusions about the evolution of vision representation method as a leading sensual code in the Russian literature of the 18th–early 19th centuries are drawn. The development of the motif came from the allegoric reading of the vision as the truth opening (Radishchev) to the multifaceted philosophic understanding of vision as a sense, serving as a ground for an emotional bond between people and the ability to sympathise with all the events of the world (Karamzin and his successors).

Keywords: senses, vision in literature, allegory, description, travelogue (literary journey)

Obraz jako kod literacko-kulturowy w literaturze podróżniczej sentymentalizmu rosyjskiego (A.N. Radiszczew — N.M. Karamzin)

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony motywowi doznań wzrokowych w *Podróży z Petersburga do Moskwy* A.N. Radiszczewa i w *Listach podróżnika rosyjskiego* N.M. Karamzina. Na podstawie opisów obrazów w obu utworach można prześledzić ewolucję sposobu prezentacji wzroku jako głównego kodu zmysłowego literatury rosyjskiej od XVIII do początku XIX wieku. Motyw ten bierze swój początek w alegorycznym odczytaniu obrazu, przechodzi w bezpośredni naoczny opis (Radiszczew) i prowadzi do rozumienia zmysłu wzroku jako sposobu filozoficznego postrzegania świata. Właśnie obraz odbierany wzrokowo pozwala ukazać emocjonalne więzi między ludźmi i wyzwolić zdolność do współczucia (Karamzin i jego następcy).

Słowa kluczowe: zmysły, obraz w literaturze, alegoria, opis, literatura podróżnicza