

Литературоведение

УДК 821.161

Т.В. Зверева, О.Ф. Пикулева

ТЕАТРАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РОМАНЕ Н.М. КАРАМЗИНА «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА»

Исследование обращено к проблеме театральности в романе Н.М. Карамзина «Письма русского путешественника». Авторы ставят вопрос о взаимодействии текста с эстетическим феноменом театра и о сближении романа с драмой как родом литературы. Театральное начало обнаруживает себя как на объектном, так и на субъектном уровнях художественной структуры. «Сюжет посещения театра» является ведущим и формирует важнейшее для романа противопоставление театр-жизнь. В «Письмах русского путешественника» граница, отделяющая подлинную реальность от иллюзорной, разрушена: театр и жизнь постоянно меняются местами. Влияние театрального начала также проявлено в особой созерцательной позиции рассказчика, совпадающей с позицией зрителя в театре. На субъектном уровне изменяются принципы построения текста – проникновение драмы способствует трансформации эпоса. Драматизация эпоса свидетельствует о разрушении эпической цельности и о необратимых процессах, происходящих в европейской и русской культурах на рубеже XVIII–начала XIX вв.

Ключевые слова: сентиментализм, эпос, драма, театральный сюжет, нарратив.

18 век – самый зрелищный и театральный век русской культуры. Со времен Петра I наступила эпоха всеобщих переодеваний и маскарадов. Игровое начало проникает во все сферы, подчиняя себе не только различные виды искусства, но пространство повседневного быта. «Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит “подражать” ему» [8. С. 270], – писал Ю.М. Лотман. Подобные механизмы приводят, с одной стороны, к привычке «театрально» смотреть на жизнь», с другой – «к обостренному чувству условности». На рубеже XVIII–начала XIX вв. в русской литературе появляется множество произведений, в которых в развернутом виде представлен «сюжет посещения театра» («Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Жизнь и приключения Андрея Болотова» А.Т. Болотова, «Итальянский дневник» Н.А. Львова и др.). В это же время И.А. Крылов начинает издавать сатирический журнал с символическим названием «Зритель», где читатель наделялся особой функцией – функцией человека, созерцающего представление.

Характерно, что именно в это время в России зарождается театральная критика, то есть возникает рефлексия над театром как видом искусства. (Ранее Н.И. Новиков и В.И. Лукин публиковали критические отзывы на отдельные представления, но только в 1790-ые гг. театральная критика обретает системный характер.) Издаваемый Карамзиным «Московский журнал», выходивший в 1791–1792 годах, был первым русским журналом, в котором регулярно печатались статьи, посвященные вопросам театра, драматургии и актерского мастерства. Среди многочисленных рубрик «Московского журнала» были такие критические отделы, как «Театр», «Парижские спектакли», «Московский театр». Хорошо известны карамзинские рецензии на различные постановки (драма Лессинга «Эмилия Галотти», трагедия «Заговор Фиеско» и драма «Дон Карлос» Шиллера, драма Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», мелодрама итальянского театра «Павел и Виргиния» и т. д.).

Интерес к театру проявился не только в издательской, но и в собственно художественной практике Н.М. Карамзина. В рамках настоящей работы мы обратимся к роману «Письма русского путешественника»: во-первых, нас будет интересовать вопрос о взаимодействии карамзинского текста с эстетическим феноменом театра и формами зрелища как такового, во-вторых, – вопрос о сближении романа с драмой как родом литературы.

Театр и театральность – ключевые понятия для карамзинского текста. Обратим внимание, что по количеству упоминаний названий театров, спектаклей, имен драматургов и актеров роман не имеет себе равных в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. Театральный сюжет органично вписывается в «хронотоп культуры», организующий смысловое пространство текста. Где бы ни был путешественник, он непременно старается посетить театр: «Здесь (в Лейпциге) есть и Театр» [3. С. 64]; «Строгий, любезный Руссо! Соотечественники твои не послушались тебя, построили Театр и любят его страстно» [3. С. 161]; «Я спешу в театр, чтобы рассеять свою меланхолию и начало лихорадки» [3. С. 270].

Само слово «театр» Карамзин часто пишет с заглавной буквы, придавая этому слову несвойственное ему сакральное значение. Посещение зрелищного представления – такое же неотъемлемое правило путешественника, как и посещение живописной галереи или архитектурного ансамбля.

Тема театра находит свое выражение в многообразии сюжетов, изображающих посещение спектаклей. В описании своих визитов в театр путешественник часто выступает в роли критика: непосредственные эмоциональные впечатления сменяются рассуждениями знатока и напоминают законченные театральные рецензии. Автор на какое-то время забывает о маске путешественника и превращается в лицо, способное профессионально судить об увиденных спектаклях. (Установка на изменение своего образа, постоянная смена ролей – характерная черта игровой культуры XVIII века.) Путешественник останавливает свое внимание на наиболее трогательных моментах пьесы, делает точные замечания об игре актеров и через психологию действующих в пьесе персонажей раскрывает смысл происходящего. Подобные повествовательные фрагменты, как правило, завершены тем или иным авторским вердиктом. Поскольку в своей деятельности театрального критика Карамзин исходил из общих эстетических норм сентиментализма, то сознательно стремился к тому, чтобы ограничиться только указанием на «психологизм», оставив за пределами внимания злободневную проблематику пьес.

Приведем описание посещения театра в Берлине: «Давно уже не был я так приятно растроган, как ныне в Театре. Представляли Драму: *Ненависть к людям и раскаяние*, сочиненную господином Коцебу, Ревельским жителем. Автор осмелился вывести на сцену жену неверную, которая забыв мужа и детей, ушла с любовником; но она мила, несчастлива – и я плакал как ребенок, не думая осуждать сочинителя... Последняя сцена в пьесе несравненна. – Г. Флек играет ролю мужа с таким чувством, что каждое слово его доходит до сердца. По крайней мере я еще не видывал такого Актера. В нем соединены великие природные дарования с великим искусством. Гж. Унцельман представляет жену очень трогательно. В игре ее обнаруживается какая-то нежная томность, которая делает ее любезною для зрителя...» [3. С. 40]. Из этого примера видно, что путешественник уделяет особое внимание *чувствительным* местам пьесы, глубоко сопереживая ее героям. «Сладкие слезы», ведущие к катарсису, являются едва ли не единственной целью посещения зрелища. Театр для Карамзина есть институт преобразования человеческой личности, ее духовного очищения. В силу этого особую ценность обретают «слезные» пьесы, способные расторгать сердце и напомнить человеку о его высоком предназначении. Напомним также, что к моменту написания романа Карамзин уже опубликовал в «Московском журнале» рецензию на пьесу Коцебу. Именно этот критический отзыв в чуть измененном виде и вошел в окончательный текст «Писем». Таким образом автор смело включает в литературное повествование свои критические статьи (вообще, связь «Писем русского путешественника» с «Московским журналом» обнаруживается на различных уровнях и может стать темой отдельных рассуждений. Насколько нам известно, в подобном ключе роман рассматривали только И.А. Кряжмская [4] и Ю.М. Лотман [6. С. 134-146]). По мнению Ю.М. Лотмана, включение в состав «Писем» обзорных статей (чужих и собственных) был обусловлен недостатком реальных наблюдений [6. С. 169].

Для Карамзина как театрального критика наиболее важным в представлении является исполнительский аспект – в «Письмах» ничего не говорится о декорациях к спектаклям, о постановщиках, о костюмах героев, зато постоянно встречаются разного рода упоминания об актерах и актрисах. Исполнитель, а не постановщик действия, – ключевая фигура театральной жизни XVIII века. Интерес к исполнительскому искусству настолько высок, что игра актеров становится главным и едва ли не единственным критерием спектакля. В большинстве фрагментов путешественник восхищается игрой, однако его отзывы могут быть и ироничными. Напомним письмо, посвященное описанию дома парижской актрисы: «Бывшая актриса Дервье, актриса посредственная, но прелестница славная, упражняясь лет двадцать в доходном своем искусстве, и нажив миллионы, вздумала построить такой дом, который обратил бы на себя внимание Парижа... Что за комнаты! что за приборы! Живопись, бронза, мрамор, дерево: все блестит, привлекает глаза... Дорожки извиваясь приводят вас к мшистой скале, к дикому гроту, где читаете надпись: *Искусство ведет к натуре; она дружески подает ему руку; а в другом месте: Здесь я наслаждаюсь задумчивостью*» [3. С. 255-256]. Фамильярно восторженное описание дома актрисы постепенно переходит в иронию. В аспекте наших рассуждений важно, что путешественник не только интересуется сценической жизнью, но и проникает в закулисное пространство, становясь свидетелем частной жизни Дервье. Театральные увлечения человека предромантической эпохи обязательно включал в себя ритуал непосредственного знакомства с актерами. Это еще

одно свидетельство того, что граница между театром и жизнью в культуре этого периода крайне размыта – уходя из театра, зритель продолжал жить им.

«Письма» пестрят именами известных европейских драматургов – Вольтера, Клопштока, Вейсе, Шиллера, Левада, Расина, Шекспира... Однако особое внимание Карамзин уделяет В. Шекспиру, интерес к которому возник у него еще в ранней юности. Отсылки к Шекспиру стали отличительной чертой стиля Карамзина. Они постоянно встречаются в его стихах, письмах, критических статьях, эпиграфах к собственным сочинениям. «Зная твердо Шекспира, почти не имею нужды справляться с описанием, и смотря на картины, угадываю содержание» [3. С. 346], – пишет Карамзин о Шекспировой галерее в Лондоне. Важно, что развитие «театрального сюжета» начинается с упомянутого в самом первом письме имени Шекспира. Кульминация шекспировской темы – рассуждения автора об английской литературе. Восторгаясь «живописной Поэзией» Томсона, Мильтона и Драйдена, путешественник излагает особое мнение об английской драме: «В Драматической Поэзии Англичане не имеют ничего превосходного, кроме творений одного Автора; но этот Автор есть Шекспир, и Англичане богаты!.. Я не знаю другого Поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение; и вы найдете все роды Поэзии в Шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой; а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!» [3. С. 368-369]. По словам Ю.Д. Левина, Карамзин стал «первым истинным пропагандистом Шекспира в России» [5. С. 14], одним из первых по достоинству оценившим Шекспира как гениального поэта, а его творчество – как одно из высших достижений западно-европейской культуры.

Итак, тема театра является одной из важнейших в романе. Однако театральное начало проявлено не только на объектном, но и на субъектном уровне текста. «Письма русского путешественника» – первый русский роман, в котором проявлена тенденция к драматизации эпоса: автор отходит от устоявшейся на описательность и оформляет диалоги в виде драматического текста. Вот один из самых ярких примеров, где «эпос» уступает место «драме»: «Лишь только расположились мы в корчме, где теперь ночуем, услышали лошадиный топот, и через полминуты вошел человек в темном фраке, в пребольшей шляпе и с длинным хлыстом; подошел к столу, взглянул на нас<...> скинул шляпу, пожелал нам доброго вечера, и оборотясь к хозяйке, которая лишь только показала лоб из другой горницы, сказал: «Здравствуй, Лиза! Как поживаешь?»

Лиза (сухая женщина лет в тридцать). А, господин Поручик! Добро пожаловать! Откуда? откуда?

Поручик. Из города, Лиза. Барон фон М** писал ко мне, что у них Комедианты. «Приезжай, брат, приезжай! Шалуны повеселят нас за наши гроши!» Чорт меня возьми! ЕСТЬЛИ БЫ Я ЗНАЛ, ЧТО ЗА ТВАРИ ЭТИ КОМЕДИАНТЫ, НИ ИЗ ЧЕГО БЫ НЕ ПОЕХАЛ...<...>

Поручик... Откуда едете, еСТЬЛИ смею спросить, государь мой?

Я. Из Петербурга, господин Поручик.

Поручик. Радуюсь, радуюсь, государь мой. Что слышно о Шведах, о Турках?

Я. Старая песня, Г. Поручик: и те и другие бегают от Руских» [3. С.16-18].

Героями спонтанной «пиесы» становятся не только лица, встреченные во время пути, но и сам путешественник. Подобные сцены увидены как бы со стороны, пишущий превращается в зрителя спектакля, действующим лицом которого является. Обычная бытовая сцена оформлена по законам драматического искусства, в результате чего границы между театром и жизнью обнаруживают условность.

В романе также присутствуют объемные вставки из пьес, увиденных путешественником. На какое-то время повествование прерывается фрагментом «чужого текста». Так в сотом письме не только подробно описаны две мелодрамы («Рауль – синяя борода» и «Петр Великий»), но и представлены их фрагменты. Пространное описание спектаклей сменяется вставными сценическими диалогами, «расказ» уступает место «показу»: «– Государь с другом своим ле-Фортом, живучи в маленькой деревеньке на берегу моря, учится корабельному искусству, и всякой день, с утра до вечера, трудится в пристани. Все почитают его обыкновенным работником, и называют добрым, смышленным, умным Петром... В той же деревне живет прелестная Катерина, молодая, добродетельная вдова, нежно любимая поселянами. Государь, пылкий во всех своих склонностях, скорый во всех движениях сердца, влюбляется в ея красоту, в милую душу, и открывает ей страсть свою. Катерина обожает Петра... Государь клянется быть ей нежным *супругом*... Ле-Форт, оставшись наедине с Монархом, говорит ему: “Бедная крестьянка будет супругой моего Императора! Но ты во всех своих делах беспримерен; ты велик духом своим; хочешь возвысить в отечестве нашем сан человека, и презираешь суетную над-

менность людей; одно душевное благородство достойно уважения в глазах твоих; Катерина благородна душою – и так да будет она супругою моего Государя, моего отца и друга!» [3. С. 239]. Перед нами не только пример использования «чужого слова», но и классический пример «текста в тексте» – структуры, о которой в свое время подробно писал Ю.М. Лотман. Как известно, в подобных фрагментах повышается степень условности текста: «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте” [6. С. 156] В художественной системе романа подобные фрагменты не столько выполняют функцию культурный цитат, сколько способствуют проникновению драмы в эпическое пространство. Вообще, проблема взаимодействия эпического и драматического способов изображения напрямую соотносится с проблемой романного жанра: «Философско-эстетическая концепция жанровой природы романа <...> вплотную подходит к вопросу о конструктивном принципе драмы как одной из его составляющих» [9. С. 25].

В контексте наших рассуждений существенной является и проблема точки зрения как способа представления событий. В романе путешественник занимает позицию созерцателя по отношению к окружающей его реальности. Наблюдая за внешним миром, путешественник занимает позицию, совпадающую с позицией зрителя в театре. В результате окружающий путешественника мир трансформируется в театральные подмостки. Взгляд путешественника на мир с позиции зрителя-созерцателя – это также один из вариантов изменения принципов построения текста на субъектном уровне. Добавим также, что взгляд путешественника превращает увиденное в произведение искусства (живописное полотно, театральное действие). В одном из своих исследований [2] мы уже отмечали, что всё в «Письмах русского путешественника» готово обернуться живописным шедевром, всё 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 романа. В широком смысле объектом авторской рефлексии в романе является граница между искусством и жизнью, иллюзией и действительностью.

Мы уже отмечали, что человек XVIII в. культивировал формы театрального поведения в повседневной жизни. В данном аспекте избранный Карамзиным жанр литературного письма не случаен. Это, с одной стороны, попытка придать эстетический смысл частному существованию, с другой – возможность разыграть свою жизнь перед читателем, сделать ее достоянием публики. Человек этого времени постоянно *играет себя*. Как справедливо отмечает в своем исследовании И.И. Свирида, театрализация в эпоху Просвещения «была ориентирована не столько на толпу, как в барочных религиозных процессиях, сколько на индивида и камерные масштабы частной жизни» [10. С. 10]. На протяжении своего путешествия рассказчик меняет маски, перебирает различные амплуа. В тексте внутреннее единство человеческой личности разрушено. В самом начале своего путешествия герой надевает сентиментальную маску: «О сердце, сердце! Кто знает: чего ты хочешь? – Сколько лет путешествие было приятнейшею мечтою моего воображения? Не в восторге ли я сказал себе: наконец ты поедешь? Не в радости ли просыпался всякое утро» [3. С. 6]. Но эта маска сразу же спадает, как только происходит встреча с Иммануилом Кантом: «сладкие слезы» уступают место глубоким философским раздумьям.

В «Письмах русского путешественника» тема театра формирует кольцевую композицию. Жанр путешествия ориентирован на линейную композицию, но обращение в первом и последнем письмах к теме театра намечает иную композиционную линию и закругляет роман (этому способствует и сюжет возвращения). Отправляясь в путешествие, автор вспоминает слова великого драматурга Шекспира, а вернувшись в Россию, собирается «на свободе веселиться Китайскими тенями» своего воображения. По словам Ю.М. Лотмана, «даже такой мало-заметный в общей театральной жизни Парижа ансамбль, как “Театр Серафена” (Театр китайских теней), привлек его внимание. Привлек – и произвел столь глубокое впечатление, что образ иллюзорного мира “китайских теней” сделался для него неким философским символом. Определение жизни как “китайских теней”, создаваемых воображением, станет позже излюбленным образом Карамзина-скептика» [6. С. 136].

Завершая наши размышления, скажем об авторской позиции, скрывающейся за подобным построением романа. Как эпический жанр роман тяготеет к целостному восприятию мира, к той идее оправдания реальности, о которой говорил еще Гегель (для Гегеля эпос – воплощение «идеального состояния мира» [1. С. 205]). Конец XVIII столетия связан с разрушением просветительских надежд на будущее преобразование мира. Проникновение драматического начала свидетельствует о разрушении эпической цельности. Характерно, что именно в прозе Н.М. Карамзина возникает раздвоение ав-

торского голоса. Если «Письмах русского путешественника» драматизация текста фрагментарна, то в дальнейшем драматизация повествования станет конструктивным принципом. В «парном» послании «Мелодор к Филалету» и «Филалет к Мелодору» авторский голос раздвоен (основу этого необычного произведения составляют два противоположных по своей философской сути высказывания). Обретением утраченной целостности мира станет для Карамзина «История государства Российского», в которой и произойдет возвращение к эпической точке зрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гегель В.Г. Эстетика. М.: Искусство 1968. Т. 1.
2. Зверева Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половине XVIII века. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2007.
3. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987.
4. Кряжимская И.А. Театрально-критические статьи Н.М.Карамзина в «Московском журнале» // XVIII век. М.; Л.: АН СССР, 1958. Вып. 3. С. 262-275.
5. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука, 1988.
6. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб.: Искусство-СПб, 1997.
7. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 148-161.
8. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 269-287.
9. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002.
10. Свирида И.И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М.: Пинакотека, 2000. С. 5-19.

Поступила в редакцию 27.05.16

T.V. Zvereva, O.F. Pikuleva

**THE THEATRICAL BEGINNING IN N.M. KARAMZIN'S NOVEL
"LETTERS OF THE RUSSIAN TRAVELLER"**

The given article considers the theatricality problem in N.M. Karamzin's novel "Letters of the Russian traveler". The authors of the article pose a question of interaction of the text with an aesthetic phenomenon of theatre and of novel's similarity to drama. The theatrical beginning manifests itself both on objective and subjective levels of the narration structure. "The plot of visiting theatre" is the main one; it forms very important opposition of theatre/life. In "Letters of the Russian traveler" the border between the reality and illusion is destroyed: theatre and life are constantly interchanging their positions. Influence of the theater beginning is also evidenced in special contemplative position of the narrator, which coincides with the position of a viewer in the theater. On the level of subjectivity, the principles of text construction change – the penetration of drama contributes to epos transformation. The dramatization of epos indicates the destruction of the epic integrity and irreversible processes taking place in the European and Russian culture at the turn of XVIII – XIX centuries.

Keywords: sentimentalism, epos, drama, theatrical plot, narration.

Зверева Татьяна Вячеславовна,
доктор филологических наук, профессор
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Пикuleва Ольга Федоровна, аспирант
E-mail: olgapikulewa@gmail.com

ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)

Zvereva T.V.,
Doctor of Philology, Professor
E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Pikuleva O.F., postgraduate student
E-mail: olgapikulewa@gmail.com

Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034