

Т. В. ЗВЕРЕВА

*(Удмуртский государственный университет,
г. Ижевск, Россия)*

УДК 821.161.1-31(Карамзин Н. М.)

ББК ШЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

РОМАН Н.М. КАРАМЗИНА «ПИСЬМА РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА» КАК ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НАДПИСЕЙ

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос о функционировании жанра надписи в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина. Цитирование надписей является осознанной авторской стратегией в романе. Автор исследования уделяет большое внимание жанру эпитафии, так как надгробные надписи являются самыми многочисленными в романе. Показан процесс десакрализации жанра: будучи вечным напоминанием о невечной жизни эпитафия обнаруживает свою временную природу.

Ключевые слова: Жанр, надпись, эпитафия, эпиграмма, «текст в тексте».

В настоящий момент в литературоведении нет общепринятого определения жанра надписи. Можно указать на уже ставшую классической работу Н. В. Брагинской, в которой говорится о генезисе надписи [Брагинская 1983]. Впервые история осмысления данного термина была подробно описана в работе О. А. Прокопович «Жанр надписи в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века». Здесь же были уточнены жанровые границы: «Надпись - это малый лирический жанр, ведущий происхождение от греческой эпиграммы. Он характеризуется особым видом пространственно-временных отношений (ситуация длящегося посвящения / чтения надписи, схематично определяемая как «надписываемый предмет – зритель; сейчас, здесь») и неременным условием наличия субстанции (предмета или действия), воспринимаемой автором как надписываемая» [Прокопович 2000: 21]. Большим вкладом в изучение русской стихотворной эпитафии стало исследование Т. В. Царьковой [Царькова 1999]. В монографии определены жанровые черты древнейшего жанра, но термины «эпитафия» и «надпись» почти сливаются друг с другом. Еще одно приближение к обозначенной проблеме можно увидеть в недавней работе С. Н. Пузанковой «Жанр надписи в творчестве М. В. Ломоносова: поэтика экфрасиса» [Пузанкова 2013]. Объектом изучения в перечисленных исследованиях являлась сама надпись, в то время как мы обращаемся к проблеме ее функционирования в составе романного целого.

Актуализация этого жанра в творчестве Н. М. Карамзина

закономерна в условиях русской культуры XVIII столетия. Его возникновение исследователи приурочивают к XVII в., однако только при классицизме надпись становится ведущим жанром. Пространственные интуиции определяют движение эпохального стиля. Пространственная природа жанра очевидна – надпись неотделима от материального объекта, ее породившего, она является словесным сопровождением и продолжением памятника (или другого материального объекта). Это пластическое слово, отчасти преодолевшее свою эфемерную природу.

На протяжении своего европейского путешествия Карамзин занят пристальным рассматриванием всяческих надписей. Помимо эпитафий на монументах, гробницах и урнах автор упоминает самые необычные «письмена»: это и вырезанная рукой Жана Жака Руссо надпись на дереве [Карамзин 1980: 424]; написанное Вольтером на стене посвящение Буало [Карамзин 1980: 413]; надпись на канаве [Карамзин 1980: 427]; надпись на мшистом камне [Карамзин 1980: 425]; готическая надпись на колодезе [Карамзин 1980: 362]; надпись к снежному обелиску в Лувре [Карамзин 1980: 344]; прекрасная Грувелева надпись к амуру [Карамзин 1980: 430]; «латинские, французские и английские надписи, выбранные из разных поэтов» в саду [Карамзин 1980: 217]; это «тысячи имен и примечаний», написанных на стенах открытой гробницы в Лозанне [Карамзин 1980: 215-216]. В фокусе зрения оказываются многочисленные надписи над домами и над воротами, на картинах и на медальонах, на книгах и в записных книжках. Совершенно очевидно, что мы имеем дело с беспрецедентным текстом, в котором прослеживается определенная авторская стратегия.

Карамзин не ограничивается воспроизведением написанного слова. В «Письмах русского путешественника» автор рассказывает и о других надписях. Важное значение имеет мотив *стершейся надписи*, когда зрение путешественника не в состоянии различить древних письмен. К этому же смысловому ряду относится мотив *отсутствующей надписи*: в церкви св. Жермена погребены муж и жена Дасье, но «на гробе их нет греческой надписи!!» [Карамзин 1980: 395]; бессмертный Томсон погребен «без монумента, без надписи» [Карамзин 1980: 516]; «найдете вы гроб Расина без всякой эпитафии» [Карамзин 1980: 392]. Укажем также на *возможные надписи*, когда автор предлагает различные варианты посвящения ушедшему. Так, черная мраморная доска на гробнице Франциска I ждет эпитафии («для чего не вырежут на ней следующих стихов, не знаю кем сочиненных: Честь Франции, Тюрэн, / С царями погребен...»

[Карамзин 1980: 413-414]). Еще более интересен вариант *будущей эпитафии*. На гробнице Лаланда, который есть «Талес нашего времени, и прекрасную эпитафию греческого мудреца *можно будет* вырезать на его гробе:

Когда от старости Талесов взор затмился,
Когда уже и звезд не мог он различить,
Мудрец на небо преселился,
Чтоб к ним поближе быть».

[Карамзин 1980: 360].

Таким образом, в «Письмах русского путешественника» использован едва ли не полный арсенал всех жанровых разновидностей надписей. В своем генезисе они восходят к эпиграмме и эпитафии, хотя очевидно, что в подавляющем большинстве случаев читатель имеет дело с надписью-эпитафией. При этом можно говорить о следующей закономерности: при описании надгробий или памятников, сопровождаемых надписью, последняя непременно воспроизводится в тексте. Более того, предметом авторской рефлексии чаще всего становится именно надпись, которая зачастую вытесняет описания памятника. Эпитафия обнаруживает способность к «перемещению» в пространство литературного текста и репрезентирует себя не столько в качестве знака, замещающего (или подменяющего) собой реальность, сколько в качестве самой реальности.

Часто путешественник настолько увлекается чтением надписей, что на какое-то время утрачивает авторские функции и обращается в читателя (граница автор/читатель в романе крайне подвижна). Длинные вставки разрушают линейное движение сюжета и генерируют новое смысловое пространство. Предшествующие описания сменяются размышлениями о судьбах человека и мира, прошедшее время трансформируется в актуальное настоящее. Приведем в качестве примера одну из развернутых эпитафий: «Он верил богу, христианству, бессмертию, добродетели; не верил лицемерам суеверия и счастию порока; жил 50 лет с женою своею и всякий наступающий год желал провести с нею, как минувший; любил в будни работу, а в праздник гостей; учил добру детей своих, иногда умными словами, а чаще примером. Мнение и свидетельство его уважались во всем околотке, и люди говорили: *так сказал Матвей Шартъё, добрый человек!* Прохожий! Не дивись, что гробница его сделана не из паросского мрамора и не украшена фригийскою работою; богатые памятники нужны для тех, которые жизнью и делами не оставили по себе доброй памяти; имя Матвея Шартъё есть и

будет живым его монументом. 1559» [Карамзин 1980: 394-395]. (Заметим, что это не самая большая надпись, включенная в состав «Писем».)

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” [Лотман 1992: 156]. Высеченные на монументах и надгробных памятниках надписи в таком случае становятся теми знаками подлинности, по отношению к которым роман обнаруживает свою фиктивную природу.

«Письма русского путешественника» – роман, ориентированный на запечатленное слово. Казалось бы, Карамзин следует традиции, сформированной во французской поэзии, – «мимолетной поэзии». Непосредственная цель романа – запечатлеть неуловимые мгновения душевной жизни человека в недолговечных «письмах» (Интересно, что в тексте отражена авторская рефлексия о «летающем» слове: «Все говорили, но в памяти у меня ничего не осталось. Французские разговоры можно назвать беглым огнем: так быстро летят слова одно за другим, и внимание едва успевает следовать за ними» [Карамзин 1980: 401].) Однако на другом полюсе романа – «каменное» слово – письма, принадлежащие Вечности. Так в пространстве текста возникает напряжение между временем и Вечностью, «письмами» и «эпитафиями».

Роман «Письма русского путешественника» был написан Н. М. Карамзиным в начале 1790-х гг. (первая полная публикация текста – в 1801 г.). Однако уже к 1770-1780 гг. надпись обнаруживает знаки времени, становясь неотъемлемой частью «руинного текста»¹. Падение жанра связано с тем, что образ вечного неподвижного мира, на создание которого был ориентирован классицизм, находился в противоречии с временем, властно заявляющем о своем существовании. Надпись по своей внутренней сути неотделима от идеи Вечности. Союз Слова и Камня являлся едва ли не единственным гарантом устойчивости и неизменности мира. Возникшие к концу столетия представления об изменяющейся реальности неминуемо привели к обесцениванию тех жанров, которым присуща установка на преодоление времени.

В творчестве Н. М. Карамзина в полной мере нашли отражение

¹ О «руинном тексте» см.: [Зверева 2007].

общие эпохальные процессы, в том числе связанные с десакрализацией надписи. Именно поэтому так часто в голосе автора слышится ирония: «Всякий желает оставлять по себе памятники – сочинители сих надписей, конечно, ничего более в жизнь свою не сочинявшие, хотели в рифмах своих наслаждаться бессмертием. Внук чтит произведение дедушкина ума, и надпись из века в век переходит» [Карамзин 1980: 190]; «Где не обнаруживается склонность человека к распространению бытия своего или слуха о нем? Для сего открывают новые земли; для сего путешественник пишет имя свое на гробе бургундцев» [Карамзин 1980: 216]. Надписи перестают нести в себе былое значение. В Париже путешественник посещает сад актрисы Дервье: «Дорожки, извиваясь, приводят вас к мшистой скале, к дикому гроту, где вы читаете надпись “Искусство ведет к Naturе; она дружески подает ему руку”, а в другом месте: “Здесь я наслаждаюсь задумчивостью”. Молодой англичанин, который был с нами, взглянув на последнюю надпись, сказал: “Grimace, grimace, mademoiselle Dervieux!” (“Кривлянье, кривлянье, мадемуазель Дервье!”)» [Карамзин 1980: 357].

Несмотря на то, что в истории человеческой культуры эпитафия относится к священным текстам, в «Письмах русского путешественника» она становится частью авторской игры. Принцип игры – один из конструктивных принципов «Писем русского путешественника», реализующий себя на различных уровнях текста. Показательно, что путешественнику очень нравятся надписи, построенные на каламбуре: «В церкви св. Северина списал я следующие стихи, вырезанные над темным коридором ее кладбища и служащие примером *игры слов*:

Passant, penses-tu pas passer par ce passage,
Où pensant j'ai passé?
Si tu n'y penses pas, passant, tu n'es pas sage,
Car en n'y pensant pas tut e verras passer.

(“Прохожий! Не полагаешь ли ты, что тебе придется перейти этот порог, через который я в размышлении переступил? Если ты об этом не подумаешь, прохожий, это не умно, так как, даже не помышляя об этом, ты поймешь, что переходишь через этот порог”») [Карамзин 1980: 397].

Еще один вариант надписи, демонстрирующий игру слов, размещен в замке Св. Ангела во Франкфурте, слова *aurea Roma* (золотой Рим) расположены в трех линиях:

AUR
EAR
OMA [Карамзин 1980: 137].

С удовольствием путешественник вспоминает и забавную эпитафию Пирона, написанную самому себе:

Ci-git Piron; il ne fut rien,
Pas même Académicien.

Здесь погребен Пирон; он был ничем,
Он не был даже академиком. [

Карамзин 1980: 360]

Один из интересных примеров связан с женевским эпизодом. Путешественник посещает захоронение Танкреда и воссоздает *уничтоженную надпись*: «Здесь лежит Танкред, сын герцога Рогана, истинный наследник добродетели и великого имени отца своего. Он умер на девятнадцатом году от рождения, сражаясь за своих сограждан. Небо показало – и скрыло его, к горести всех родственников и всех истинных сынов отечества. Маргарита Бетюн, герцогиня де Роган, печальная вдова, неутешная мать, соорудила сей памятник, да будет оный вечным свидетельством ее скорби и любви к милому сыну» [Карамзин 1980: 258]. Далее рассказана история, как злобная Танкредова сестра, питая ненависть к мертвому брату, приказала стереть эпитафию. Путешественник не видит эпитафии на гробнице героя, но воспроизводит ее по памяти, поскольку она осталась запечатленной в «Истории Танкреда». Не камень, а книга оказывается в данном случае хранительницей памяти, но еще более важно, что в процитированном фрагменте автор осуществляет игру на границе присутствия/отсутствия¹.

Противоположный пример – присутствие эпитафии при отсутствии объекта. В Фернее, в комнате Вольтера, путешественник видит черный монумент, на котором высечены следующие слова: «*Son esprit est partout, et son coeur est ici*» («Дух его везде, сердце его здесь»)» [Карамзин 1980: 229]. Но само сердце Вольтера, некогда погребенное в Фернее, увезено в Париж.

Замечательна история, связанная с базельским портретом Гольбейна. Карамзин недвусмысленно намекает на занятия женщины, изображенной под именем Лаисы («по чему легко можно догадаться, какого рода была слава ее» [Карамзин 1980: 152]). Между тем женский

¹ Важность данного приема для Карамзина демонстрирует следующий «апофатический» фрагмент: «Гробница нежной Лауры, прославленной Петrarком! Воклюзская пустыня, жилище страстных любовников! Шумный, пенный ключ, утолявший их жажду! Я вас не увижу!.. Луга прованские, где тимон с розмарином благоухают! Не ступит нога моя на вашу цветущую зелень!.. Нимский храм Дианы, огромный амфитеатр, драгоценные остатки древности! Я вас не увижу! – Не увижу и тебя отчизна Пилата Понтийского! Не взойду на ту высокую гору, на ту высокую башню, где сей несчастный сидел в заключении; не загляну в ту ужасную пропасть, в которую он бросился из отчаяния!» [Карамзин 1980: 302].

портрет был найден на алтаре, и народ поклонялся ей под именем богоматери: «на черных рамах ее надписано золотыми буквами “Verbum Domini manet in aeternum” (“слово господне пребывает вовеки” [Карамзин 1980: 152]. В данном случае надпись не соответствует объекту, автор провоцирует читателя, играя на столкновении «высокого» и «низкого», «сакрального» и «профанного».

В карамзинских «Письмах» отражена и откровенная профанация жанра: путешественник с явным удовольствием перечисляет увиденные им «глупые и смешные» надписи: «Например, над домом одного баденского горшечника написано: «“Dies Haus der liebe Gott behut; hier ist Hafner Geschir aufs Feuer und gluht”» (“Сей дом господь да сохранит! Здесь глиняная посуда на огне горит”) – а над другим: «Behut uns Herr vor Feuer und Brand, den dies Haus wird zum geduldigen Schaaf genannt” (“Сохрани нас господь от пожара ночью порою, ибо сей дом называется терпеливою овцою”» [[Карамзин 1980: 190]. Подобных примеров в романе много. Наиболее показательным в этой связи является эпизод посещения Эрменонвиля – последнего пристанища Жан-Жака Руссо. Эпитафия на монументе уступает здесь место иным надписям: «Прежде всего поведу вас к двум густым деревьям, которые сплелись ветвями и на которых рукою Жан-Жака вырезаны слова: «Любовь все соединяет» [Карамзин 1980: 424]¹. Рядом с этой надписью располагаются и другие надписи на дереве и деревьях: «На хижине, покрытой сосновыми ветвями, написано: “Царю хорошо в своем дворце, а леснику в своем шалаше: всякий у себя господин”, а на древнем густом вязе:

Под сению его я с милой изъяснился;

Под сению его узнал, что я любим!»

[Карамзин 1980: 425].

Характерно, что эрменонвильский эпизод заканчивается упоминанием непристойных надписей, вырезанных на монументе Руссо. *Бесстыдные надписи* – последняя возможная ступень профанации жанра.

Обратимся к еще одному аспекту проблемы. В «Письмах русского путешественника» надпись обнаружила свою брентную природу. Вспомним упоминание снежного монумента в Лувре, который бедные люди соорудили для своего короля, покупавшему для

¹ См. также интересное исследование С. И. Николаева, обращенное к исследованию мотива «надписи на дереве»: «Имя на дереве (Из истории идилического мотива)» [Николаев 2002].

них дрова в жестокою зиму:

Мы делаем царю и другу своему
Лишь снежный монумент; милее он ему,
Чем мрамор драгоценный,
Из дальних стран на счет убогих привезенный
[Карамзин 1980: 344].

Снежные надписи обречены на недолговечность. И даже тот факт, что впоследствии г. Жюбо соорудил перед своим домом мраморный обелиск и высек на нем надписи снежного монумента, не затмевает авторской мысли о бренности всего сущего.

Уже в конце своего путешествия автор посещает Вестминстерское аббатство, названное им «храмом бессмертия». Августовское письмо 1790 г., рассказывающее о Вестминстере, – не что иное как воспроизведение надгробных надписей. Перед нами едва ли не полный перечень возможных «жанровых» решений эпитафии. Это и простые надписи («На гробе славного поэта Драйдена стоит его бюст с простой надписью “Иоанн Драйден родился в 1632, умер в 1700 году”») [Карамзин 1980: 510]; это и изысканные поэтические цитаты («Вот Шекспир!... стоит, как живой, в одежде своего времени, опершись на книгу, в глубокой задумчивости... Вы узнаете предмет его глубокомыслия, читая следующую надпись, взятую из его драмы “The Tempest”»:

Колоссы гордые, веков произведенье,
И храмы славные, и самый шар земной
Со всем, что есть на нем, исчезнет, как творенье
Воздушные мечты, развалин за собой
В пространствах не оставив!»

[Карамзин 1980: 510-511]).

Имеются и развернутые описания монументов («Музыкант Гендель, изображенный славным Рубильяком, слушает ангела, который в облаках, над его головою, играет на арфе. Перед нами лежит его оратория “Мессия”, разогнутая на прекрасной арии: “I know that my Redeemer lives”, – “Знаю, что жив Спаситель мой!”») [Карамзин 1980: 511]). Отдельную группу составляют «эпитафии самому себе» («Эпитафия сочинена самим Геєм: “Все в свете есть игра, жизнь самая ничто: / Так прежде думал я, а ныне знаю то”») [Карамзин 1980: 511]). Вместе с тем столь подробно описываемый автором «храм бессмертия» обречен на исчезновение, о чем недвусмысленно сообщено в тексте: «Все «погребется во тьме времен и будет памятником собственного своего разрушения!» [Карамзин 1980: 513].

На временные параметры жанра также указывает неразборчивая или стершаяся надпись. Напомним, что «чтение надписи» – один из

устойчивых мотивов в русской поэзии XVIII – XIX веков. При этом в классицистском дискурсе надпись всегда читаема, что связано с общей установкой эпохи Просвещения на принципиальную видимость и «прозрачность» (М. Фуко) языка. Однако уже в творчестве Н. М. Карамзина появляются стершиеся надписи, сигнализирующие о недоступности смыслового кода. В условиях последующей романтической культуры, с ее ориентацией на скрытые смыслы, надпись окончательно утрачивает свою прозрачность, становится «подобной узору надписи надгробной на непонятном языке» (А.С. Пушкин). И еще одно замечание, касающееся специфики карамзинского текста. Разглядывание неразборчивой надписи, которое так часто возникает в «Письмах», – это всегда сверхусилие зрения, призванное прорвать завесу и проникнуть к сокровенное. Но, наталкиваясь на непроницаемость надписи, путешественник отказывается от ее прочтения. Вместо этого, он обращается к игре собственного воображения и перечисляет возможные варианты. Действительность отступает перед фантазиями путешественника. Не случайно роман, претендующий на воспроизведение реальных впечатлений, заканчивается следующим признанием: «А вы, любезные, скорее, приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться китайскими тенями моего воображения, грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями!» [Карамзин 1980: 528]. (В скобках отметим, что в творчестве Карамзина сама жизнь осмысляется в качестве романа, который необходимо прочитать живущему: «Что наша жизнь? Роман. – Кто автор? Аноним // Читаем по складам, смеемся, плачем... спим» [Карамзин, Дмитриев 1958: 207].

Итак, эпитафия обнаруживает свою временную природу, почти сливаясь с таким противоположным для нее жанром как элегия. Следует обратить внимание на исходную противоречивость древнейшего жанра, которая обнажена в карамзинском тексте. Говоря о бренности жизни, эпитафия всегда нацелена на преодоление этой бренности. Ее первичная функция – быть вечным напоминанием о не вечной жизни. Карамзин обнажает скрытое противоречие, разоблачая данный жанр и тем самым лишая его претензий на особый сакральный тип слова. В результате надпись обнаружила свою принадлежность энтропии, что разрушило ее исходную функцию – противостояние времени.

В 1796 году Карамзин сочинит шутивное стихотворение: «Надписи на статую Купидона». Данный текст – не что иное как ироническая игра с жанром. «Сочинитель сих надписей увидел в одном доме мраморного Амура и с позволения хозяйки исписал его

карандашом с головы до ног» [«Русская литература XVIII века» 1990: 613]. Надпись на поверхности скульптуры в буквальном смысле теряет целостность, распадаясь на ряд отдельных фрагментов: это надписи «на голову», «на глазную повязку», «на сердце», «на палец, которым Купидон грозит», «на руку», «на крыло», «на стрелу, которую Амур берет в руку», «на ногу» и «на спину».

К началу XIX века надпись утрачивает свое ведущее место в иерархии жанров. Однако воскрешение надписи произойдет в системе романтической культуры – романтическая элегия оценит все возможности «невостребованного» жанра и выявит его смысловые глубины.

ЛИТЕРАТУРА

Брагинская Н. В. Эпитафия как письменный фольклор // Текст : семантика и структура. М. : Наука, 1983. С. 119 – 139.

Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половине XVIII века. Ижевск : Изд. дом «Удмуртский университет», 2007.

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М. : Правда, 1980.

Карамзин Н. М., Дмитриев И. И. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1958. (Малая библиотека поэта.).

Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т.1.

Николаев С. И. Имя на дереве (Из истории идилического мотива) // XVIII век. СПб. : Наука, 2002. Сб. 22. С. 46 – 65.

Прокопович О. А. Жанр надписи в русской поэзии XVII – первой трети XIX вв. : дис. ... канд. филол. наук. Караганда, 2000.

Пузанкова С. Н. Жанр надписи в творчестве М. В. Ломоносова: поэтика экфрасиса : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013.

Русская литература XVIII века. Лирика. М. : Худож. лит., 1990.

Царькова Т. В. Русская стихотворная эпитафия XIX-XX в. : Источники. Эволюция. Поэтика. СПб. : Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999.