

15. Шелудченко, А.Г. Известный и неизвестный Николай Кузьмин / А.Г. Шелудченко. URL: <https://www.openklub.ru/events/260/>
16. Якоб, Л. Г. Начертание эстетики, или науки вкуса / Л. Г. Якоб // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. – Т. 2. – Москва: Искусство, 1974. – 647 с.

В. С. Арефьева
Россия, г. Барнаул,
Алтайский государственный педагогический университет
Научный руководитель: д. филол. н., профессор Г. П. Козубовская

ПОЭТИКА ПЕЙЗАЖА В ЛИРИКЕ А. Н. МАЙКОВА

Аннотация

В статье исследуются особенности поэтики пейзажной лирики А.Н. Майкова. Рассмотрены принципы живописания А.Н. Майкова («панорамность», «взгляд из окна», «движущаяся точка зрения»), «освоение» пространства и специфика организации лирического сюжета. Выявлены функции игры с пространством в лирических стихотворениях поэта.

Ключевые слова: А.Н. Майков, пейзаж, поэтика пейзажа, принципы живописания, пространство, экранный поэтика.

В изучении творчества А.Н. Майкова – поэта второго плана - всё ещё остаются «белые пятна». Исследования по лирике А.Н. Майкова существуют, но пейзажная лирика не выделяется в отдельную область изучения.

Цель работы: исследовать пейзажную поэзию А.Н. Майкова.

Объектом исследования является поэзия А.Н. Майкова.

Предмет работы: поэтика пейзажной лирики А.Н. Майкова.

В работе применены историко-культурный, историко-генетический, системно-типологический подходы, элементы биографического метода.

Научная новизна работы состоит в том, что предпринята попытка системного исследования пейзажной поэзии А.Н. Майкова.

В творческом наследии А.Н. Майкова важное место занимает живопись во всех её проявлениях. Мастерство живописи будущий поэт постигал с детства под руководством отца, академика живописи Н.А. Майкова, который целенаправленно готовил сына к карьере живописца, и весьма успешно, поскольку одна из картин юного художника была приобретена Николаем I для венчания Марии Николаевны с герцогом Лихтенбергским [6]. Но живопись пришлось оставить из-за болезни глаз.

Интерес к живописи сохранился и получил реализацию в художественной критике А.Н. Майкова. Дебютной работой в этом направлении является статья «Выставка картин г. Айвазовского в 1847 г.», которая была напечатана в

апрельском номере «Отечественных записок».

Живописное начало сказывается в лирических произведениях А.Н. Майкова [см.: 2, с. 75-100]. И. Анненский в статье, посвященной А. Майкову, отметил следующее: «...природа, и особенно знакомая, мирная, не пугающая неожиданными эффектами и не подавляющая своей грандиозностью, должна была своим мягким привычным колоритом давать для его творчества известную музыкальность настроения» [1, с. 274]. Как подчеркивает О. Седельникова, «Майков развивает базовое требование современной эстетики о воссоздании обыденной жизни применительно к пейзажу, утверждая, что не менее достойным предметом изображения может быть и природа севера, которая <...> позволяет при отсутствии внешних эффектов перенести акцент на внутреннее содержание, к выявлению которого стремится современное искусство» [6, с. 61].

И. Анненский обозначил несколько принципов живописания природы в поэзии А. Майкова, в числе которых цвет (колорит) и скульптурность (объемность).

На наш взгляд, оригинальность Майкова заключается в освоении им пространства и запечатлении этого в пейзажных стихотворениях. Так, еще И. Анненский указывал, что Майков «открытые солнечные, морские пейзажи» «любил, по-видимому, больше закрытых лесных» [1, с. 274].

В стихотворении «Весна! Выставляется первая рама» (1821) взгляд из окна - прием, пришедший из живописи (см. об этом: [5]), - у Майкова обыгран в последовательности впечатлений – сначала акустических (уличный шум, «*И благовест ближнего храма, / И говор народа, и стук колеса*» [4, с. 131]), потом тактильных, но выраженных метафорически («*Мне в душу повеяло жизнью и волей*» [4, с. 131]) как расширение души, и, наконец, визуальных («*Вон - даль голубая видна...*» [4, с. 131]). Ощущение безграничности пространства передано через желание оказаться в бескрайнем поле: «*И хочется в поле, в широкое поле, / Где, шествуя, сыпет цветами весна!*» [4, с. 131]. Расширяющееся пространство переключает картинку в мифопоэтический план: возникает олицетворенный, пусть пока еще не антропоморфный образ идущей весны (использован высокий глагол – «шествует»). Последняя строчка – элемент экфрастической поэтики – отсылает к живописным полотнам, прежде всего к С. Боттичелли, к его картине «Весна».

Как указывают комментаторы, первым источником для Боттичелли являлся фрагмент из поэмы Лукреция «О природе вещей»: «Вот и Весна, и Венера идет, и Венеры крылатый / Вестник грядет впереди, и, Зефиру вослед, перед ними / Шествует Флора-мать и, цветы на путь рассыпая, ... земля-искусница пышный / Стелет цветочный ковёр...» [3, с. 27]. У Боттичелли олицетворение Весны – Флора, превращенная Зевсом в богиню нимфа Хлорида, над которой бог совершил насилие, но пообещал ей «вечную весну». Она стала богиней всей растительности на земле.

Цветочная аллюзия в стихотворении Майкова порождает ассоциации, развертывая мифологический сюжет в воображении зрителя/читателя.

Традиция В.А. Жуковского (в его элегии «Славянка» появилась

движущаяся точка [см.: 8, с. 132]) получила продолжение в стихотворении Майкова «Осень» (1856): воссоздается прогулка по лесу, сопровождающаяся фиксацией впечатлений, возникающих по ходу движения. «*Кроет уж лист золотой / Влажную землю в лесу...*» [4, с. 141]. «*Листья шумят под ногой*» [4, с. 141] - лейтмотив, формула, с одной стороны, итожащая утраты с наступлением осени, с другой - возвращающая в реальное пространство.

Элегическая интонация начала стихотворения, связанная с темой утрат («*Нет мне здесь прежних утех*» [4, с. 141]), звучит в повторе эпитета «последний» («*Сорван последний орех, / Свянул последний цветок*» [4, с. 141]), в отрицательных конструкциях («*Мох не приподнят, не взрыт;/ Около пня не висит...*» [4, с. 141]), наконец, в отмеченной печатью холода природе («*Холодно как-то глядит / Ясность прозрачных небес...*» [4, с. 142]). Но далее – сюжетный поворот, герой ловит себя на парадоксальной реакции на омертвление природы («*Только я весел душой...*» [4, с. 142]). «Концы» и «начала» сопряжены: созерцание угасающей природы порождает воспоминания о весне, о её символе – подснежнике («*Знаю, недаром среди мхов Ранний подснежник я рвал*» [4, с. 142]) и о цветочном летнем рае - воплощении счастья. Бодрящий холод становится символическим выражением наступающей зимы («*С холоду щеки горят;/ Любо в лесу мне бежать*» [4, с. 141]), а общение души с «душой» леса дарует безумное веселье, за которым стоит прозрение будущего воскресения природы («*Вспомню я, счастьем дыша, / В зимние ночи и дни!*» [4, с. 142]). «Безумное веселье» – знак включенности человека в круговорот природы и ожидание прихода весны.

В стихотворении «Болото» (1858) Майков, сопоставляя северное и южное пространства, говорит о смене своих эстетических принципов в обрисовке природы. Поэтичность рождается из созерцания неброской северной природы, описание которой обрамлено двумя фразами: «*Я целый час болотом занялся...*» [4, с. 136], «*Ах! прелесть есть и в этом запустенье!..*» [4, с. 136]. Картину северной природы в данном стихотворении А.Н. Майков рисует как наблюдение над болотной флорой и фауной: до бесконечности разросшаяся трава («*Там белоус торчит, как щетка жесткий; / Там точно пруд зеленый разлился*» [4, с. 136]), различные обитатели болотной местности: «*Лягушка, взгромоздясь, как на подмости*» [4, с. 136], «*Над ними мошки вьются роем целым; / И хлопоты стрекозок голубых*» [4, с. 136].

Контраст северных и южных пейзажей автор создает, переносясь в совсем иное пространство – узнаваемо пространство Италии, столь любимое поэтами и художниками: «*Пленял лишь вид подобных тучам гор*» [4, с. 136], «*Монастыри, да белых вилл ограда / Под зеленью плюща и винограда...*» [4, с. 136], «*Между колонн руины молчаливой*» [4, с. 136] - все это образы романтической природы. Но отсюда и реакция поэта: для него это пугающий безграничный мир. Уравнивая полярные типы природной красоты, автор завершает стихотворение мыслью о том, что и в северной природе тоже есть своя красота, необыкновенность и тайна: «*И так же здесь заманчиво со мной / Беседует таинственность природы*» [4, с. 137].

У А. Майкова вместе с открытыми морскими и закрытыми лесными

пейзажами можно выделить полузакрытые водные пейзажи - пруд или болото, окаймлённые деревьями и травой: *«Когда лишь заберусь на бережок ручья, Закину удочки, сижу в траве высокой...»* [4, с. 351], *«Лесистых берегов обрывы и изгибы»* [4, с. 352]. Таким образом, водное пространство становится полузамкнутым.

В стихотворении «Картина вечера» (1838) пространство берега строится оппозицией здесь /там, создавая впечатление отдаления описываемых картин. В описании берега (*«Люблю я берег сей пустынный...»* [4, с. 49]) слово «сей» в себе несёт семантику расположенного близко. На отдалённость картин указывает слово «там», расширяя пространство: *«Там в мелководье, по песку, Стада спустилися лениво; Там темные сады в реку Глядятся зеленою стыдливой; Там ива на воды легла, На вервях мачта там уснула»* [4, с. 49]. Кроме того, в изображении пространства в данном стихотворении появляется зеркальность: *«И в глади водного стекла / Их отраженье потонуло»* [4, с. 49]. Современные исследователи Е. Чубукова и Н. Мокина считают, что «отражение красоты земли и неба в воде – в “водном зеркале”, водном “стекле”» - излюбленный пейзаж у раннего Майкова [7, с. 210].

В стихотворении «Все думу тайную...» (1840) Пространство данного стихотворения не является единым, в нем несколько составляющих: лес (*«Леса пустынные, где сумрак обитает,»* [4, с. 53]), земная растительность (*«Журчит между корней раскидистого вяза,»* [4, с. 53]), пространство грота, окаймляющее стихотворение (с него начинается стихотворение и заканчивается им же: *«И грот таинственный, откуда струйка вод / Меж камней падает, звенит и брызги бьет,»* [4, с. 53]). Палитра стихотворения построена на ассоциациях: зелёный цвет передаётся через упоминание леса, вяза, травы, ив, мха, дубовых листьев и плюща, осоковый венчик; черный и серый цвета возникает через образы сумрака, змея, корней пней, камней, желтый цвет возникает в упоминании плетёных корзин и грота, а красный с розами. Нельзя не согласиться с О. Седельниковой, отметившую специфику А. Майкова в использовании цвета: он часто выстраивает цветовую гамму стихотворения с помощью ассоциативных связей предметов, явлений с их цветом. А. Майков работает и напрямую называя цвета, и вызывая ассоциативные связи в сознании читателя. Данный аспект является важным для А. Майкова, он «выявляет важность в пейзаже общечеловеческого эмоционального содержания, воспроизведенного художником» [6, с. 9].

Именно грот (*«У входа тайного в свой грот темнопустынный.»* [4, с. 53]) становится точкой пересечения реального и мифического пространств мифическое, населенное мифическими обитателей: дриады, сивьяны и фавны, пан. Все типы пространства взаимодействуют и как бы соединяются в одно с помощью «струйки вод».

В организации пространства в стихотворении «Призыв» (1838) А. Майков снова использует приём взгляд из окна: *«Уж утра свежее дыханье В окно прохладой веет мне»* [4, с. 52]. «Даль», в которую устремлен взгляд, очерчена линией горизонта, обретающего антропоморфные черты: *«На главах смоляного бора, Вдали лежащего венцом»* [4, с. 52]. Затем, взгляд направлен на лесное и

прибрежное пространства («*Между рядами черных елей, /Залив почит в берегах*» [4, с. 52]), затем снова поднимает его ввысь («*А там, вокруг холма, где шумит / По ветру мельница крылами*» [4, с. 52], «*Как темен свод деревьев ветвистых!*» [4, с. 52]) и потом спускает вниз («*Ручей алмазными водами / Вкруг яркой озими бежит...*» [4, с. 52]). Такая игра с пространством в оппозиции неба и земли-воды наделяет сюжет стихотворения динамичностью. Кроме перемещения по вертикали, автор переносится из пространства комнаты в горизонтальное, снова сопровождая это последовательностью впечатлений: сначала в утреннее поле («*О други! в поле! Силой дивной Мне утро грудь животворит*» [4, с. 52]), передавая свое оживление тактильными ощущениями в метафоре, Завершается путешествие пространством весенней рощи: «*Чу! в роще голос заунывный Весенней иволги гремит!*» [4, с. 52], дополняя «визуальное» «акустическим». Утро и прохлада ассоциируется с ещё не залитым полностью солнцем и рассветом небом, поэтому цвет ещё синий, но уже смешан с голубым и розовым; смоляной бор с золотисто-коричнево-янтарным цветом (цвета смолы), но бор, как множество деревьев и в большинстве хвойных, соотносится с изумрудным цветом в нашем сознании. В стихотворении есть ещё оттенки зелёного – молодая черёмуха, роща.

Итак, живописность Майкова, проявляющаяся в игре с пространством, с одной стороны, и в актуализации ориентации ассоциативных планов в игре с цветом, придает его картинам динамику, разрушая пластику, ведущую к статике.

Использованная литература

1. Анненский И.Ф. А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Анненский И.Ф. Книги отражений. - М.: Наука, 1979. - 216 с.
2. Козубовская Г.П. Русская литература и поэтика зримого: монография. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2021. – 448 с.
3. Лукреций, Кар Тит. О природе вещей / Пер. с лат. Ф.А. Петровского. – М.: Художественная литература, 1983. – 386 с.
4. Майков А.Н. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1977. – 910 с.
5. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. (XVIII - первая четверть XIX в.): Очерки. – М.: Наука, 1966. - 293 с.
6. Седельникова О.В. Пейзаж как жанр современной живописи в художественной критике А.Н. Майкова // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. - 2019. - № 34. - С. 61-72.
7. Чубукова Е. В., Мокина Н. В. Русская поэзия XIX века Особенности русской поэзии первой половины 19 века: Учебное пособие по спецкурсу. Часть 1. Саратов, 2007. - 218 с.
8. Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. – Томск: Изд-во ТГУ 1985. - 286