

ПЕЙЗАЖ В ЛИРИКЕ К. БАТЮШКОВА И О. МАНДЕЛЬШТАМА (СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ ЦВЕТОПИСИ)

Александров И.А.¹

¹ФГБОУ ВО «Литературный институт имени А.М. Горького», Москва, Россия (123104, г. Москва, Тверской бульвар, 25), e-mail: aleks-ilia91@yandex.ru

В статье рассматриваются способы создания пейзажа в лирике К. Батюшкова и О. Мандельштама в аспекте стилевой функциональности. Внимание акцентируется на характере цветописы, служащей, в числе прочего, средством романтизации лирического пространства. Выявление живописной природы цветовых образов помогает определить синтетический характер творчества двух поэтов и, в частности, подчеркнуть связь поэтического творчества К. Батюшкова и О. Мандельштама в аспекте использования художественных принципов живописного искусства. В качестве конкретных пейзажных объектов исследования выступают образы моря и леса. В связи с этим в статье обозначено, что пейзаж в литературном произведении является местом повышенной концентрации смыслов. Делается вывод о стилевой преемственности между двумя поэтами. Работа дополнена наблюдениями сравнительного характера, касающихся композиционной структуры пейзажных объектов.

Ключевые слова: пейзаж, К. Батюшков, О. Мандельштам, цветовой эпитет, романтизация, образ моря, образ леса.

THE LANDSCAPE IN LIRICS OF K. BATUSHKOV AND O. MANDELSTAM (STYLISTIC FUNCTIONS OF TSVETOPYS)

Alexandrov I.A.¹

¹Maxim Gorky Literature institute, Moscow, Russia (123104, Moscow, Tverskoy bulvar, 25), e-mail: aleks-ilia91@yandex.ru

The ways of a landscape creation in K. Batyushkov's and O. Mandelstam's lyrics in the aspect of a style functionality are considered in this article. Identification of picturesque nature of color images helps to define the synthetic character of creativity of two poets and, in particular, to emphasize the connection of poetic creativity of K. Batyushkov and Osip Mandelstam in the aspect of using artistic principles of pictorial art. The special attention is focused on the character of using tsvetopys serving, among others, as a mean of romanticizing lyrical space. The images of the sea and the wood are used as concrete landscape objects of the research. In this regard, the article says that the landscape in a literary work is a high concentration of meanings. A conclusion about style continuity between two poets is being drawn. This work also contains comparative supervision concerning the composite structure of the landscape object

Keywords: landscape, K. Batushkov, colour epithet, romanticizing, image of the sea, image of the wood.

При сопоставительном анализе художественных миров двух поэтов помимо рассмотрения проблемы сходства и различия лирических героев, сопоставления историко-литературных ситуаций, идентификации в сравнительном ключе метрико-смысловых особенностей их творчества и т.д., особую филологическую ценность, на наш взгляд, представляет изучение живописного начала. Исследование живописных элементов помогает раскрыть своеобразие поэтического языка каждого из поэтов, в частности, дает возможность оценить характер синтеза живописного и литературного начал.

Под живописным началом в рамках настоящей работы мы подразумеваем «словесный образ визуально воспринимаемого объекта в художественной литературе, формирующий описательный и повествовательный план индивидуального авторского стиля» [4. С. 3]. Также мы придерживаемся той точки зрения, что понятие «живописное начало» соотносится

с понятием «экфрасис» («словесное описание предметов изобразительного искусства» [9. С.5]) как общее с частным [4. С.11].

Предметом исследования в данной статье являются стихотворения К. Батюшкова и О. Манделъштама, наиболее репрезентативные с точки зрения наличия в них живописных элементов, прежде всего – пейзажей. В стилевом аспекте пейзажные элементы манделъштамовской поэзии не только отражают батюшковские, но и продолжают их смысловую канву, вступают с ними в полноценный диалог.

Следует учитывать, что в художественном тексте пейзаж никогда не самоценен, но является средством воплощения художественной задачи, что-то символизирует или выражает индивидуальные авторские ассоциации. В поэзии же пейзаж является местом повышенной концентрации смыслов.

Предваряя конкретно-текстовый анализ, следует отметить, что истоки романтического пейзажа ряда стихотворений К. Батюшкова и О. Манделъштама берут начало в европейской поэзии, в чем также обнаруживается их значимая общность. В своем творчестве авторы проявляли европейский характер эстетической ориентации (достаточно вспомнить вольные переложения К. Батюшкова из Парни, Тасса, Ариоста; немецкая же тема манделъштамовской поэзии представлена широким корпусом текстов и, в частности, подробно освещена в книге немецкого слависта Генриха Киришбаума «Валгаллы белое вино...»). Процесс романтизации пейзажа у двух поэтов осуществлялся по-разному. Если К. Батюшков шел по пути первичного укоренения романтизма, то О. Манделъштам следовал по пути уже исторического мимесиса через призму как русской поэзии, так и поэзии немецкого романтизма (И. Гете, Х. Клейст, Г. Гейне и др.).

Наиболее частотный вариант пейзажа, запечатленный во многих стихотворениях двух авторов, представлен, прежде всего, образами *моря* и *леса*. Данные образы уже на концептуальном уровне обнаруживают романтический характер, так как организуют единство лирического героя и природы. Отметим, однако, что благодаря творчеству поэтов эпохи романтизма не столько образ леса, сколько образ моря нашел последующее развитие и преобразовался в самостоятельную *тему моря*. Нельзя не вспомнить элегию В. Жуковского «Море», ставшую своеобразным символом романтизма, квинтэссенцией его эстетики. Вполне уместно в данном ключе будет упомянуть и «прощание» с романтизмом пушкинского героя в стихотворении «К морю», и о философской задумчивости лермонтовского «Паруса». Безусловно, смыслы, использованные в этих стихотворениях и ставшие со временем уже хрестоматийными, О. Манделъштамом не могли не учитываться.

«На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко, // Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо...» (6. I. С.202) – вот строки, которые убедительно свидетельствуют о важности присутствия моря в поэтическом мире О.

Мандельштама и которые можно назвать запоздалым манифестом мандельштамовского «маринизма» (стихотворение было написано только в 1935 году, за три года до гибели поэта). Но и в самом начале философских и поэтических исканий «наиболее повторяющиеся мотивы стихов... мотивы робости, недоверчивости, хрупкости и тишины» [5.С.33] связаны с морем. Достаточно вспомнить стихотворение «Ни о чем не нужно говорить...»: «И плывет дельфином молодым // По седым пучинам мировым» [6. С. 47]. При создании весьма лаконичного и в высшей степени символического морского пейзажа важную роль играет эпитет «седым». Обратим внимание, что в контексте стихотворения он выполняет функцию не только антитезы («молодым» – «седым»), но и является цветовым эпитетом («седой» в значении «серый»), создающим живописную фактуру. Привнесение цвета, содержащего явную оценочность, визуализирует образ и делает его живописным. Более того, он наглядно раскрывает романтическую сущность лирического героя, представляет его в качестве тонкого созерцателя. Можно сказать, что в данном случае лапидарный пейзаж работает на раскрытие особой, подчеркнута наивной философии героя – отказ от постижения и словесного определения сути бытия. Пучина (слово, в отличие от «моря», содержащее в себе еще и смысл некой потенциальной опасности) является здесь воплощением древней, извечно существующей стихии жизни.

Энергетически крепкое и ритмически напористое стихотворение К. Батюшкова «Надежда» имеет несколько любопытных схождений с тихим, «инфантильным» мандельштамовским текстом. Рефлексивное и одновременно риторическое по своей форме оно также имеет философский посыл, является *прямым* ответом на волнующие вопросы: «Не он ли к лучшему концу//меня провел сквозь бранный пламень?», «На поле смерти, чья рука //меня таинственно спасала?» – «Он! Он! Его все дар благой...» [2. I. С.165]. Прямота ответа здесь отчасти продиктована дидактическим свойством русской литературы конца XVIII – начала XIX века. Однако важно не это. Словосочетание «спокойный берег» (финал второй строфы), с одной стороны, служит метафорой ключевого понятия «надежда» и выражает представление о жизни после смерти. С другой стороны, при мысленном воспроизведении художественной обстановки стихотворения, будет уместным предположение, что оно идентифицирует лирического героя в пространстве. Упрощенно говоря, лирический герой находится в море и думает о возвращении на берег. Кстати, парафразирование батюшковского стихотворения отчетливо прослеживается в «Арионе» А. Пушкина, где уже во всех подробностях прорисован и сюжет, и детальность обстановки¹. Словосочетание «спокойный берег» – опорный образ, формирующий *умалчиваемый* и в высшей степени

¹ Кажется не случайным употребление в двух разных стихотворениях и разных контекстах существительного «риза», вряд ли случайно и совпадение ритмических основ (ямб): «Когда ж узрю спокойный берег...//Земную ризу брошу в прах...» [2. I. С.165] и «На берег выброшен грозою...//И ризу влажную мою//Сушу на солнце под скалою» [8. С.398]

метафорический морской пейзаж стихотворения. В этой краткости, умолчании и наличии целого спектра ассоциативно воспринимаемых смыслов – главная точка схождения с мандельштамовским стихотворением. Несмотря на кажущуюся краткость и некоторую обобщенность (все-таки прилагательное «спокойный» обладает очень широким семантическим полем), образ «спокойного берега» делает пейзаж зримым

«Живописную» переключку можно усмотреть и между стихотворениями «Ни о чем не нужно говорить...» и «Тень друга». Лирический герой Батюшкова, как и мандельштамовский, видит беспокойное море «свинцовым»: «Казалось, он в волнах свинцовых утопал...» [2. I. С.180]. Сходство оттенков цветовой палитры, несущей в разных контекстах абсолютно противоположное настроение (в первом случае – философски-спокойное и умиротворенное, во втором – тревожное) здесь очевидно. Как следствие, эпитеты «свинцовый» и «седой», вызывают совершенно разные ассоциации. На наш взгляд, объяснить разницу двух пейзажей противоположностью цветочных эпитетов кажется не вполне достаточным. Прежде всего, существенно отличаются их символические подтексты. Морской пейзаж в стихотворении О. Мандельштама – все тот же робкий символ тишины, выражающий философию созерцания бытия, его принятия и переживания. Образ моря в стихотворении К. Батюшкова, наоборот, воплощает античное философское представление о сходстве течения воды и движения времени. Соответственно, простор водной стихии оказывается местом мистической встречи лирического героя с тенью друга (здесь также очевидно использование античного мотива: древние греки считали, что Аид был населен *теньями* умерших людей). Поэтому, образ моря в данном случае – символ бесповоротного времени, имеющего грозные роковые черты. «Стихии грозные казались безмолвны...» – многозначительно пишет К. Батюшков.

Но, подобно К. Батюшкову, большой знаток и любитель всего «морского» О. Мандельштам мог видеть морской пейзаж не только в умиротворенно-дружелюбном состоянии, но и в самых темных красках. Так, в стихотворении «Не веря воскресенья чуду...» он (что, в общем-то, для него не характерно) признается: «Мне от владимирских просторов // Так не хотелось на юг...» [6. I. С.93]. Буквально перед этим Черное море (известно, что стихотворение было написано в Коктебеле) называется *черным*, а также «глухим». Тем самым в смысл словосочетания вкладывается именно цветочное, а не топонимическое значение (обратим внимание, что прилагательное «черный» здесь нарочито пишется с маленькой буквы). Соответственно, автор, разбивая фразеологию, рисует южное море неприветливым, грозным, чужим, создавая свой уникальный авторский образ. Воспринимать сегодня отталкивающим тот пейзаж, который буквально вчера являлся спасением от одиночества, несомненно, может только герой-романтик. Природа для него – романтический собеседник, посвященный в некую тайну.

Стихотворение «На развалинах замка в Швеции» – одно из тех произведений К. Батюшкова, которое удивляет фотографической тщательностью прорисовки пейзажа. Особенно рельефно и зримо представлен главный объект воссоздания – замок. Мы видим и обвитые плющом стены, и «грозный вал», и «ветхий мост с чугунными цепями» [2. I. С.166]. Словесное воплощение пейзажа, развернутого на фоне главного экфрасисного объекта – замка – в стилевом отношении полностью соответствует философскому характеру стихотворения. Северные скалы, луна, которая «задумчиво глядит», «сумрак дубравы», умиротворенная тишина – все это в совокупности формирует элегическое содержание произведения, порождает некую статичность картины. Следует отметить, что сам пейзаж включает в себя не только мшистые скалы, но и море. Очевидно, что замок находится на берегу: «Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит // На хляби и брега безмолвны...» [2. I. С.166]. Надо сказать, что замок как в поэзии, так и в прозе романтизма традиционно изображался на фоне разноландшафтного пейзажа (море также неизменно присутствовало) и при неярком, таинственном – вечернем или лунном – освещении. Соответственно, «цветовой» глагол «осеребрил» (в грамматической основе «месяц осеребрил») является здесь одним из важных романтических «маркеров».

Раннее мандельштамовское стихотворение «Над алтарем дымящихся зыбей», не вошедшее ни в один из сборников, отличается сходной цветовой палитрой. Ясность очертаний объектов пейзажного воссоздания (солнце, море, небо) как и в батюшковской элегии, является его отличительным признаком (что, надо отметить, не свойственно юношеским символистским исканиям будущего акмеиста). Лирический герой тонко воспринимает не только море, но и все вокруг. Для него морской пейзаж неразрывен с *античностью*, что дополнительно формирует романтический историзм его мышления (для сравнения: Батюшков в разобранной выше элегии тоже воссоздает образ иноземного прошлого, что было в стиле эпохи романтизма). Особого внимания заслуживает сложная метафорическая конструкция: «И только небо сердцем голубым // усыновляет моря белый дым» [6. I. С.267]. Цветовой образ в данном случае является смыслообразующим, а органичный синтез слова и живописи обнаруживает себя во всей полноте.

В статье «О собеседнике» О. Мандельштам отметил: «Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; — поэт же наоборот, — бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы» [8. II.С.5]. Характерно, что в процитированных пушкинских строках в качестве желанной «обители» поэта называются море («пустынные волны») и лес («дубровы»). Действительно, начиная с эпохи романтизма, именно морские и лесные пейзажи традиционно отличаются особой смысловой усложненностью и символической нагрузкой.

Лейтмотивный в аспекте пейзажных зарисовок образ леса в первых опытах «Камня» имеет переходную цветовую композицию. Многозначное словосочетание «сумрачной жизни...» [б. I. С. 52] в стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок...» на уровне ассоциативного восприятия добавляет цвет и тень в лесной пейзаж (который и так полноценно прорисован – мы видим «сосен стволы», озеро, уток и т.д.), создает интимный характер обстановки. Можно предположить, что словосочетание «сумрачной жизни» восходит к первым двум строчкам «Божественной комедии» Алигьери «Земную жизнь пройдя до половины//Я очутился в сумрачном лесу...» [3. С.77]. Однако не будем забывать, что в таком виде начала русскоязычного перевода поэмы на момент написания произведения О. Манделштамом просто не существовало (ставший каноническим перевод «Комедии» на русский язык М. Лозинского появился только в 1939 году).

Созданное в том же 1911 году стихотворение «Смутно-дышащими листьями...» во многом продолжает предыдущий лирический этюд, вступает с ним в переключку. В цветовом оформлении оно выглядит еще более насыщенным – обратим внимание на эпитеты «черный ветер», «в темном небе», «медная луна» [б. I. С. 53]. Семантика такого цветового решения сообщает стихотворению некие зловещие, почти мистические смыслы. Лирический герой в данном случае уже не просто созерцает, но и по-тютчевски переживает пейзаж: «Тихо спорят в сердце ласковом // Умирающем моем//Наступающие сумерки // С догорающим лучом» [б. I. С. 53). Образ сумерек, как и прежде, помимо прямой смысловой функции, «добавляет» в пейзаж темные краски.

В сходном ключе воссоздан лес в стихотворении «Скудный луч холодной мерою...». Строится оно на тех же типичных для раннего творчества поэта мотивах – одиночества, печали, отчужденности и тишины. Лесной пейзаж здесь выходит за рамки представления о пейзаже-вставке (как, впрочем, и в стихотворении «Воздух пасмурный влажен и гулок...») и является местом развертывания лирического сюжета. Вместе с тем, развернутый пейзаж отсутствует, описание леса более чем лаконично, при этом ключевым приемом становится даже не цветопись, а светопись: «Скудный луч холодной мерою // Сеет свет в сыром лесу...» [б. I. С.51]. В данном случае можно говорить о предельной субъективированности пейзажа – он в полной мере отражает минорный настрой лирического героя («Я печаль, как птицу серую, // В сердце медленно несущу»).

Итак, образ леса в стихотворениях О. Манделштама выполняет ассоциативно-эмоциональную функцию. При этом роль цвета, как правило, в нем существенно сублимирована. Само описание леса в большинстве случаев достаточно кратко по объему, но значительно в художественном содержании. В поэзии К. Батюшкова данный образ строится чуть иначе, однако роль света и цвета в нем также сильно акцентирована.

«Вольное переложение «Мщения» (из Парни) К. Батюшковым – любопытный пример органичного включения пейзажа в лирический сюжет стихотворения. Автор описывает лес «непоследовательно» – ключевые для воссоздания пейзажа строки не соседствуют друг с другом, но разряжены рефлексией лирического повествования. Подобно мозаике, образ леса складывается по крупицам: «Тому сей бор немой свидетель был...», «В зеленом сумраке развесистых древес...», «И в роще сумрачной сверкало...» [2. I. С.175]. Неопределенность в номинации леса (в первом случае он называется «бор», во втором – «роща») обусловлена никак не авторской небрежностью, но поэтическим замыслом: интенсивность лирического переживания как бы стирает все грани видения, делает взор героя туманным, лес становится для него подобным стихии. Существенен и еще один момент. Олицетворенный, лес становится соучастником, третьим героем (фактически одним из главных), переживающим происходящее. Поэтому он участвует в любовной кульминации, разрешает ее. Сумрак освещается молнией, раздается гром. Преображение темноты пейзажа светом – вот главный смысловой «исход» стихотворения, и цветопись/светопись играет при этом, как можно видеть, основную роль.

«Могла ли быть связь с живописью, с искусством изобразительным, у символистской поэзии? Ведь символисты заведомо стремились к выражению «невидимого», иррационального» [1.С.16] – рассуждает В. Альфонсов в своей книге «Слова и краски». Подобный вопрос будет справедливо адресовать и раннему творчеству К. Батюшкова, выражающему бестелесно-чувственное, беспредметное начало (словесная пластика сформируется значительно позже). Именно поэтому незрелое стихотворение «Мечта», написанное в 1802-1803 гг. подвергалось дальнейшей авторской редакции. Переработанная «Мечта» К. Батюшкова – «земной» ответ на заявленную «небесную» тему. Не просто конкретные объекты, но и топонимы создают видимую фактуру. Материал из бесформенного становится пластическим, по-акмеистически точным. Уже традиционный способ использования цветописи добавляет «романтическую фактуру» в лесной пейзаж: «Иль в Муромских лесах задумчиво блуждаешь // Когда на западе зари мелькает луч, и хладная луна мелькает из-за туч?...» [2. I. С. 201]. Соединение национальных («муромских») и по-европейски романтических сюжетных черт является классическим признаком романтизма, хотя, надо признать, на более позднем этапе; в этом плане Батюшков в некотором роде предвосхитил эпоху. Такой синтез национально-русского и европейского в дальнейшем станет одной из главных определяющих черт феномена пушкинской поэзии.

«Послание к Муравьеву-Апостолу» открывает целую пейзажную перспективу. Палитра в нем представлена двумя доминирующими красками – зеленой и голубой. Словосочетания «свет лазурный неба», «зелень», «зелень полей», «свет лазоревый» [2. I. С. 223) обладают явно позитивной семантикой, сообщая посланию эффект легкости, парения.

Тем не менее, «лес» остается «полным мрака». Объяснить это спаянным характером словосочетания кажется недостаточным. Вероятнее всего, «мрачный лес» для лирического героя (он не предстает как действующий объект) – плод романтического воображения. «Мрачный» здесь – это не только цветовой синоним прилагательного «темный», но и, что очень важно, «таинственный», «незнакомый». Акцент на образе достигается путем инверсии и употребления явно оценочного существительного «мрак».

Таким образом, цвет в морских и лесных пейзажах О. Манделъштама является тем же механизмом субъективации художественного пространства, что и у К. Батюшкова. При этом сходство приемов такой субъективации обнаруживает преемственную связь между стилями К. Батюшкова и О. Манделъштама. Особенно важно отметить, что именно цветопись в данном случае выполняет ассоциативно-эмоциональную функцию и способствует романтизации художественного пространства. Фрагментарный характер самих пейзажей также видится чертой стилового сходства. Все это в совокупности сближает поэзию К. Батюшкова и О. Манделъштама в рамках эстетики «прекрасной ясности».

Список литературы

1. Альфонсов В.Н. Слова и краски. – СПб.: Сага, 2000. – 320 с.
2. Батюшков К.Н. Сочинения в 2-х т. Т.1 – М.: Художественная литература, 1989 – 511 с.
3. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. – М.: Художественная литература, 1967 – 688 с.
4. Дмитриевская Л.Н. Словесная живопись в русской прозе XIX- начала XX в. Автореф.... дисс. докт. филол. наук. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2013. – с.3-11
5. Лекманов О.А. Жизнь Осипа Манделъштама // Документальное повествование. - С-Пб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. – 240 с.
6. Манделъштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т.1 – М., Прогресс-Плеяда, 2010. – 808 с.
7. Манделъштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т.2 – М., Прогресс-Плеяда, 2010. – 760 с.
8. Пушкин А.С. Сочинения в 3-х т. Т.1 – М.: Художественная литература, 1985. – 736 с.
9. Рубинс М. Пластическая радость красоты // Акмеизм и Парнас. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.

Рецензенты:

Завгородняя Г.Ю., д.фил.н., профессор кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института им. А.М. Горького, г. Москва;

Васильев С.А., д.фил.н., профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук ГБОУ ВО «Московский городской педагогический университет», г. Москва.