

УДК 821.161.1.Майков-992.

О.В. Седельникова

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ДНЕВНИКОВОЙ ПРОЗЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПУТЕВОГО ДНЕВНИКА А.Н. МАЙКОВА
1842–1843 гг.)¹**

Рассмотрена проблема интертекстуальности в тексте дневника как «бытового жанра» в творческой лаборатории писателя. Дневник является предельно свободной жанровой структурой. Все ее формальные и содержательные аспекты обусловлены целью, побуждающей к ведению записей. Исходная цель будет определять отличительные особенности дневникового дискурса, принципы отбора материала, тематические пласты, повествовательную структуру, специфику хронотопа, в том числе принципы соотношения «своего» и «чужого» слова. Дневник во всех своих жанровых инвариантах потенциально расположен к введению «чужого» слова. Путевой дневник А.Н. Майкова представляет интересный материал для рассмотрения этой проблемы. Он соединяет субъективное впечатление автора дневника от осмотренных памятников архитектуры европейских городов, прежде всего Парижа и Рима, с опорой на прочитанную литературу и прямым или косвенным введением аллюзий, цитат, конспектов, переводов и т. п.

Ключевые слова: интертекстуальность, дневник, дискурс, цитата, аллюзия, перевод, функция «чужого» слова.

По своей жанровой природе дневник является предельно свободной структурой, в которой все формальные и содержательные аспекты обуславливаются целью, побуждающей к ведению записей. Исходная цель будет определять отличительные особенности дневникового дискурса, принципы отбора материала, тематические пласты, повествовательную структуру, специфику хронотопа, принципы соотношения «своего» и «чужого» слова. В большинстве случаев писательский дневник связан с разрешением самых актуальных в данный момент вопросов личного, общемировоззренческого и творческого характера. В его рамках часто складываются, уточняются и вызревают те интенции, которые определяют затем формальные и содержательные особенности художественных произведений. Дневник становится своего рода лабораторией, экспериментальным текстом, в котором даже не всегда осознанно идет проработка этих личностно значимых вопросов. Сущностные особенности этого жанра как специфической формы диалога внутреннего «я» с миром, самоидентификации и самопознания в процессе поиска и уточнения «своего» постоянно запускают механизмы переосмысления самых разнообразных внешних культурных знаков. В связи с этим дневник во всех своих жанровых разновидностях потенциально расположен к активизации интертекстуальности, к введению «чужого» слова во всех возможных формах. Путевой дневник А.Н. Майкова 1842–1843 гг. представляет интересный материал для рассмотрения этой проблемы [1].

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ (грант № 07-04-00072а).

Термин «интертекстуальность», введенный Ю. Кристевой [2] и Р. Бартом [3], используется здесь вне связи с концепцией «смерти автора». Вслед за Н.А. Фатеевой, О.А. Проскуриным, А. Ранчиным [4, 5, 6] мы видим в явлении интертекста не утрату авторской индивидуальности, а форму осуществления культурного диалога в процессе порождения индивидуальных авторских смыслов. Культура XIX в. немыслима вне самого широкого диалога, диалога целых эпох и отдельных творческих личностей, диалога идей и концепций, образов и сюжетов, жанровых и родовых форм – и созидания новых идей, тут же вступающих в этот бесконечный диалог. Обращение к «чужому» слову здесь есть начало поиска и уточнения своего, сокровенного, но рожденного в поле этого питательного процесса.

Путевой дневник А.Н. Майкова 1842–1843 гг. дает богатый материал для анализа функционирования разнообразных форм «чужого» слова в текстах данного жанра. Это связано не только с личностными особенностями его автора, на протяжении всей жизни предельно открытого для восприятия самых разнообразных культурных тенденций прошлого и настоящего, для диалогического творческого поиска, но и со временем создания дневника и особым жизненным контекстом. В 1842 г. Майков находился в самом начале пути, в состоянии активного общемировоззренческого и творческого самоопределения. Он только что успешно окончил университет и удачно дебютировал в литературе со сборником «Стихотворения Аполлона Майкова», встреченным одобрительными отзывами таких часто не схожих в оценках произведений новейшей поэзии критиков, как В.Г. Белинский [7] и П.А. Плетнев [8]. Знаменательно, что оба критика в своих разборах прямо или косвенно отметили плодотворный интерес молодого поэта к переосмыслению знаков культуры прошлого и настоящего (подробнее см.: [9. С. 104–106]). Обширная статья Белинского включала в себя не только высокие оценки и подробный анализ достоинств лирики Майкова, но и некоторую критику, и рекомендацию обратиться к изображению современности, к поискам новых тем и адекватных подходов к их изучению [7. С. 530–531]. О том, что Майков серьезно воспринял слова критика и сделал предметом изображения современную жизнь, реализовав ее проблематику в новаторских художественных формах, свидетельствуют все произведения, написанные им в последующие годы, т.е. во время путешествия по Европе и в первые годы после возвращения. Дневник становится первым шагом на пути решения новых творческих задач [9. С. 178–220].

Получив от правительства и государя премию и длительный отпуск для поездки за границу, в августе 1842 г. Майков в сопровождении отца отправляется в долгожданное путешествие по Европе и возвращается на родину лишь в марте 1844 г., посетив проездом Данию, Швейцарию, Германию, Чехию и останавливаясь надолго во Франции и Италии [10. С. 8, 25–26; 11. С. 454]. Путевой дневник представляет собой небольшой документ в 42 листа in folio и включает в себя записи первых месяцев пути. В нем отражены впечатления начала путешествия. Записи отличаются предельной тематической неоднородностью и жанровой пестротой, отражающей пластичность перемещения в рамках разных жанров и стилей, свободный переход от художественного мышления к нехудожественному и наоборот, диалог с культурой

прошлого и настоящего (подробнее о дневнике см.: [12. С. 105–116]). Это обеспечивает полифонию дневникового дискурса.

Необходимо отметить еще одно важное качество автора рассматриваемого документа, предопределившее специфику его содержания. Майкова отличает глубокий интерес к художественной культуре Европы, шедевры которой ему уже прекрасно знакомы заочно. С ранней юности он изучал искусство, готовясь к карьере живописца, которая не состоялась по причине его сильной близорукости. Он часто бывал в мастерской своего отца, академика живописи Н.А. Майкова, находившейся в Таврическом дворце, а также в Эрмитаже, осматривал статуи и картины, делал зарисовки. Позже к созерцанию присоединилось чтение литературы по истории и теории искусства (подробнее см.: [13. С. 82–84]). Эта изначальная подготовка обуславливает особенности содержания отдельных записей в путевом дневнике Майкова 1842–1843 гг. и его общие концептуальные особенности. Его взгляд на Европу – это по большей части взгляд историка культуры и искусства. Формирование собственного суждения по поводу осматриваемого объекта происходит на фоне интенсивного диалога с мнением предшественников: историков и теоретиков искусства, писателей и художников, путешественников вообще. Это обуславливает включение в дневниковые записи различных форм проявления «чужого» слова. Особенно это становится заметным в римской части дневника, где он приобретает черты записной книжки или рабочей тетради. Фрагменты представляют уже не описание увиденного, а несут в себе след изучения и глубоких раздумий. Это дневник мыслителя, сюжет которого определен не внешними событиями, а актуальными процессами внутренней жизни, эстетическими, историко-культурологическими и социально-политическими интересами автора [12. С. 113–115]. В целом путевой дневник Майкова 1842–1843 гг. представляет собой оригинальный образец в рамках данной жанровой структуры, демонстрируя многочисленные отклонения от канонических образов жанра, что, кстати, позволяет говорить об интертекстуальной реинтерпретации классических канонов дневника.

В силу своего содержательного своеобразия и влияния внешних условий, предельно актуализирующих диалог с образами и идеями европейской культуры, путевой дневник Майкова включает в себя огромное количество интертекстуальных вкраплений в самых разных формах, от аллюзии до обширной цитаты, перевода, конспекта и т. п. В рамках данной статьи мы не имеем возможности представить анализ всех проявлений интертекстуальности – такая работа дала бы материал для целой книги. Мы видим свою задачу в выделении форм реализации «чужого» слова в путевом дневнике Майкова, их типологизации и анализе. Предметом нашего подробного рассмотрения станут те фрагменты дневника, которые оказываются наиболее репрезентативными для изучения творческого наследия Майкова, способствуя пониманию особенностей его мировоззрения и эстетики.

В художественном и документальном тексте любое введение культурного имени, будь то название памятника искусства, имя художника, писателя или мыслителя, героя художественного произведения и т. п., становится аллюзией, включением «чужого» комплекса идей и его переосмысления в собственной системе координат. Уже само появление такого знака в тексте, внимание

к нему среди множества других, встреченных на авторском пути, важных, но не названных имен, вовсе не случайно. Называние имени влечет за собой встраивание его в контекст собственных размышлений, означает лаконичное введение целого комплекса связанных с ним смыслов объективного и рецептивного характера и подчеркивает его безусловную семантическую востребованность и значимость в поле реализации комплекса авторских идей. Целью поездки Майкова в Европу было прежде всего знакомство с европейской культурой, с шедеврами архитектуры и живописи, о которых он уже столько читал и слышал. Огромный поток впечатлений и ограниченность во времени заставляют быть кратким и лаконичным в формулировках. Не случайно в начале парижских записей появляется замечание личного характера, дающее ключ к пониманию механизмов текстопорождения: «Жизнь в Париже таких беспорядочных путешественников, как мы, самая неблагоприятная для ведения порядочного журнала; надобно все осмотреть, запомнить сколько запомнится, и в этой суматохе впечатления сменяются так быстро, так мгновенно, что не успеешь еще удивиться одним, как является другое. Вместо того чтобы хорошенько отдать отчет в том, что мы видели, и присоединить к тому свои замечания, остается только делать перечень осматриваемых предметов» [12. С. 123–124]¹.

Отсутствие возможности запечатлеть в дневнике все и желание сохранить хотя бы самое важное заставляет его автора производить строгий отбор жизненного материала, особым образом структурировать и обобщать впечатления, отыскивать емкую лаконичную формулу для воплощения всего комплекса разнообразных мыслей и чувств, связанных с восприятием каждого нового объекта. Одним из основных средств здесь становится активное использование различных форм интертекстуального расширения смыслового поля текста. В той или иной степени это характерно для всех формально-тематических типов фрагментов дневника Майкова: и для бытовых и нраво-описательных дорожных очерков, и для поэтических пейзажных зарисовок, и для заметок историко-культурного характера, и, соответственно, для переводов, конспектов и всякого рода вставных элементов.

В очерковых фрагментах путевого дневника Майкова при безусловном проявлении в них субъективной авторской индивидуальности преобладает сравнительная аллюзивная номинация – традиционный подход к использованию аллюзий, характерный в той или иной степени для образцов этого жанра в целом: «Приехавши в Гавр и будучи поражен образом жизни французов, я сравнил себя с Улиссом, попавшим на остров Итаку, а Калипсою назвал эту местную жизнь, полную обворожительной привлекательности. Что же? Улисс пробыл 10 лет на очаровательном острове *<sic!>* и забыл свою отчизну; для меня довольно было нескольких дней, чтобы наскучить своею Калипсою» [12. С. 123].

¹ Текст путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг. публикуется по сохранившейся в РО ИРЛИ авторской рукописи [1] с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания максимально сохранены. Часть рукописи [1. Л. 1–12 об.] уже опубликована мною [12. С. 117–131]. В случае цитирования опубликованных фрагментов ссылки даются на издание [12]. В остальных случаях представлены ссылки на рукопись [1].

Более оригинальный подход, формирующий в ряде случаев не только смысловое поле, но и сами принципы развертывания текста, реализуется в отборе и воспроизведении артефактов, достойных быть включенными в составляемый «перечень осматриваемых предметов» [12. С. 124]. В силу своей заданной краткости сами фрагменты, посвященные описанию отдельных памятников, построены как прочтение культурного текста, представленного объектом и прочитанного автором дневника. Это своего рода текст о тексте, личная знаковая система для кодировки важнейших смыслов увиденного. Целые блоки информации здесь даны не через прямое авторское высказывание, а через заданную систему кодировки и реинтерпретации. Ярким примером этого становится описание парижских церквей. Показательно, что при множестве разных подобных сооружений Майков останавливается только на нескольких из них. Их выбор связан, с одной стороны, с мировой известностью конкретного памятника и его историко-культурной значимостью. Так в тексте дневника появляются описания Notre Dame de Paris, церкви в Сен-Дени и церкви Святой Женеьевы, «<...> в которых торжество готической архитектуры полное, впечатление после них (особенно первых двух) остается на всю жизнь. Это игра воображения, легкие, стройные, воздушные явления, оригинальная и капризная фантазия. Ни перо, ни кисть, ни литография не в состоянии передать того, что существует, потому что едва вы перемените точку зрения на один шаг, и игривое, но величественное здание явится совершенно в новом виде. Одно средство вообразить его: читайте Гюго» [12. С. 125].

Внимание к другим, не самым известным церквям обусловлено личным пониманием автора, увидевшим в них замечательное проявление важных в истории искусства тенденций (сюда относятся описания церкви Магдалины, церкви Святого Роха).

Очевидным источником формирования самого подхода к воссозданию образов Notre Dame de Paris и церкви в Сен-Дени является ориентация на модель, реализованную в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», где сам собор, с одной стороны, становится одним из главных героев произведения, а с другой стороны, прочитывается как текст, запечатлевший все противоречия развития человеческого духа, всей французской культуры от позднего Средневековья к Возрождению, отразивший историю Франции, сущность духовного развития французского народа в определенный исторический период. В своем дневнике Майков реинтерпретирует этот механизм описания памятника для введения его культурного текста в сферу значимых эстетических объектов, отражающих важную для автора проблему – проблему органической взаимообусловленности состояния искусства и «духа века» во всех его проявлениях. Видимо, в связи с тем, что Notre Dame de Paris представлен в подробном описании в романе Гюго и Майков, очевидно, согласен с ним в основах трактовки содержания духовных процессов, определивших сущность указанного периода в истории французской культуры, в дневнике дается лаконичное описание этого собора: коротко характеризуется история и фиксируется впечатление от скульптурных групп, украшающих его стены: «Парижская Notre Dame была заложена в 1163 парижским Епископом Maurie de Sully при Филиппе Августе и кончена в 1450 г. Из скульптуры замечательны

в ней – Христос работы Кусту и каменные барельефы XII столетия, изображающие жизнь Иисуса Христа. Фигуры странные, руки, ноги, носы исковерканные, но взгляните в эти старинные создания, [нрзб.] ваяния, и вы найдете в лицах и в фигурах бездну выражения, и каждая фигура превосходно выражает мысль, какую ей хочет дать художник» [12. С. 126].

Фрагмент, посвященный описанию впечатления от знакомства с церковью в Сен-Дени, значительно объемнее и включает в себе важный комплекс идей. Приведем его полностью: «Сентденийская церковь, хотя менее Парижской, но древнее (она построена около 400 г. по Р.Х. Святым Deniv'ом, первым архиепископом Парижским), богаче резьбой, и производит впечатление более глубокое, потому, может быть, что она темнее. Храм этот заключает в себе всю историю Франции; в его подземельях покоились останки всех французских королей; *вместе с тем и история искусства начертана здесь самым мистическим образом, ибо каждое царствование от Кловиса до Людовика XVIII оставило здесь мраморный памятник*. С каким благоговейным любопытством взираешь на почтенные возрасты этого младенца – искусства, развивающего мало по малу свои дивные члены, привыкающего мыслить, от одной мысли переходить к другой, усваивающего себе беспрестанно новую смелость, делающего покушения на успех, покушения, которые здесь составляют для него гигантский шаг, а потом делаются обыкновенными. *Видно, как учится этот отрок; как берет он уроки у сильных наставников; от Галлической фигуры Кловиса и Клотильды до гробниц Франциска I и супруги его Катерины Медичи* постоянный успех, переход нечувствительный к совершенству, которое принимает резец; особо уроками итальянского – он достиг уже совершенства. Никогда не забуду этого подземелья, где в полумраке покоятся с крещенными *<sic!>* руками безмолвные белые статуи, венчанные коронами, облеченные в царские мантии (иссеченные тоже из мрамора) (на полях набросок могильного склепа. – О.С.); над этими сводами раздавался орган, и гул его, перекатываясь между гробниц, как бы старался пробудить почивших: покойтесь, еще это звуки человеческие, звуки, которых вы ждете, еще не раздались.

Да, не раздались еще звуки страшного Суда Божия, но над этими мраморами уже прогремел гром разрушения. Ослепленный народ, завоевавший себе свободу, пришел и у мертвых требовать отчета в делах их, и на прахе их вымещать угнетения и цепи, тяготевшие над ними столько веков. Кто прав, кто виноват? *Деспоты, стеснявшие народ цепями самовластья, вместе с тем доставляли ему и ограду и защиту, под сенью коей он развился и сознал свою силу; они же привели его в то состояние, в котором оставалось только дать свободу*. Чего же вы медлили, гордые земли?.. Но разве легко расстаться с упоением самовластьем, разве легко сказать – я не бог, я равен со всеми, я буду только рабски исполнять общую волю, а моя уже не будет электрически оживлять огромный труп – государство. Равновесие рухнуло, плотина прорвалась, и – *но здесь уже конец справедливости на стороне народа. Средства к достижению его цели суть ни что иное, как торжество грубой злобы и варварского бесчеловечия, ему мало крови живых людей, он ворвался и сюда, разбил гробы и статуи и раскидал их по полям и лесам, а мощи и прах целых династий развеял по ветру...*

При Наполеоне гробницы и статуи собраны снова, а прах человеческий вошел в прах земной (курсив мой. – *О.С.*)» [12. С. 126–127].

Очевидно, что представленный фрагмент отличается от традиционного описания памятника культуры. Майкова интересует не само чудо готической архитектуры, а судьба церкви, связанная с ее особым предназначением. Через эстетический объект автор идет к постановке и осмыслению острых нравственно-философских и социально-политических проблем и вопросов истории искусства, к уяснению взаимосвязи между духовными потребностями и состоянием искусства. Изменение самих скульптурных форм, явленное в динамике в оформлении надгробий французских королей, иллюстрирует движение от примитивных форм ранней европейской скульптуры к формам современным. Эта история совершенствования становится затем важным аспектом в проблематике критических статей Майкова о выставках в Академии художеств, написанных с 1847 по 1853 г. [13]. Вместе с тем в представленном фрагменте Майков подходит к анализу судьбы памятника культуры в пространстве национальной истории и уже как философ культуры обращается через это к выявлению сути нравственного содержания масштабного исторического события – Великой французской революции. В представленной здесь модели воссоздания образа церкви в Сен-Дени очевиден продуктивный диалог с романом Гюго, который, с одной стороны, становится предтекстом по отношению к содержанию этого фрагмента, а с другой – ориентиром для формирования оригинального методологического хода Майкова, проявившего себя здесь в качестве философа культуры. Краткость и лаконизм записи подчеркивают диалектическое отношение Майкова к трагическим событиям политической истории Франции. В результате исторический факт показан здесь в своем подлинном неизбывном трагизме. Здесь Майков, очевидно, учитывает и опыт исторической рефлексии Пушкина с его интересом к нравственно-психологическому содержанию исторических процессов и мыслью о «бессмысленности и беспощадности» русского бунта, как и всякого бунта вообще. Также в этом отрывке сказывается и ранний опыт чтения Майковым сочинений Гегеля, Мишо, Гизо, Мишле и других представителей новой философии истории и историографии [14. Л. 5 об. – 6].

Другая форма интертекстуальности реализована в записях о посещении Лувра, Парижской Академии художеств, Люксембургского дворца в упоминаниях имен крупнейших представителей европейской живописи. Эти обращения особенно знаменательны в контексте перспектив творческого развития Майкова: с 1847 по 1853 г. он будет публиковать в «Отечественных записках» (1849–1853 гг.) и в «Современнике» (1847 г.) статьи о ежегодных выставках в Императорской Академии художеств. В них Майков-критик ставил перед собой задачу давать характеристику состоянию современной русской живописи, а также способствовать художественному образованию русской публики, включая в свои статьи очерки важнейших эпох в развитии европейского искусства, лаконичные характеристики отличительных особенностей творческой манеры его крупнейших представителей и размышления по целому комплексу актуальных эстетических вопросов.

В силу предельной сжатости дневникового нарратива записи, посвященные описанию посещения парижских картинных галерей, лишены прямого

высказывания эстетических суждений и более-менее подробных оценок. Поэтому содержательным здесь становится уже само введение имен художников. Первой среди галерей Парижа Майков посещает Лувр. В результате в дневнике появляется следующая запись: «Картинная галерея – мы ожидали более. Лучшая школа испанская; Мурильо – бесподобен, много Риберы; Рубенс – история Марии Медичи, Тициана есть славы. Удивительные картины Веронеза. Рафаэля, Корреджио, Леонардо – не лучшие, бесподобные – Жувенета. Вандика, Сальватора Розы, Теньера, [нрзб.], Вувермана нет, и вообще пейзажи бедны. Французская школа – отвратительна!» [12. С. 125].

При всем своем лаконизме эта запись отличается безусловной информационной емкостью и формирует представление о предпочтениях молодого Майкова в живописи и его понимании предмета современного искусства, жанровых тенденций, роли психологизма и т. п. Майков как будто набрасывает некую систему координат, определяющую направление разворачивания проблематики его будущих статей. Все названные художники являются крупнейшими представителями национальных живописных школ XVI–XVII вв. – периода расцвета европейской живописи, гармонии совершенства техники и глубины содержания. Любой из них, даже сложно воспринимаемый Майковым Рибера [15]¹, достоин быть ориентиром для современных живописцев. Пожалуй, при самобытности творческой манеры каждого, всех названных мастеров объединяет одно качество: они стали признанными гениями живописи, соединив свободу творческой фантазии в трактовке традиционных сюжетов с глубоким изучением природных форм. Их картины отличаются естественность поз и выражений лиц, освещения и колорита, гармония организации порой очень сложных композиций – та верность природе и естественному человеческому чувству, которая является залогом положительного восприятия художественного произведения зрителем, продиктованного здоровым эстетическим чутьем. Творчество представителей Высокого Возрождения – Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, Веронезе – для Майкова является примером удивительной гармонии идеального содержания, отвечающего духовным поискам человека того времени, и совершенства воплотившей его художественной формы. Высокая идея здесь получает воплощение в прекрасной форме, вызывающей сочувствие зрителя. Эти художники отличались совершенством рисунка, прекрасным знанием анатомии. Отдельного внимания всегда заслуживал колорит их произведений, особенно исключительный в полотнах венецианских мастеров. Таким образом, имена представителей итальянской живописи задают базовую программу развития мастерства, которой, по мнению Майкова, должны последовать молодые художники, желающие достичь высот в своем искусстве.

За короткой характеристикой «Мурильо – бесподобен» скрывается целый комплекс смыслов, характеризующих Майкова как оригинального историка и теоретика современного искусства, ставящего проблему психологического содержания живописного произведения. Бартоломе Эстебан Мурильо был одним из крупнейших представителей испанской живописи, главой севиль-

¹ Краткий очерк жизни и творчества Х. Риберы Майков включил в одну из своих статей (см.: [15. С. 35]).

ской школы, художником очень самобытным и ярким, способным вызвать не только восхищение неподражаемым совершенством своих картин, но глубокое эмоциональное переживание, сочувствие изображаемому. Это обусловлено уникальным творческим мировидением живописца. Несмотря на то, что большинство его картин написаны на религиозные сюжеты, неоднократно воспроизводившиеся в истории европейской живописи («Рождество Богородицы», «Непорочное зачатие», «Святое Семейство со святой Елизаветой и Иоанном Крестителем», «Богоматерь во славе»), Мурильо сумел предложить оригинальное прочтение идеальных тем, свободно, смело воплощая высокое содержание в живых, национально опознаваемых образах, основой для создания которых были севильские типы. Открытием Мурильо был созданный им тип изображения Богоматери. Он часто изображал Мадонну в виде совсем юной девушки, покоряющей своей наивностью и нравственной чистотой, умиляющей кротостью и живым состраданием во взгляде. Особым достижением Мурильо был необыкновенный колорит, теплота тона, свет и прозрачность, усиливающие воздействие его картин. С другой стороны, этот живописец известен и своими реалистическими сценами из простонародной жизни, особенно живым, динамичным, полным чувства изображением простых игр уличных детей [16]. Эти качества произведений Мурильо сделали его одним из любимых художников Майкова. В своих статьях о выставках он будет неоднократно упоминать имя испанского художника, подчеркивая его необыкновенное умение создавать образы, полные внутренней жизни, простые и естественные, вызывающие глубокое сочувствие зрителей: «Причина этого, по-видимому, заключается преимущественно в личности художника, в его более или менее любящем, симпатизирующем сердце. <...> Мадонны Мурильо: эти женщины простые, не пугающие вас своим величием, не вселяющие сразу благоговения своей строгостью и отсутствием всяких земных страстей, чистые, холодные, как абсолют немецкого философа, – нет, это именно та, к которой могла доверчиво прибегнуть Гретхен со своей молитвой <...> И в этих мурильовских простых женщинах – в этих девочках, если угодно, вы уже видите ту, которую падшее человечество сделает посредницей между собой и Божеством и в признательности наречет всескорбящей <...> Это свойство в душе художника, которое руководило Мурильо в изображении Святой Девы, может также бесконечно симпатически выражаться и в пейзажах» [17. С. 173–174].

Эпитетом «бесподобные» Майков характеризует также картины Жувене, что особенно примечательно на фоне завершающего анализируемый фрагмент лаконичного и прямого высказывания: «Французская школа – отвратительна!» [12. С. 125]. За этим также скрывается всесторонне обдуманная позиция будущего критика. Представленные чуть ниже в путевом дневнике отзывы о посещении французской Академии художеств и Люксембургского дворца развивают эту тему. Категорическая неприязнь Майкова относится к произведениям «новой французской школы, большей частью посредственным, писанным по указке Давида» [1. Л. 14 об.]. Майков не принимает театральности и риторики этих картин, написанных на мифологические сюжеты, лишенных чувства, живости и естественности в композиции, позах, выражении лиц. Жувене противопоставляется им как автор больших полотен, напи-

санных, казалось бы, на традиционные исторические сюжеты, но привлекающих оригинальностью трактовок классической темы: «поэзией групп <...>, в его огромных сочинениях, поставленных весьма худо в Лувре и в темноте в Notre Dame... Вот кого бы должно взять за образец! у него огромный холст весь занят, и каждая фигура, группа исполнена мысли ненатянутой, непринужденны, вольны, каждый на своем клочке холста, как дома» [1. Л. 12 об.]. Сцены, представленные на полотнах Жувене, покоряют Майкова глубиной и верностью психологической трактовки содержания, тонкая проработка сюжета обеспечивает его картинам живость и гармоничную цельность. Таким образом, при помощи введения имен художников, кодирующих объемное эстетическое содержание, в путевом дневнике реализован комплекс эстетических взглядов молодого Майкова. В этих отрывках посредством аллюзивной номинации закладываются основы историко-теоретической программы его статей: представление о предмете современного искусства, его актуальном психологическом содержании, соотношении реального и идеального, особенно актуального в контексте развития реалистической эстетики, и т.д.

В семантическом поле римской части путевого дневника Майкова доминирующими оказываются уже другие, более объемные формы включения «чужого» слова: конспект, перевод и вставные очерки, записанные автором со слов других людей. Они представляют собой сложное переплетение авторской мысли с опорой на самые различные источники осмысления внешних воздействий, от авторитетного слова, например Тацита или Плутарха, до введения рассказов людей, составляющих круг общения Майкова в Риме (В.Л. Бродовского и М.П. Бибикова). Размышления о знаменательных фактах истории европейской культуры (описания цирков и воспринимаемой через них масштабности жизни римского народа, борьбы Германика с Арминием, осмысление характера Тиберия и изучение нравственно-этической обстановки в Риме в период его правления и т. д.) идут бок о бок с осознанием творящейся на глазах современности (обращение к польскому вопросу, образу молодого современника и возможности улучшения русской жизни). И то и другое имеет для автора дневника одинаковое значение, так как открывает суть человеческого содержания каждой эпохи, в некоторой степени и через такое на первый взгляд случайное соседство. Внешне несколько хаотичное включение этих форм «чужого» слова здесь подчинено строгому авторскому отбору и отражает широкий диапазон интересов Майкова этого периода, которые, закономерно, развиваются и уточняются в постоянном диалоге с фактами европейской культуры¹.

Представленный анализ показывает, что использование различных форм интертекстуальности оказывается важным средством расширения смыслового пространства путевого дневника А.Н. Майкова 1842–1843 гг. Уже система аллюзивных номинаций образует поле ценностей и становится средством самоидентификации личности автора дневника, включения своего голоса и мировосприятия в контекст огромной культурной традиции. Автор осознанно использует эти диалогические механизмы как для лаконичного выражения

¹ Подробный разбор интертекстуальных форм в римской части дневника А.Н. Майкова будет представлен в отдельной статье.

объемного комплекса своих идей, кодируемого в системе аллюзий, так и для включения своих концепций в пространство мировой культуры и уточнения собственных позиций. В результате этого рождается своеобразный свернутый текст, который оказывается одновременно путевым дневником, записной книжкой и рабочей тетрадью, где ведутся конспекты и записываются собственные мысли, текст, отказывающийся от линейного развития. Сама позиция автора обуславливает сложность жанровой природы этого документа, постепенный отказ от датировок, разрушение последовательности и цельности записей.

Проанализированные нами на материале путевого дневника Майкова формы введения разнообразной культурной информации в поле авторских размышлений, процесс выстраивания собственной идейно-эстетической концепции через обращение к различным знакам мировой культуры в целом типологически характерны для большинства жанровых разновидностей дневников представителей русской культуры той эпохи. Интертекстуальность как форма реализации культурного диалога здесь оказывается едва ли не имманентным свойством дневникового дискурса, условием успешности поиска ответа на самые важные вопросы, возникающие в сознании его автора. Эту традицию закладывает еще Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», развивают письма, дневники и записные тетради романтиков и любителей, актуализирует А.С. Пушкин и в своих дневниках и записных тетрадях, и в исторических сочинениях, и в художественных произведениях, и, наконец, на страницах журнала «Современник» [18]. В культурной ситуации 1840-х гг. это явление получает еще более широкое распространение, о чем свидетельствуют и проблематика статей крупнейших критиков и публицистов эпохи, и художественные произведения и личные документы представителей литературного процесса, вырабатывающих свое оригинальное видение в постоянном диалоге с идеями и образами мировой культуры.

Литература

1. Майков А.Н. Путевой дневник 1842 г. // ИРЛИ. № 17305. 42 л.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. Г.К. Косикова // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 98–99.
3. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. М., 1994. С. 413–424.
4. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1997. Т. 56, № 5. С. 16–29.
5. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный Палимпсест. М., 1999.
6. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. 464 с.
7. Белинский В.Г. Сочинения Ап. Майкова // Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959. Т. 6. С. 7–31.
8. Плетнев П.А. Стихотворения Аполлона Майкова // Современник. 1842. Т. 26. С. 49–51.
9. Седельникова О.В. Ф.М. Достоевский и кружок Майковых. Томск, 2006.
10. Златковский М.Л. А.Н. Майков. 1821–1897 г.: биограф. очерк. 2-е изд., значит. доп. СПб., 1898.
11. Баевский В.С. Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели 1800–1917: биограф. словарь. М., 1994. Т. 3. С. 453–458.
12. Майков А.Н. Путевой дневник 1842–1843 гг. / публ. О.В. Седельниковой). Ч. 1 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2007–2008 гг. / отв. ред. Т.С. Царькова. СПб., 2010. С. 105–146.

13. Седельникова О.В. Статьи А.Н. Майкова о выставках в Академии художеств и их значение в развитии эстетического сознания 1840–1850-х гг. // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 3 (11). С. 81–96.
14. Майков А.Н. Письма А.В. Гербелю 1863–1873 гг. // РНБ. Ф. 179. № 68.
15. [Майков А.Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии художеств, в пользу бедных (статья вторая) // Отечественные записки. 1851. Т. 76, №5. Отд. 8. С. 19–36.
16. Мурильо // Энцикл. словарь / под ред. Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона СПб., 1897. Т. 20. С. 211–212.
17. [Майков А.Н.] Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51, № 4. Отд. 2. С. 166–176.
18. Фрик Т.Б. Дневниковая природа пушкинского «Современника» (к вопросу о межкультурных связях) // Коммуникативные аспекты языка и культуры. Томск, 2005. Ч. 2. С. 28–36.