

М.Н.Эпштейн

ПРИРОДА, МИР, ТАЙНИК ВСЕЛЕННОЙ...



М. Н. Эпштейн

ПРИРОДА, МИР, ТАЙНИК ВСЕЛЕННОЙ...

Система пейзажных образов
в русской поэзии



Москва «Высшая школа» 1990

ББК 83.3Р
Э73

Рецензент:
кафедра теории литературы Кемеровского государственного
университета

Эпштейн М. Н.

Э73 «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул.— М.: Высш. шк., 1990.— 303 с.

ISBN 5-06-001588-2

Эта книга — первый опыт системного изучения пейзажных образов русской поэзии от В. Тредиаковского до поэтов наших дней. На обширном материале — 3700 произведений 130 авторов — выделяются наиболее устойчивые национально-характерные мотивы («зима», «береза» и др.), законы построения и сочетания разных типов пейзажей («идеальный», «экзотический», «фантастический» и др.). Исследуется поэтический язык, на котором сама природа говорит с человеком. Последний раздел — маленькая энциклопедия пейзажных миров крупнейших русских поэтов, творческая индивидуальность которых находит образное соответствие в тех или иных явлениях природной жизни.

Э $\frac{4603000000 (4309000000) - 175}{001(01) - 90}$ 320—90 ББК.83.3Р+83.3(2)7

ISBN 5-06-001588-2

© М. Н. Эпштейн, 1990

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Б. Пастернак
«Когда разгуляется»

Вместо предисловия

Каждая национальная литература имеет свою систему излюбленных, устойчивых мотивов, характеризующих ее эстетическое своеобразие. Существуют целые исследования об образе леса — в немецкой литературе, ручья — во французской и т. п. Русская литература в этом отношении изучена недостаточно: то внимание, которое уделялось до сих пор типическим образам *человека* («лишний человек», «маленький человек», «лирический герой» и т. д.), оттесняло в сознании исследователей первостепенную значимость образов *природы*, через которые национальная специфика литературы проявляется особенно четко. «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии»¹, — знаменательно, что в этом известном пушкинском определении народности «климат» стоит на первом месте. Если образ правления и вера суть изменчивые, исторически подвижные черты народной физиономии, то климат, ландшафт, флора и фауна накладывают на нее родовой отпечаток. Не случайно, что и М. Лермонтов в стихотворении «Родина» как бы полемически заостряет пушкинскую формулировку: «ни слава, купленная кровью», «ни темной старины заветные преданья», то есть ни «образ правления», ни «вера» не трогают душу поэта, — в родине он любит «степей холодное молчанье», «разливы рек ее, подобные морям», врожденные, изначальные черты дорогого лика.

¹ Пушкин А. С. (О народности в литературе) // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 6. С. 238.

У русского ученого-фольклориста XIX века А. Н. Афанасьева есть трехтомный труд «Поэтические воззрения славян на природу». Это самое полное из всех существующих исследований мифологии древних славян, а между тем речь в нем идет только о природе. Конечно, в древности природа оказывала куда большее влияние на человека, чем теперь, когда человечество со всех сторон окружено сферами техники, культуры, искусственного разума, знаковых систем. И тем не менее все, созданное человеком, — пока еще только капля в океане природы. Как весь этот океан отражается в малой капле, и показывает поэзия. Она всегда остается связующим звеном между природой и остальным миром. О чем бы ни хотел сказать поэт, ничто не заменит ему образов, взятых из природы: «вода» и «огонь», «цветок» и «звезда». Поэзия в новое время выполняет отчасти ту функцию, какую в древности выполняла мифология — представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой. Связи человека с природой теперь гораздо более опосредованы культурой и цивилизацией, чем раньше, но соответственно усложнился и язык поэзии.

Можно ли исследовать «поэтические воззрения... на природу» целого народа, если они выражены не в фольклоре, а в поэзии нового времени? Сложность задачи в том, что у каждого поэта — свой, особенный образ природы, между индивидуальными стилями существуют огромные различия, которые, конечно, отсутствовали в древнем обществе, в эпоху сложения мифологии и фольклора. Любое произведение той поры было выражением коллективного сознания, внутри которого еще не выделялись авторские индивидуальности, — потому они и не оставили своих имен. Но значит ли это, что поэзия нового времени не представляет никакой целостности? Нет, конечно, такая целостность существует, только она проявляется уже не в рамках отдельных поэтических текстов (ведь каждый из них создан индивидуальным творцом), а на более высоком и труднообозримом уровне всей национальной поэзии как единого произведения — *мегатекста*. Такой мегатекст не есть условная конструкция, он реально существует, у него свой читатель — народ, в памяти которого хранится вся совокупность текстов, составляющих национальную поэзию. Отдельный исследователь тоже может в известной степени приблизиться к такому масштабу восприятия, конечно, только в какой-то узкой области, например пейзажной лирики.

И тогда откроются удивительные закономерности, которых мы не замечаем, пока читаем отдельные произведения, даже когда изучаем все творчество одного поэта. *На уровне мегатекста становятся заметными все те сходства и взаимозависимости*, которые не осознаются автором, сочиняющим свой единичный текст, но *принадлежат сознанию целого народа* или, если позволяет широта обзора, человечества. Мы не на-

ходим здесь того тождества индивидуальных воззрений, которые составляют предпосылку мифологии, но между разрозненными мотивами сохраняются линии притяжения, вокруг которых группируется наибольшее количество образов. Мегатекст, увиденный как целое, являет картину, близкую карте звездного неба: среди распыленного вещества, в галактических туманностях — уплотненные ядра, сосредоточивающие в себе наибольшую массу поэтического вещества. Как будто литература, выходя из фольклорной стадии, тоже претерпела «большой взрыв» и стала стремительно разрастаться, «разбегаться» в разные стороны, как и Вселенная, но в ней сохранились центры притяжения, вокруг которых концентрируются основные образы. Если мы рассмотрим все образы национальной поэзии, относящиеся к какому-нибудь одному мотиву (например, березы или коня), то обнаружим своего рода звездную систему, имеющую уплотнения — совпадения или сходства многих индивидуальных образов — и разреженные слои, в которых один образ отстоит от другого на значительном расстоянии.

Так, несколько наиболее устойчивых образов, повторяющихся у многих поэтов, сложилось вокруг мотива березы: «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия». Образы, которые, многократно варьируясь, приобретают общенациональную распространенность и характерность, принято называть топосами (по др.-гр. — букв. «место»). Топос — это «общее место» целого ряда индивидуальных поэтических образов, их смысловое и структурное ядро¹.

Следовательно, целостный национальный образ природы можно раскрыть и в поэзии нового времени, только для этого придется сопоставлять множество индивидуальных образов, искать между ними объединительные связи. Потому и необходимо участие критиков, литературоведов, истолкователей в развитии художественной культуры, что они осуществляют связь между общим и особенным в ней, между индивидуальными образами и образными универсалиями (эпохальными, национальными, всемирными). Подобно тому как писатель раскрывает общее и типическое в единичных явлениях действительности, так и критик раскрывает общее и универсальное в конкретных образах искусства — это следующая ступень творческого познания мира.

В фольклорно-мифологических культурах не было критики, потому что связь индивидуального и универсального выпала там как непосредственное тождество, у всех текстов был один, коллективный творец. Не приходилось специально переводить с языка индивидуальных образов на язык универ-

¹ Подробнее о классификации образов см.: Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 254.

салий — выполнять работу, которой заняты интерпретаторы и критики в современной культуре. Через их деятельность каждый авторский текст теперь может быть прочитан как часть мегатекста, введен в целостную систему культуры.

Пейзажные мотивы для целей такого исследования особенно благоприятны, ибо в них единство национального поэтического сознания, даже разбившегося на множество индивидуальных стилей, сохраняется в наибольшей мере. Как ни меняется с ходом времени социальный уклад жизни, природа в своих основных чертах остается неизменной, она — то общее, что есть у нас с М. Ломоносовым, А. Пушкиным, А. Блоком. Если она и изменилась, то гораздо меньше, чем история, политика, техника, цивилизация. Вот почему пейзажные мотивы, помимо их собственной эстетической значимости для национальной поэзии, имеют еще и более общий интерес — как свидетельства ее образного единства, как хранители ее фольклорно-мифологического духа.

Важно учесть и другое. Как ни парадоксально это на первый взгляд, но анализ пейзажных мотивов помогает понять не только *национальное своеобразие* русской поэзии, но и ее *историческое движение* — именно потому, что мотивы эти сами стоят как бы вне истории. Ведь перемены становятся очевидны только на фоне чего-то неизменного. Образы природы, которая остается равной себе на протяжении столетий, позволяют проследить движение самой художественной образности, не смешивая его с движением изображаемой действительности. Если деревья изображаются у М. Цветаевой или Н. Заболоцкого иначе, чем у А. Пушкина или А. Фета, то вовсе не потому, что другими стали деревья — наглядно меняется система поэтического мышления — от эпохи к эпохе, от автора к автору. Особенность того или иного персонального видения мира легче почувствовать, если предметом этого видения избрать нечто более или менее стабильное, одинаковое для всех поэтов: зиму или лето, растительный или животный мир.

Итак, нас интересуют «поэтические воззрения славян на природу», а точнее, русского народа в период развития и расцвета индивидуального поэтического творчества — в XVIII—XX веках. С этой целью автор проанализировал более трех с половиной тысяч стихотворений о природе, принадлежащих 130 русским поэтам, и свел все пейзажные мотивы в каталог, так что стало видно, кто и в каких произведениях писал, например, о грозе, кто — о бабочках, кто — о звездах, кто — о березах и так далее. На этой основе выросла предлагаемая книга. Предмет ее исследования — не единичные произведения, каким бы значительным поэтам они ни принадлежали, а мегатекст — поэтическая книга всего русского народа, посвященная природе. Вот почему для подтверждения каких-то выводов мы ссылаемся на стихи и великих, и просто

крупных, и второстепенных, а иногда даже третьестепенных поэтов. Все они входят в то пейзажное «сверхпроизведение», которое мы изучаем. Без учета всех образов, относящихся к тому или иному мотиву, мы не можем понять и меру оригинальности или традиционности великого поэта.

Кстати, один из критериев величия — умение сформировать ядро в поэтической галактике, то есть провести в разнотолковности некую централизующую идею, которая объединила бы множество индивидуальных образов в «сверхобраз» национального художественного сознания. Так, множество «морей» русской поэзии объединяются Морем пушкинского стихотворения «К морю». Множество «кленов» воссоединилось и обрело образное ядро в Клене, созданном С. Есениным («Клен ты мой опавший, клен заледенелый...»). Множество «метелей» слилось в Метели блоковской поэмы «Двенадцать». Без этих произведений соответствующие образные скопления рассыпались бы, не стали бы достоянием национального поэтического сознания.



Книга не претендует на всесторонний охват темы, но показывает возможные пути ее теоретического осмысления, предполагая самостоятельную работу и сотворчество читателя.

Построение книги определяется ее целью — рассмотреть национальный образ природы как систему, во взаимосвязи индивидуальных составляющих.

Первый раздел — «Медитации». Природа выступает как предмет лирических размышлений, затрагивающих коренные вопросы общего мировоззрения — эстетики, философии: природа как прообраз и идеал художественного творчества; соотношение первоначальных стихий и человеческого воления и разума. Этот раздел наименьший по объему, потому что идейно-концептуальный пласт пейзажной поэзии более или менее разработан в исследованиях, посвященных, скажем, месту природы в мировоззрении поэтов-романтиков, А. Пушкина, С. Есенина и других.

Во втором разделе — «Мотивы» — внимание привлечено к конкретным предметным единицам пейзажного творчества, которые вычлениваются из него условно, но обнаруживают преемственность, непрерывность развития у поэтов разных эпох и направлений. «В лирике с ее образными и философско-психологическими константами круг мотивов наиболее отчетливо выражен и определен, поэтому изучение мотивов в поэзии, выявляющих своеобразие художественного сознания автора и его поэтической системы, может быть особенно плодотворно»¹. Тем более важно изучение мотивов в пейзажной поэзии, поскольку они отличаются наибольшей

¹ Незванкина Л. К., Щемелева Л. М. Мотив // Литературный энциклопедический словарь. С. 230.

устойчивостью, повторяемостью — это первоэлементы, первообразы того языка, на котором природа говорит с человеком. Среди огромного разнообразия природных мотивов мы, ввиду неизбежной ограниченности выбора, остановимся на *растительных и анималистических*. На первых — потому, что в них особенно ярко проявляется национальное своеобразие русской поэзии, которая, вслед за фольклором, изобилует образами деревьев и придает им обобщенно-персонифицированное, подчас символическое значение («дуб», «береза»; «рябина»). Что касается образов животных, то через них наиболее зримо прослеживается история нравственных и психологических взаимоотношений человека с миром природы, являющим как бы зеркало становящегося гуманистического сознания.

Третий раздел — «Пейзажи». От мотивов мы обращаемся к целостному отображению природы в системе взаимозависимых предметных деталей. Исследуются основные эстетические законы сочетания разных мотивов в изобразительном целом, в «картине»: как подбираются необходимые элементы («роща», «птицы», «ручей») для создания идеального пейзажа, господствующего в поэтике классицизма; каковы главные составляющие *бурного* пейзажа, характерного для романтиков, *унылого* пейзажа, переходящего в поэтику критического реализма. Наряду с эстетическими разновидностями пейзажей показаны и другие их типы и способы творческого формирования: *национальный и экзотический, зимний и летний*... В особую группу выделены почти не изучавшиеся до сих пор *фантастические* пейзажи, замечательные тем, что природа выступает в них как способ ландшафтного запечатления «предельных» состояний мира и души, вырывающихся за грань видимой и осязаемой «натуры». Такого рода пейзажи в особенности благоприятны для изучения законов творческого воображения, создающего не только образы вторичного, искусственного мира (общество, техника, история, культура), но пересоздающего самое первожданность, открывающего внутри себя «новое небо и новую землю».

Наконец, четвертый раздел — «Стили» — посвящен анализу индивидуальных образов природы в творчестве крупнейших русских и советских поэтов. Если в предыдущих разделах нас интересовало общее: эпохальное, национальное, — то здесь выдвигается задача уловить то особенное, единственное, что внес данный поэт в систему общенародного художественного мышления о природе. При этом почти каждый крупный поэт оказывается в каком-то отношении «самым» или «одним из самых» — самым *солнечным* или *туманным*, самым *осенним* или *летним*, самым *лунным* или *звездным*. Теория только тогда достигает своей цели, когда от общего опять возвращается к конкретному, но уже не как к сумме наличных фактов, а как к осмысленной внутри себя и целостной во всех своих проявлениях индивидуальности. Такова

цель кратких «портретных» характеристик, составляющих этот раздел: приблизить читателя к личности поэта, которая находит себе творческое соответствие в явлениях природного мира, осознает и выражает свое «я» в образах времен года, птиц и растений, волн и лучей («закаты» у А. Блока, «рябины» у М. Цветаевой, «ивы» у А. Ахматовой, «капли» у Пастернака, «озера» у А. Вознесенского...). И вместе с тем индивидуальность каждого стиля оказывается новой страницей в книге русской пейзажной поэзии, исторически необходимым звеном в логике ее развития. Вписать своеобразие каждого стиля в общий замысел и временную последовательность становления национального художественного пейзажа — задача самая трудная. Ее решение конспективно намечено в последнем разделе, предполагая дальнейшую исследовательскую работу читателя в избранном направлении, на материале творчества любимых поэтов.

Таким образом, в этой книге мы пытаемся воссоздать поэтический образ природы в четырех аспектах: природа вообще как предмет размышления — «медитации»; образы конкретных, единичных явлений природы — «мотивы»; целостные изобразительные комплексы — картины природы, «пейзажи»; индивидуальные способы восприятия и запечатления природы — «стили». Попытка такой разносторонности неизбежно ведет к прерывности или даже отрывочности в выборе и трактовке материала. Но неизменным и объединяющим всю книгу остается подход к русской поэзии как «сверхпроизведению» — надындивидуальному образу целому, изучение всех сторон пейзажа на уровне межтекстовых связей, межстилевых взаимодействий. Каждый текст (или его фрагмент) выступает как видоизменение другого текста — его обогащенная вариация и интерпретация. Такие межтекстовые комплексы, состоящие из нескольких взаимодополняющих, как бы истолковывающих и перефразирующих друг друга текстовых единиц, принято называть «интертекстами», но их выделение возможно только в рамках того «мегатекста», который представляет собой вся национальная словесность. Необходимость изучения межтекстовых связей, невозможность изолированной трактовки того или иного образа, мотива — это, пожалуй, один из главных выводов, который автор хотел бы обосновать и порекомендовать в методологическое использование читателю-студенту. Речь идет о системно-целостном, можно сказать — *экологическом*, подходе не только к природе, но и к поэзии природы, в естественном «круговороте» и «взаимосплетении» всех ее текстов и творческих индивидуальностей, связанных корневой системой национально-художественного мышления. Подобно тому как пейзажная поэзия учит нас целостному постижению природы и способствует нашему экологическому воспитанию, так изучение пейзажной поэзии должно подвигнуть литературоведов на столь же органически целостный, экологически чистый подход к своему пред-

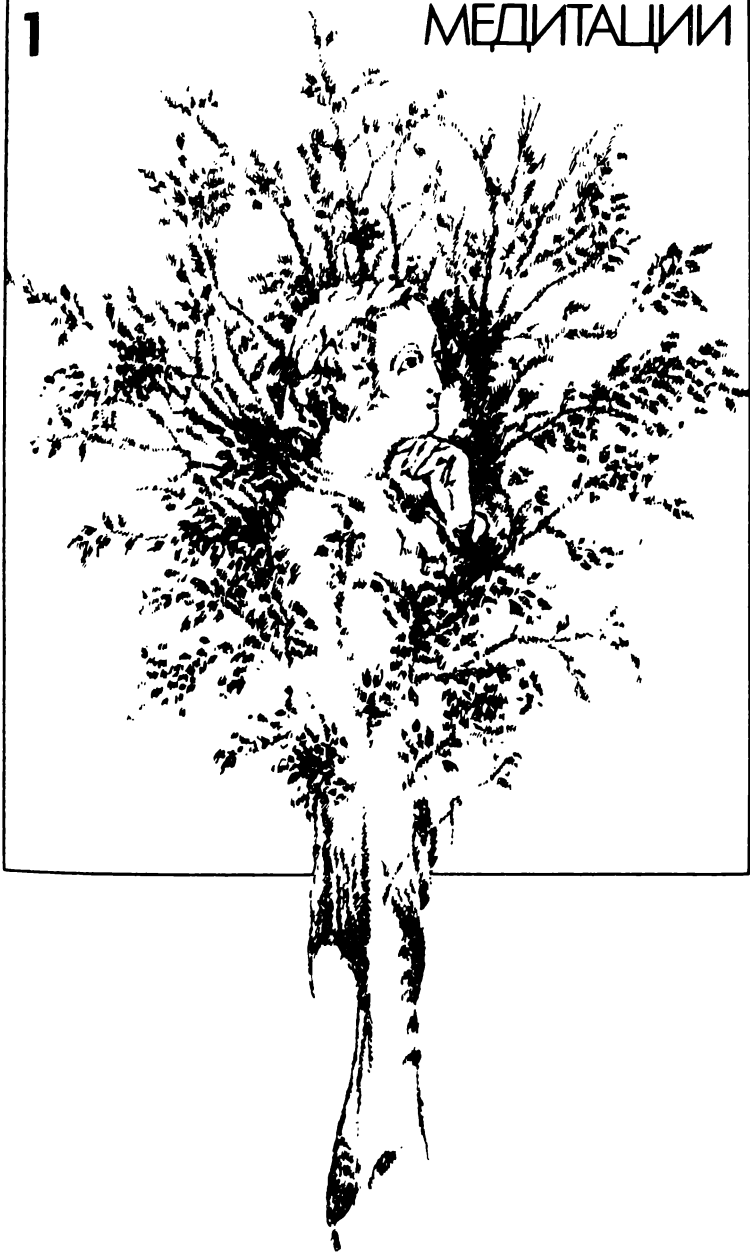
мету — литературе. Этот вывод подробнее обоснован в заключении.

Приношу искреннюю благодарность членам кафедры теории литературы Кемеровского государственного университета и доценту Валерию Игоревичу Тюпе за советы и замечания, высказанные при рецензировании книги.

Автор

1

МЕДИТАЦИИ



Русская поэзия необычайно богата общими размышлениями о жизни природы и сравнима в этом плане с величайшими поэзиями мира: немецкой, английской, французской... Красота и уродство, живое и мертвое в природе, ее мудрость и безумие, зрячесть и слепота, отзывчивость и равнодушие к человеку, родственность и враждебность цивилизации, покорность Божьему замыслу и разгул бесовских стихий — все эти темы преломлялись у множества поэтов и заслуживают каждая отдельного рассмотрения. Такого рода медитации можно рассматривать в этическом, гносеологическом, экологическом и даже теологическом аспектах (природа как Священное Писание, «живая Библия», «алтарь», «пастырь», «храм» — частые поэтические образы природы, понятой как естественное, «чувственное» Откровение). Мы остановимся на двух, пожалуй, наиболее обобщенных аспектах медитативной лирики: *эстетика природы*, прежде всего ее соотношение с самой поэзией, и *философия природы* — ее отношение к разуму и личности человека.

Поэзия природы и природа поэзии

Пушкин, стоящий на берегу моря, — один из самых памятных образов-преданий нашей поэтической культуры. Здесь выразилось то взаимное тяготение поэзии и природы, которое с замечательной точностью осмыслено Б. Пастернаком:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.

Стихи и море — две стихии, которые переливаются одна в другую, катя по всему мирозданию упругие волны.

Поэзию отличает от всякой другой речи упорядоченное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, периодическое повторение одних и тех же созвучий (рифмы, ассонансы, аллитерации), и эта соразмерность поэтической речи находит свой прообраз в природе — в волнении моря, в порывах ветра, в пении птиц.

К. Б а т ю ш к о в:

И есть гармония в сем говоре валов,
Дробящихся в пустынном беге.

Ф. Т ю т ч е в:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах...

А. М а й к о в:

Мне в чудные гармоний переливы
Слагался рев катящихся зыбей...

Многие поэты воспринимают в природе не только общую гармонию, но и тот конкретный поэтический размер, отзвуком которого становятся их строки и строфы. А. Майков находит «размерные октавы» в шептанье тростников и в говоре дубравы. К. Бальмонт слышит «хореи и ямбы с их звуком коротким» в журчанье ручьев, а плакучие ветви берез своим плавным колебанием дарят ему «певучий размер` амфибрахий». В. Брюсов ищет «черед венков сонетных // В прибое, бьющем в мол валы», и переливает в свои стихи «планетных сфер певучий звук». М. Волошин видит прообраз стихотворных композиций в скалистых горах, замыкающих залив «алкеевым стихом, // Асимметрично-строгими строфами». У Б. Пастернака струйки дождя «кропают с кровель свой акростих, // Пуская в рифму пузыри». У А. Тарковского «гром, как державинская ода, // По крыше ямбом грохотал».

Конечно, все это можно воспринимать как метафоры, которыми поэзия осваивает мир природы, уподобляя его собственному, но в данном случае истинности метафор можно верить, поскольку поэзия в них свидетельствует о самой себе. Кроме того, ритм — явление настолько универсальное, что поэтические размеры вполне органично находят себе соответствие в музыке планетных сфер, в гармоническом говоре валов. И понятно, почему ветви берез колышутся в лад плавному

амфибрахию, а гром грохочет бурным, стремительным ямбом.

Если верить поэзии, между ней и природой всегда существовало избирательное сродство. Именно в природе поэт находит самый чистый источник своего вдохновения — минуя книги, знаки, мнения, условности. По традиции поэт представляется странником или пустынножителем; столь же первозданный душой, как и природа, он только с ней может найти общий язык. «Бежит он, дикий и суровый, // И звуков, и смятенья полн, // На берега пустынных волн, // В широкошумные дубровы» (А. Пушкин). Лермонтовский пророк, встретив у людей непонимание и вражду, уходит в пустыню, где ему покорна тварь земная, где его слушают звезды; как поэту внятен язык природы, так ей — поэтический язык, бессмысленный и досадный для толпы. Н. Некрасову представляется, что вся природа отзывается на звуки его лиры:

И песнь моя громка!.. Ей вторят доли, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзвывы,
И лес откликнулся... Природа внемлет мне...—

только народ, которому «посвящены мечтания поэта», — «увы, не внемлет он и не дает ответа». А. Блок, противопоставляя мещанскому образу жизни поэтический, сближает его с вольным разгулом стихии: «Пускай я умру под забором, как пес, // Пусть жизнь меня в землю втоптала, — // Я верю: то бог меня снегом занес, // То вьюга меня целовала!» Для Есенина высшей поэзии исполнены те строчки, которые выкашивает по лугу косарь, — они непосредственно вносятся в книгу самой природы: «Нипочем мне ямы, нипочем мне кочки. // Хорошо косою в утренний туман // Выводить по лугу травяные строчки, // Чтобы их читали лошадь и баран».

Поэзия находит в природе не только свои ритмы и строфы, но прежде всего тот дух естественности, непредсказуемости, которым сама дышит. В ней есть та безусловность самовыражения, которая неподотчетна никакой разумно поставленной цели — она подобна ветру, поднимающему листья и несущему пыль, когда корабль напрасно ждет его дуновения: «таков поэт: как Аквилон, // Что хочет, то и носит он — // Орлу подобно, он летает...» (А. Пушкин). И потому природа входит в само существо поэзии, которая отличается

от всех других видов культурной деятельности своей стихийностью, близостью к голосам, веяниям, запахам. Поэзия — это обнаженное естество, природность самой культуры: согласно определению, данному Пастернаком,

Это — круто налившийся свист,
Это — шелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Вот так, как песня, вызревающая в горле певчей птицы, является в мир поэзия. Как ни смел пастернаковский образ, он, в сущности, глубоко традиционен. Еще Г. Державин находит вдохновляющий урок своей поэзии в пении соловья, обращая к нему с ученической благодарностью и вздохом зависти: «О! если бы одну природу // С тобою взял я в образец, // <...> // О! коль бы их воспел я сладко, // Гремя поэзией моей // Отважно, быстро, плавно, кратко, // Как ты,— о дивный соловей!» Этот образ соловьиного пения, как «прообразующий» поэтическое творчество, неоднократно возникает у А. Фета. Но современному вкусу он представляется уже несколько напыщенным — все-таки соловей царствует среди певчих птиц, тогда как голос поэзии должен быть не искусственно выделен из звуков природы, а, напротив, приближен к самым слабым и естественным ее голосам. «Если правду сказать, // я по крови — домашний сверчок, // Заповедную песню // пою над печною золой, // <...> // Сколько русских согласных // в полночном моем языке, // Сколько я поговорок // сложил в коробок лубяной...» (А. Тарковский). Со стрекотанием сверчка, с тишайшим и простейшим из звуков живой природы, сопоставляет поэтическое творчество Б. Ахмадулина: «Два пустяка природы — он и я — // живут тихонько, песенки слагая».

Так поэзия стремится сравняться, сблизиться с первичными звуками, в которых одушевляет себя низшая жизнь,— и это не роняет достоинства поэзии, а, напротив, ставит ее в один разряд с явлениями природы, придает слову ту необходимость и неотменимость, которой обладает падение листьев или капель. «Как дерево роняет тихо листья, // Так я роняю грустные слова» (С. Есенин); «Давай ронять слова, // Как сад — янтарь и цедру: // Рассеянно и щедро, // Едва, едва,

едва» (Б. Пастернак) — у слова должно быть такое же неодолимое духовное притяжение, как у листьев и капель — земное, такая же зрелость, спелость и тяжесть, которая позволяет им ненарочно и неспешно срываться с губ и ветвей.

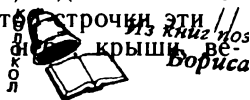
Сама поэзия — это второе «я» природы, ответ на ее потребность обрести язык. Отсюда путаница и «невнятица», на которой постоянно ловит поэзию логический разум. Можно ли требовать от листвы, чтобы она бормотала яснее, чем хочет ветер? Поэтов часто мучит невозможность вместить в слова то, что нашептывает листва, наговаривают волны: «Что наш язык земной пред дивною природой?» (В. Жуковский); «Я так хотел найти слова // бесхитростного естества, // но чуждо, чуть касаясь слуха, // шуршала мокрая трава, // шумела черная листва — // свидетельства иного духа» (О. Чухонцев). И собственные стихи кажутся призрачно упорядоченными, плоско рассудочными в сравнении с той мукой самовыражения, которую ощущает поэт в попытках природы сказать свое слово: «Мне опостытели слова, слова, слова, // Я больше не могу превозносить права // На речь разумную, когда всю ночь о крышу // В отрепьях, как вдова, колотится листва» (А. Тарковский); «И если я что-то тебе о стихах говорил, // То там, за окном, ненаписанных больше томилось» (А. Кушнер).

Если бы человек глубже вник в это бессловесное томление природы, он, по Заболоцкому, вырвал бы свой язык и отдал его коню, услышал бы «неумирающие слова», большие, как яблоки, густые, как мед. Но, в сущности, поэзия и есть такой язык, разделенный человеком со всем мирозданием, чтобы оно могло говорить само за себя («Тревожный сон коров и беглый разум птиц // Пусть смотрят из твоих диковинных страниц». — Н. Заболоцкий). Природа страстно стремится овладеть человеческой речью, чтобы понять себя и быть понятой, — и стихи становятся лучшим опосредованием между логическим строем языка и невнятицей лиственных лепетаний, птичьих треньканий. Только через поэзию может свершиться этот перевод с шумов, шелестов, трепетаний на членораздельный язык: «И ветра вольный горн, // И речь вечерних волн, // И месяца свеченье, // Как только стали в стих, // Приобрели значенье. // А так — кто ведал их!» (Д. Самойлов).

Особенно тесная связь существует между поэзией и национальной природой. Одним из первых этой темы коснулся К. Батюшков, оспаривая распространенное мнение, что только южная роскошная природа может вдохновлять питомца муз: «Нет! Нет! И в Севере любимец их не дремлет, // Но гласу громкому самой природы внемлет». Угрюмое величие северной природы — «пустыни снежные, льдов вечные громады // Иль моря шумного необозримый вид — // Все, все возносит ум, все сердцу говорит // Красноречивыми, но тайными словами, // И огонь поэзии питает между нами». С. Шевыреву слышатся в русском языке, в его особом звуковом складе, «плески морей», «вой рек» — «гремит язык, созвучно вторя им, // <...> // Весь звуками богатый, как природа...» Значительно углубляется это представление о национальной поэзии в ее родстве с национальной природой у Некрасова — уже не просто хвала богатству поэтического языка, как в пору открытия его возможностей, но трезвое постижение его «обреченности» на то, чтобы служить выражением боли и горести родной земли. Заунывность своей поэтической интонации Некрасов объясняет протяжными и тоскливыми звучаниями самой природы: «<...> // Если нам так писалось и пишется, // Значит — есть и причина тому! // Не заказано ветру свободному // Петь тоскливые песни в полях, // Не заказаны волку голодному // Заунывные стоны в лесах...» Дожди, разливающиеся над родной стороной, стонущие от бурь леса — все это настраивает поэзию на тягучий, рыдающий лад: «Грустны песни мои, // Как осенние дни! Звуки их — шум дождя, // За окном ветра вой...» (И. Суриков).

Но есть и попытки истолковать своеобразие национальной природы как источник бодрого духа поэзии: «Там на заре просторных зимних дней // Под сенью замерзающих растений // Нам предстают свободней и полней // Живые силы наших вдохновений» (Н. Заболоцкий). Осенняя распутица и зимняя свежесть — все это питает поэтическое творчество, чередуясь в нем то заунывными, то жизнелюбивыми нотами.

Поэзия не просто откликается на голоса природы, вторит им, воплощает их в членораздельной речи, но сама стремится стать частью природы, видя в этом высшую честь для себя: «Как я хочу, чтобы строчки эти // Забыли, что они слова, // А стали: ^{из книг 103} дыры в крыше, ^{Бориса} вене-
пол



тер, // Сырых бульваров дерева» (В. Соколов). Все создания человеческого духа, достигая высшей степени естественности, с какой сотворена природа, так или иначе становятся ее частью, приобщаются к ее бессмертию. Предельная задача поэта — «вернуть свое искусство его животворящему началу» (А. Тарковский), созданное поставить в ряд перводанного, как будто не он, поэт, сотворил это, а «первопоэт», сочинивший горы и моря, травы и деревья. Не случайно Пастернак уподобляет поэтическую славу «почвенной тяге»: слава не возносит поэта над природой, а, напротив, укореняет в ней, делает стихи — стихией. Стихи Пушкина становятся «гневливой волною в Дарьяле // Или ветром в молдавской степи» (Д. Самойлов), незримо преобразуют, одухотворяют само вещество природы. Всякий, кто бродит черноморским берегом, «слышит кровью, сердцем и глазами // Раскат и россыпь пушкинских стихов. // И в каждую скалу // Проникло слово, // И плещет слово // Между плотин и дамб, // Волна отхлынет // И нахлынет снова,— // И в этом беге закипает ямб...» (Э. Багрицкий). Здесь речь идет уже не о «естественном» ямбе морских волн, но о пушкинском, сотворенном, который духовно слился с природой, подчинил ее своему ритму. В этом нет никакой выдумки и натяжки, ведь наше восприятие природы определяется тем, что мы знаем о ней, всем предыдущим опытом ее понимания, неотъемлемой частью которого являются и стихи. И потому в зимней вьюге мы слышим завывания зверя и плач дитяти, в море — «ропот заунывный», «шум призывный», и уже невозможно определить, Пушкин ли это подслушал у природы или мы у Пушкина,— так безвозвратно и нераздельно одно слилось с другим.

Поэзия только потому и может стать частью природы, что несет ей нечто недостающее, в каком-то смысле обогащает ее. А. Кушнер, соглашаясь с римским поэтом Авзонием, написавшим «есть музыка в прибрежном тростнике», добавляет нечто очень существенное: «А все же в песне дорого, Авзоний, // Что и не снилось мокрому песку, // Речной волне, сырому тростнику,— // Какой-то звук щемящий, посторонний». Эта несводимость поэзии к природе и делает ее природой в высшем смысле — не отражением, а творчеством. Какие-то важнейшие свойства природы так сгущаются в слове, что превосходят свой прообраз: «Я вышла в

сад, но глушь и роскошь // живут не здесь, а в слове „сад“» (Б. Ахмадулина).

Природа велика и бессмертна, но она состоит из множества преходящих, быстро расцветающих и вянувших жизней. И поэзия как бы помогает природе стать самой собой, приобщить каждую ее малую часть к бессмертию целого: «Этот листок, что засох и свалился, // Золотом вечным горит в песнопенье» (А. Фет). Для поэзии «все преходящее — только подобие», как сказал Гёте, и она стремится вернуть это подобие к его непреходящему образцу. Для поэта нет ничего важнее чувства или сознания, что, называя вещи, он дарит им обновленную, нетленную жизнь. «Я цветок назвала — и цветок заалел, // Венчик вспыхнул и брызжет пыльца. // Птицу я назвала — голос птицы запел, // Птенчик выпорхнул в свет из яйца» (Ю. Мориц). Мир заново творится словом — если это и не действительное могущество поэзии, то по крайней мере надежда, придающая смысл ее существованию и восходящая еще к древнегреческому мифу об Орфее, первом поэте, который своим пением умел завораживать природу.

Орфическое начало поэзии проявляется двояко — в том, как она извлекает гармонию из природы, и в том, как она подчиняет природу своей собственной гармонии. Об этом еще двести лет назад, в 1787 году, писал Н. Карамзин в стихотворении «Поэзия», которое как бы предвосхитило дальнейшее развитие темы у русских поэтов. Поэт на своей арфе подражает «аккордам божества», внимает его гласу, разносящемуся по всей «Натуре», гремящему в громах, веющему в ветрах. Но и природа, неведомо для себя подарившая поэту свой лад и строй, отзывается потом на его голос, как бы впервые услышав и осознав в нем самое себя: «И звери дикие сбегались, // И птицы стаями слетались // Внимать гармонии его; // И реки с шумом устремлялись, // И ветры быстро обращались // Туда, где мчался глас его». Поэт оказывается точкой притяжения всех сил природы, которые именно от него узнают о связующей их гармонии. Эти две стороны взаимодействия раскрыты впоследствии и у Ф. Тютчева: поэзия, учившаяся певучести у морских волн, сама выступает как наставница природы, разрешительница ее бурных споров: «и на бунтующее море // Льет примирительный елей».

Итак, природа для поэзии — это как бы ее второе «я», зеркало, в котором яснее узнается собственный облик. Кем бы ни выступала природа для поэзии: союзницей или соперницей, наставницей или ученицей, — именно по отношению к ней поэзия осознает всю ширь и насущность своего присутствия в мире как природы «второй», сотворенной, но столь же безусловной и вездесущей, как первая. Природа — не только тема поэзии, но и наивысший ее идеал, та БОЛЬШАЯ ПОЭЗИЯ, которая уже не вмещается в индивидуальный стиль, выходит за границы авторства, стирает подписи, имена и становится *плотью* мира. Осознать свое родство с *такой* поэзией — для всякого автора величайшее счастье и честь.

Лирическая философия природы

Поэзия, разумеется, не философствует о природе в системе понятийных категорий так, как это делает философская наука. Но вот что знаменательно: там, где философы излюбленным предметом своих размышлений избирали природу, как в древнее время Гераклит и Эмпедокл, в новое — Яков Беме, Шеллинг, их язык максимально приближался к поэтическому. Природа в своей чувственной непосредственности требует, чтобы гордый язык абстракций, проникая в ее тайны, смирялся, приобретал свойства образной речи, богатой живыми лексическими корнями, которые своими первичными значениями вырастают в мир природы. «Небо», «огонь», «вода», «свет», «воздух» — все это вполне наглядные, конкретные представления и вместе с тем предельно общие, неразложимые понятия, которыми пользуются и поэзия, и философия, тем самым через природу «природняясь» друг другу. Поэзия, постигая сущность природных явлений, становится философской, а философия, постигая явленность природных сущностей, — поэтической.

Следует учесть и другое. Традиционная натурфилософия, как она сложилась еще в греческой античности, оказалась в новое время наиболее спорным, быстро дряхлеющим разделом философии, что было обусловлено стремительным прогрессом естественных

наук. Гегелевская «Философия природы» не случайно остается самой слабой частью его «Энциклопедии философских наук»: время чисто умозрительного подхода к природе, опирающегося на логику саморазвивающихся понятий, прошло. С середины XIX столетия натурфилософия вообще прекращает свое существование, вытесненная бурным развитием физики, химии, биологии. И в XX веке профессиональная философия приближается к природе с крайней осторожностью, через множество опосредований, прежде всего через анализ методологических проблем естественных наук.

Значит ли это, что отпала нужда в целостном духовном постижении природы, таинственность которой тем больше изумляет человека, чем могущественнее средства естественнонаучного знания? Нет, конечно. Но сферой постижения природы как целого, вместо старой умозрительной натурфилософии, все больше становится искусство, в частности поэзия с ее особым, образным философизмом. По мере того как натурфилософия низвергалась со своего трона революционными науками о природе, возрастало значение медитативной, размышляющей лирики, которая в творчестве Гёте, Гельдерлина, Рильке, русских поэтов — Тютчева, Баратынского, Заболоцкого — достигает своих высот. Эта поэзия вбирает масштаб мысли, свойственный натурфилософии, но освобождает ее от схоластики, погрешностей против научного знания, придавая обобщающей мысли точность иного, ненаучного толка — образную, метафорическую.

В философской лирике природы так или иначе воспроизводятся основные вопросы, которые извечно ставила перед собой всякая философия, прежде всего — о родственности или враждебности природных начал человеческой душе. Духовна ли природа изнутри, есть ли в ней разумное, зрячее начало, или она слепа и бессмысленна в своем грозном могуществе? Иностранны или соприродны первоэманации стихии мыслящему и чувствующему «я»?

Русская философская лирика прошла несколько длительных этапов в постановке и разрешении этих проблем. В поэзии XVIII века они трактовались однозначно: человек и природа порождены одной благой волей, одним мирообъемлющим разумом, и потому между ними не может быть никакого разлада.

В каждом явлении природы обнаруживается гармо-

нический замысел о мире, все точно предусмотрено в соответствии с потребностями человека. И вместе с тем природа, соразмерная человеку, безмерно превосходит его своей громадностью — она вещает о присутствии в мире сверхчеловеческой мысли: «Светил возженных миллионы // В неизмеримости текут, // Твои они творят законы, // Лучи животворящи льют» (Г. Державин). В поэзии открывается стройная картина безупречно организованного космоса. У Ломоносова и Державина мы находим сходные сравнения солнц с искрами, меркнувшими перед пресветлым величием Творца, и с лампадами, зажженными его могущественной рукой: вся громадность природы ничтожна и производна по отношению к ее создателю.

Сия ужасная громада —
Как искра пред тобой одна.
О коль пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжена..!
(М. Ломоносов. «Вечернее размышление о величии Божиим»)

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнца от тебя родятся...
Но огненны сии лампады,
Иль рдяных кристалей громады...
Перед тобой — как ночь пред днем.
(Г. Державин. «Бог»)

Так строится эта первая в русской поэзии натурфилософия, которую точнее было бы назвать «естественной теологией», поскольку природа рассматривается в ней по отношению к Богу, а не к человеку. «Ты есть! — природы чин вещает...» — обращается Державин к Творцу. Природа выступает как откровение о высшем разуме и сверхъестественной воле.

Следы этой концепции обнаруживаются и в поэзии XIX века, например у Пушкина в «Евгении Онегине»: «Глубокий, вечный хор валов, // Хвалебный гимн отцу миров». Но это двестише вставлено Пушкиным в контекст воспоминаний о своем поэтическом прошлом как архаизм, готовая поэтическая цитата из предшественников. Только там, где у Пушкина появляется сомнение в осмысленности природы, у него рождаются зачатки новой поэтической натурфилософии — как в стихотворениях «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Не дай мне бог сойти с ума...». Вечная природа равнодушна к своему смертному дитяти и сияет холодной красотой над его могилой. И хотя в заключительных строках лирический герой благословляет природу, осуждающую его на смерть, эта благодарность нелегко дается ему — лишь за гранью отчаяния. Природа все более открывается перед лицом растущего самосознания личности

как царство абсурда, бессмысленного произвола. Стремление воссоединиться с природой, усвоить себе ее буйный нрав, ее стихийную волю обнаруживает перед личностью ужасную перспективу — утрату самосознания, а значит, и самой себя:

И я б заслушивался волн,	И силен, волен был бы я,
И я глядел бы, счастья полн,	Как вихорь, роющий поля,
В пустые небеса;	Ломающий леса.

Так скептически изображает Пушкин в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» романтическое помешательство, выродившееся представление о слитности человека с природой; такое счастливое самозабвение означало бы, в сущности, отречение от себя, и ограниченный разум все же дороже поэту, чем безумие чисто естественного существования.

Однако у Пушкина это лишь глубокие предчувствия той темы, которая уже нарождалась в поэзии его эпохи и становилась главной для Баратынского и Тютчева. Это тема неразрешимого разлада между человеком и природой, мучительного несовпадения их волеий и законов. У Баратынского нет ни одного стихотворения, где природа выступала бы как создание Бога — всюду она предстает лишь в отношении к своему созданию — человеку, который оказывается двояко виновен перед нею. Во-первых, он стал пытаться природу орудиями познания и преобразования — и она навсегда закрыла для него свои тайны: «И сердце природы закрылось ему, // И нет на земле прорицаний». Во-вторых (и это уже скорее не вина, а беда человека), он рвется за предел, положенный ему природой, единственный чаёт свободы в гармонически устроенном мире. Небесные светила не сходят со своих путей, даже «бродячий ветер не волен, и закон // Его летучему дыханью положен» («К чему невольнику мечтания свободы?..»). Если бы человек покорился уделу, предписанному природой, он обрел бы покой и счастье, но ему тягостно такое послушание, он рвется вон из «узких граней», в которые его «втесняет судьба».

Таким пределом, положенным всему живому, Баратынский считает смерть, воспетую в одном из лучших его стихотворений. Если бы не смерть, дикая стихия захлестнула бы мир: «Ты укрощаешь восстающий // В безумной силе ураган, /// Ты, на брега свои бегущий, // Вспать возвращаешь Океан. // Даешь пределы

ты растенью, // Чтоб не покрыл гигантский лес // Земли губительную тенью, /// Злак не восстал бы до небес» («Смерть»). И точно так же знание о предстоящей смерти умеряет гнев и похоть в человеческой душе, кладет предел безумной гордыне и своеволию.

Таким образом, близостью к природе определяется для Баратынского полноценность человеческого бытия. Трагедия всей истории и цена технического прогресса — постепенное отпадение человека от природы. Об этом стихотворение «Последний поэт»: пытая природу, человек утратил и безмятежную веру, и священный дар творчества. В мире, где иссякли источники вдохновения, последний поэт собирается покончить с собой, бросившись в волны моря, — жертвенно раствориться в той части природы, которая еще не покорилась разуму («человеку непокорно море синее одно»). Но и он утратил цельность и отходит от моря «со смущенной душой».

Высшая мудрость для Баратынского — ее воплощение он находил в Гёте — жизнь в содружестве с природой: «С природой одною он жизнью дышал: // Ручья разумел лепетанье // <...> // Была ему звездная книга ясна, // И с ним говорила морская волна» («На смерть Гёте»). И если век, шествуя «своим путем железным», понуждает к отказу от поэзии, то поэт находит выход в деятельном согласии с природой, в поэтическом творчестве жизни — он сеет зародыши дубов, елей, сосен, считая их более полнокровными созданиями поэзии, чем звуки и слова: «<...> // Простяся с лирою моею, // Я верую: ее заменят эти, // Поэзии таинственных скорбей, // Могучие и сумрачные дети» («На посев леса»). Лирический герой поздних стихов Баратынского преодолевает искус «последнего поэта», находя в море не смертный приют, но источник жизни: «пеною здравия брызжет мне вал!» («Пироскаф»).

Тема мучительного противоречия души и природы пронизывает все творчество Лермонтова. Природа величава и безмятежна — душа же мятется от постоянной тревоги и одиночества: «В небесах торжественно и чудно! // Спит земля в сиянье голубом... // Что же мне так больно и так трудно? // Жду ль чего? жалею ли о чем?»

То, что у Лермонтова выступает как эмоциональное

состояние лирического «я», у Тютчева становится трагическим законом мироздания: «Невозмутимый строй во всем, // Созвучье полное в природе, — // Лишь в нашей призрачной свободе // Разлад мы с нею сознаем. // Откуда, как разлад возник? // И отчего же в общем хоре // Душа не то поет, что море, // И ропщет мыслящий тростник?» («Певучесть есть в морских волнах...»).

«Вечный ропот человека» (М. Лермонтов), «к чему невольнику мечтания свободы?» (Е. Баратынский), «и ропщет мыслящий тростник» (Ф. Тютчев) — во всем этом общая установка трех поэтов на осознание коренной отторженности человека от жизни природы. Но Тютчев вносит в философскую лирику принципиально новый мотив: сама природа является у него далеко не такой стройной, гармонически ясной, как у Баратынского и Лермонтова, — в ней есть свои тайны, ужасы, бездны. Хаос, затаившийся в глубине природы, выдает себя завываниями ночного ветра: «О, страшных песен сих не пой // Про древний хаос, про родимый!..» («О чем ты воешь, ветер ночной?..»). «Невозмутимый строй», господствующий в природе, — это лишь дневной обман, златотканая завеса, наброшенная на бездну; но вот приходит ночь — «и бездна нам обнажена // С своими страхами и мглами...» («День и ночь»). У Тютчева снимается односторонний, романтический акцент с субъективного противостояния человека природе — уже не только он «ропщет» на нее, но и она грозит ему, вызывает чувство смятения, страха, непонимания. Тютчев показывает, что мучительная загадка заключена не только в своеволии души, но и в своеволии самой природы. Разлад между ними глубже, чем считалось раньше; не один человек виновен в нем, такова судьба мироздания, столкнувшая в упор два хаоса: поднимающийся со дна души и рождающий бури в природе.

Тютчев делает и дальнейший шаг в своем трагическом мировидении: он призывает человека воссоединиться с этим хаосом природы, броситься в объятия той «всепоглощающей и миротворной бездны», которая глуха к его стенаниям, совершить подвиг самопожертвования перед лицом природы — дабы причаститься ее «божески-всемирной жизни» («Весна», «От жизни той, что бушевала здесь...»). Если это и путь к гармонии, то гармонии уже не безмятежной, несущей внутри себя семя трагедии. Ведь чтобы соединить свою жизнь с при-

родой, подчиниться ее велениям, человек должен отрешиться от своей «особости», которая есть лишь «игра жизни частной», осознать себя бесполезной «грезой природы», переступить через свое «я».

Есть в русской поэзии XIX века и другое натурфилософское направление — не трагическое, а скорее пантеистическое, пафос которого — полное взаимопроникновение и слияние души человека и духа природы. Оно представлено поэтами разночинского происхождения и демократической эстетики — А. Кольцовым, И. Никитиным, для которых вся вселенская жизнь преисполнена мысли: «Горит огнем и вечной мыслью солнце; // Осенены все той же тайной думой, // Блистают звезды в беспредельном небе... Повсюду мысль одна... и в пепле и пожаре...» (А. Кольцов); «Присутствие непостижимой силы // Таинственно скрывается во всем: // Есть мысль и жизнь в безмолвии ночном, // И в блеске дня, и в тишине могилы, // В движении бесчисленных миров...» (И. Никитин). И кольцовский, и никитинский герои ощущают себя не лишними в царстве природы. «Какая ж тайна в диком лесе // Так безотчетно нас влечет, // В забвеньи погружает душу // И мысли новые рождает в ней?..» — говорит Кольцов о влиянии природы на человеческую мысль, но признает и обратное: «Не может быть, чтобы мои идеи // Влиянья не имели на природу». То же у Никитина: «Будто что-то родное я слышу // В шепоте ветра с травой и в говоре волн под ногами. // Вижу на каждом шагу своем тайны; но сладко мне думать: // В царстве природы не лишний я гость с моей думой и песней».

Однако между пантеистическим «кольцовским» и трагическим «тютчевским» восприятием природы существует много промежуточных оттенков, вариаций, других возможностей, которые разрабатываются в поэзии А. Фета, А. К. Толстого, Вл. Соловьева. Так, для Фета полное слияние человека с природой возможно, но в мире сновидений, поэтических грез, потому что реальная жизнь исполнена страданий. Величайшее счастье — «глядеть в лицо природы спящей и понимать всемирный сон». Если у Тютчева человек — «греза природы», то у Фета сама природа — «только сон, только сон мимолетный», призрачный дым, курящийся на «живом алтаре мироздания» («Измучен жизнью, коварством надежды...»). И потому именно ночью, ночным состоянием своей души, человек наиболее полно соединяется

с природой, тонет в ее звездной глубине, сливается с дрожащим хором светил: «Земля, как смутный сон немая, // Безвестно уносилась прочь, // И я, как первый житель рая, // Один в лицо увидел ночь. // Я ль неся к бездне полуночной // Иль сонмы звезд ко мне неслись?» («На стоге сена ночью южной...»). У Фета сравнительно с Тютчевым немного стихов собственно философского содержания — большинство их, в поздний период, навеяно чтением Шопенгауэра, который оказался на удивление близок лирической натуре поэта, прежде всего тем, что высоко ставил бессознательные, «сновидческие» прозрения в жизнь мироздания. Фетовский космос вбирает человека, позволяет раствориться в себе, но не потому, что природа разумна, стройна и упорядоченна, как у поэтов-пантеистов, а потому, что в ней есть та красота-греза, которая заставляет забыть о причиняемых ею же, природою, страданиях, болезнях, смертях и погрузиться в созерцание ее творческого великолепия.

К концу XIX века поэтическая философия природы пришла с таким итогом: природа божественна и прекрасна, исполнена мысли и любви, но есть в ней и какое-то равнодушное и грозное начало, на которое, в свою очередь, отвечает человек своим вечным ропотом. Есть в человеке «безумье», нарушающее природный строй, но есть безумье и слепость в самой природе, враждебные человеческому разуму.

Одним из лириков конца прошлого века, пытавшихся разрешить это противоречие, был философ и поэт Вл. Соловьев. «Темного хаоса светлая дочь» — так называет Соловьев озеро Сайму, и это общий принцип его отношения к природе: она есть путь от хаоса к гармонии, многотрудный, жестокий и победительный.

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики роз твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

(«Мы сошлись с тобой недаром...»)

Не случайно именно Соловьев в статье о Тютчеве охарактеризовал основу его поэзии как чувство хаоса в недрах мироздания. Сам Соловьев глубоко переживал этот хаос, но считал его растущим навстречу гармо-

нии, подобно тому как розы, погруженные корнями во мрак земли, возносят навстречу небу свои солнечные лики.

На рубеже XX века начинается новый этап в поэтической философии природы. Показательны стихи В. Брюсова 1896 года, не очень удачные, но в каком-то смысле пророческие — природа в них выступает как что-то жалкое, недостойное человека и его мечты:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы,—
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!
(«Четкие линии гор...»)

Есть что-то позорное в мощи природы,
Немая вражда к лучам красоты:
Над миром скал проносятся годы,
И вечен только мир мечты.

(«Есть что-то позорное в мощи природы...»)

Впервые в русской поэзии природа оказывается ничтожнее и слабее человека — он смотрит на нее свысока, упиваясь могуществом своего интеллекта, величием своего идеала.

На рубеже XIX—XX веков резко ускоряется развитие городской, технической, промышленной цивилизации, которая как бы соревнуется в могуществе с природой и одновременно протягивает ей руку помощи. О том, что природа нуждается в усовершенствовании, по-разному размышляют и В. Хлебников, и В. Маяковский. Человек хочет смыть с природы позор безгласности, рабства, чтобы она восстала в радостном преображении. «Я вижу конские свободы // И равноправие коров», — утверждает Хлебников в философско-утопической поэме «Ладомир», где будущее изображается как гармонический союз природы и труда под управлением научного разума:

Из звездных глыб построишь кровлю —
Стеклянный колокол столиц. <...>
Весною ранней облака
Пересекал полетов знахарь,
И жито сеяла рука,
На облаках качался пахарь.

При этом реально существующая природа в сравнении с грядущей, сотворенной самим человеком, представляется убогой: «Мы // разносчики новой веры, // красоте задающей железный тон. // Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, // в небеса шарахаем железобетон» (В. Маяковский. «Мы идем»). Поэты этой эпохи ставят перед человечеством задачу: вымести всю природу как

старый хлам, силой и разумом миллионов сотворить новое небо и землю:

Разметим все тучи,
Все дороги взмесим,
Бубенцом мы землю
К радуге привесим.

(С. Есенин. «Небес-
ный барабанщик»)

Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, иступленно царапая крыши,
в небо карабкались души артистов.

(В. Маяковский. «Эй!»)

В поэзии 20-х — начала 30-х годов философское осмысление природы соединяется с утопией ее преобразования — этот синтез наиболее полно воплощен в творчестве Н. Заболоцкого.

У Заболоцкого, прежде всего, находит развитие мотив обессилевшей, истощенной природы, возникший в поэзии Тютчева, Фета, Анненского. Однако «усталость» у этих поэтов — свойство лишь северной природы или преходящее ее состояние, связанное с временем года, частью суток: «Здесь, погрузившись в сон железный, // Усталая природа спит» (Ф. Тютчев); «Есть в русской природе усталая нежность, // Безмолвная боль затаенной печали...» (К. Бальмонт); «О ночь осенняя, как всемогуща ты // Отказом от борьбы и смертную истомой!» (А. Фет); «Уж лазурь златить устала // Цветные вырезки стекла» (И. Анненский). Изнеможение и усталость, которые воспринимались ранее как пространственно или временно ограниченные состояния природы (север, осень, закат), у Заболоцкого становятся основой лирико-философской концепции: природа устала от собственного бессмысленного бушевания, от «вековечной давилки», поглощающей жизни все новых и новых тварей. Заболоцкий отрицает прекраснодушный взгляд на природу как на царство изначальной гармонии. В его программном стихотворении «Я не ищу гармонии в природе...» утверждается обратное:

Как своенравен мир ее дремучий!
В ожесточенном пении ветров
Не слышит сердце правильных созвучий,
Душа не чувствует стройных голосов.

Однако Заболоцкий — не сторонник пессимистической концепции природы как слепой и разнузданной стихии. Если природа и хаос, то затаивший в себе великую печаль о возможной гармонии, способный к

просветлению. Природа у Заболоцкого — не то, что должно преодолеть, заковать в бетон, как у Маяковского, это существо, томящееся по высшей жизни, которую может ей дать только человек. Поэт верит, что тяжкий недуг вод и трав не смертелен: город — новый дирижер природы — уже вплетает в ее нестройные голоса первый стройный звук. В природе нет мысли, но природа тоскует по ней, хочет родить ее из себя: «Трепетало в листах непривычное мысли движенье, // То усилие воли, которое не передать. // И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась, // И запела печальная тварь славословье уму». И человек — не просто порождение, но вдохновенная мысль природы, органическое начало ее высшей духовной самоорганизации: «И сам я был не детище природы, // Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!»

Заболоцкий при этом не становится певцом техники, города, он остается поэтом природы, которая в трудах и страданиях вырастает из смертной своей оболочки, восприимля бессмертную мысль.

Существенное отличие Заболоцкого от других поэтов, провозглашавших задачу преобразования природы, в том, что он не призывает силой обуздывать ее, подчинять человеческим замыслам, техническим проектам, он описывает растущее самосознание самой природы. Об этом в поэме «Деревья» спорят Лесничий и Бомбеев. Первый из них — сторонник укрощения природы: если не положить ей разумного предела, она уничтожит самое себя. «Любой комар, откладывая сто яиц в сутки, // Пожрет и самого себя, и сад, и незабудки». Этой опасности Бомбеев противопоставляет веру в способность природы к мудрому самопреодолению: «По азбуке читая комариной, // Комар исполнится высокою доктриной». Предел бессмысленному разбуханию природы будет положен изнутри, не смертью, а самосознующим разумом. И в этом поэтическая и этическая ценность размышлений Заболоцкого: природа не извне переустраивается, а как бы заново создает себя; даже город и техника становятся орудиями самосозидающей природы.

Иное соотношение человека и природы мы находим в натурфилософских размышлениях современных поэтов. Здесь не природа возрастает до человека, но скорее человек осознает себя необходимой частью природы, ее всесвязующим звеном.

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.

Я между ними лег во весь свой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

(А. Тарковский. «Посредине мира»)

Несколько обстоятельств отразились в лирике последних двух-трех десятилетий, определив новую философию пейзажа. Это, во-первых, выход человечества в космос, расширение масштабов образного видения природы, вплоть до галактических туманностей и частиц микромира. Во-вторых, обостренное экологическое сознание: потребительски-насильственное отношение к природе, господствовавшее в науке и производстве предыдущих десятилетий, уступает место заботе о сохранении ее красоты и первозданности. В-третьих, возвышение природы на фоне кризисных, застойных явлений общественной жизни, в системе духовных ценностей как вековой правды, законов мироздания, не зависящих от «социального заказа» и исторических коллизий. Наконец, осознание тех губительных тупиков, в которые завело человечество развитие технической цивилизации и оружия массового уничтожения, тоже не могло не выдвинуть задачу: вернуться блудному сыну природы в объятия щедрой и любящей матери, почувствовать себя не царем и господином, а ее дитятею, нуждающимся в руководстве и попечении.

Для поэзии 60—80-х годов характерно представление о природе как о высшей мере вещей, которой человек должен мерить и самого себя: «Совершенство есть просто природность» (Е. Евтушенко). Человек вырастает из своей бессознательной природы, чтобы потом дорасти до нее уже сознательно и творчески: «Оплакав молодые годы, // Молочный брат листвы и трав, // Глядишься в зеркало природы, // В ее лице свое узнав» (А. Тарковский).

Современное поэтическое представление о природе отводит ей место законодательницы и судьи человеческих дел. Нет иного мерила для поступков, чем те, которые обретаются в непосредственной явленности земли, неба, растений,— все другое условно и проходяще.

Себя я предоставила добру,
с которым справедливая природа
следит за увяданием в бору
или решает участь огорода. (...)
Я стала вдруг здорова, как трава,
чиста душой, как прочие растения,
не более умна, чем дерева,
не более жива, чем до рождения.

*(Б. Ахмадулина. «Случилось так, что двадцати
семи...»)*



Таким образом, можно выделить четыре основных этапа в развитии лирической натурфилософии: условно их можно обозначить как «теологический», «трагический», «утопический» и «экологический». Первый — это XVIII век (М. Ломоносов, Г. Державин, Н. Карамзин), когда природа представляла как проявление высших законов божественного разума, как свидетельство благой воли Творца; собственно философская проблематика нащупывалась еще слабо, растворяясь в поэтической «теологии», в «хвалебном гимне отцу миров». Второй этап — XIX век — ярче всего представлен натурфилософией Е. Баратынского и Ф. Тютчева; раскрылась глубокая трещина между человеком и природой — внеразумное в природе, внеприродное в человеке, что и привело к постановке мучительных вопросов о причине разлада и путях его преодоления. Третий этап — первая половина XX века; вопрос о разладе был решен в пользу человека: природу необходимо воспитывать, воссоздавать в ее глубине человеческий, разумный облик; наиболее значительное воплощение этот пафос «образумливания» природы получил у Н. Заболоцкого. Наконец, четвертый этап — вторая половина XX века — еще продолжается. В творчестве таких разных поэтов, как А. Тарковский, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, В. Соколов, Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев, И. Жданов и другие, звучит мысль о том, что человек до конца не раскрыл еще природу в себе и себя как порождение природы, что на этом пути предстоят великие открытия. Цивилизация не превзошла природу, а еще только находится на подступах к ней, только начинает осознавать нерасторжимость своего союза с ней — это мироощущение в основе современной лирической натурфилософии.

2

МОТИВЫ



Мотив как единица поэзии. Стихо-вторения

Если читать всю национальную поэзию как единую книгу, то в ней можно выделить устойчивые мотивы, которые выходят за рамки индивидуального авторского сознания и принадлежат поэтическому сознанию всего народа, характеризуют его целостное восприятие природы. По сути, из множества стихотворных произведений вычленяется другое множество, организованное не вокруг авторов, а вокруг мотивов. Строки не замкнуты узким контекстом, в который заключил их поэт, но перекликаются друг с другом на расстоянии десятилетий, даже столетий. Так же как в стихотворении одного автора объединены разные мотивы, так и один мотив объединяет вокруг себя произведения разных авторов, обладает собственной поэтической реальностью, которая тоже может быть эстетически воспринята.

Вспомним знаменитое есенинское:

Не жалею, не зову, не плачу.
Все пройдет, как с белых яблонь дым...

Конечно, эти строки, которыми поэт прощается с молодостью, могут быть по-настоящему восприняты лишь в контексте всего стихотворения. Но есть у них и другой, не менее значимый контекст, скрытый от непосредственного читательского восприятия, — образный контекст всей русской поэзии с характерными для нее метафорическими уподоблениями: весенняя растительность — дым. Попытаемся восстановить это надтекстовое образование, состоящее из стихов разных авторов и читаемое «по вертикали» — как срез многослойной и разностильной поэтической традиции. Строки, которыми начинается есенинское стихотворение 1921 года,

окажутся заключительными в этом центоне¹, позволяющем выявить устойчивость данного пейзажного мотива через множественность его вариаций.

Ф. Тютчев (1851):

Смотри, как листьям молодым
Стоят обвеяны березы,
Воздушной зеленью сквозной,
Полупрозрачную, как дым...

А. Фет (1866):

И в торжестве неизъяснимом
Сквозной деревьев хоровод
Зеленоватым пышет дымом.

А. К. Толстой (1856):

Юный лес, в зеленый дым одетый,
Теплых гроз нетерпеливо ждет...

А. К. Толстой (1875):

Не шелестя над головой моей,
В прозрачный мрак деревья улетали;
Сквозной узор их молодых ветвей,
Как легкий дым, терялся в горней дали...

И. Бунин (1906):

...А за плюшем кедра, за балконом —
Сад прозрачный, легкий, точно дым...

И. Бунин (1917):

Как в апреле по ночам в аллее,
И все тоньше верхних сучьев дым...

Этот верх в созвездьях, в их узорах,
Дымчатый, воздушный и сквозной...

С. Есенин (1916):

А степь под пологом зеленым
Кадит черемуховый дым...

Эти строки, выделенные из восьми стихотворений пяти поэтов, образуют как бы целостное произведение,

¹ *Центон* (лат. centon — из разноцветных лоскутов) — произведение, чаще всего стихотворное, целиком состоящее из строк других произведений. Обычно центоны создаются ради художественного эффекта (в основном комического, пародийного), но их можно использовать и как исследовательский или педагогический прием, раскрывающий единство и многообразие художественных миров, соотношение индивидуального стиля и национальной традиции, переключку и разноголосицу стилей, языков, направлений.

обладающее своим образным единством. «Дым» означает весеннее состояние мира, еще не сгущенного, «сквозящего» (сравним этот повторяющийся эпитет у Тютчева, Фета, Толстого и Бунина), только вызревающего из пустоты зимней природы. Дым намекает и на жаркость предстоящего, готового вспыхнуть зеленым пламенем лета, и на зыбкость, мимолетность, призрачность этого весеннего праздника. «Легкий», «тонкий», «воздушный», «прозрачный», «зеленоватый», «сквозной» — из таких повторяющихся определений соткано причудливое образное кружево этого поэтического отрывка.

Не случайны и хронологические границы его создания — между 1851 и 1921 годами. До второй половины XIX века сравнение листвы с дымом вряд ли могло органически войти в образный строй русской поэзии, потому что оно чересчур импрессионистично, основано на субъективном зрительном сходстве впечатлений. В этом образе ощущается родственность тому художественному методу изображения природы, который в живопись ввели французские импрессионисты, «размывшие» строгие очертания предмета колыханием солнечных бликов, растворившие их в колебаниях воздушной среды. Чтобы увидеть листву как дым, нужен особый фокус зрения, нужно отойти на далекое расстояние, отрешиться от конкретных форм самих листьев, от очертаний древесных крон и воспринять их как расплывчатые пятна, воздушные сгустки, тающие между землей и небом. Завершается жизнь этого образа 70 лет спустя у Есенина: с дымом сравнивается уже не листва, а цвет, быстро облетающий, поэтому усиливается смысловая основа уподобления, которая вытесняет зрительную. Цветение так же мимолетно и преходяще, как дым, — отсюда введение этого образа в итог размышлений о собственной жизни. Стихотворение «Не жалею, не зову, не плачу...» усилило элегическую тональность образа, окончательно прояснило его смысловую структуру и тем самым исчерпало дальнейшие возможности его развития. Поэтому он исчезает из большой поэзии, появляясь лишь в усложненных сочетаниях, как, например, «опушек тюлевым дымок» Д. Самойлова, где вводится уже тройная метафора: зелень — ткань — дым.

Таково это маленькое произведение, внутренне цельное, обладающее своей историей в русской поэзии.

Конечно, оно строится по другим законам, чем стихотворение одного автора, — это *стихо-вторение*, состоящее из строк разных авторов, которые «вторят» друг другу. Оно пронизано не единством стиля, но единством мотива, который тоже обладает своей поэтикой, способен к саморазвитию, подчиняет себе определенную совокупность поэтических средств — эпитеты, метафоры и т. п. Поэтика мотива, в отличие от поэтики стиля, требует вычленения в национальной поэзии именно таких сверхиндивидуальных творческих единств. По сути, работа, которую проводит литературоведение над произведениями словесности, в значительной степени состоит в том, чтобы отыскать и воссоздать эти «невидимые» меж-тексты, принадлежащие многим авторам. Если писатель создает тексты, читаемые по «горизонтали», то литературовед воссоздает «вертикальные» связи этих текстов, которые столь же существенны для художественного целого национальной литературы и раскрывают ее устойчивое ядро. Поэзия как целое состоит не только из стихотворений, но и из стиховторений. В этой взаимно оплодотворяющей, перекрестной работе писателя и исследователя раскрывает весь свой многомерный строй художественная культура.

В дальнейшем именно на эту сторону мы будем обращать преимущественное внимание — ведь в стихотворениях наиболее наглядно обнажаются устойчивые закономерности восприятия природы в масштабе всей национальной поэзии.

Мудрость деревьев

В русской поэзии образам деревьев принадлежит исключительно важная роль, что обусловлено и природными факторами, и фольклорно-обрядовыми традициями, и многовековым земледельческим укладом жизни. «Русь моя, деревянная Русь!» — обращался Есенин к родной стране, глубоко чувствуя — как питающую силу своей поэзии — ее «древесную цветень и сочь». Конечно, не у всех поэтов образы деревьев представлены равномерно: у тяготеющих к городской цивилизации Брюсова и Маяковского они почти отсутствуют, зато ими изобилует поэзия Фета, Бунина, Есенина, Заболоцкого. Попробуем сначала представить это древесное царство в целом, выделив самые поучительные,

духовно значимые моменты его образного осмысления.

Наука о фольклоре выдвинула теорию, что в основе мифопоэтических представлений многих народов лежит образ мирового древа, организующего своими корнями и ветвями структуру мироздания. И в произведениях русской поэзии дерево часто выступает как система пространственных и духовных координат, соединяющих небо и землю, верх и низ, правое и левое, все стороны света. Вспомним стихотворение А. Фета «Заря прощается с землею...»: лес покрывается мглой, но верхушки его озарены прощальным светом солнца, и в этом вечернем озарении выступает зримо принадлежность деревьев двум мирам — небесному, где они «купают пышный свой венец», и земному, куда падает отброшенная ими тень:

Как будто, чуя жизнь двойную
И ей овеваны вдвойне,—

И землю чувствуют родную,
И в небо просятся оне.

Эти строки перекликаются с написанным всего на год раньше (1857) стихотворением Ф. Тютчева «Смотри, как роща зеленеет...», где сопоставлены низы и верхи мироздания — «корни» и «вершины», «родник» и «зной», «сумрак» и «полдень», «немота» и «крик»:

Войдем и сядем над корнями
Дерев, поймых родником,—
Там, где обвеянный их мглами,
Он шепчет в сумраке немом.

Над нами бредят их вершины,
В полдневный зной погружены,
И лишь порою крик орлиный
До нас доходит с вышины...

От родника, бьющего из недр земли, до орла, реющего в небесном просторе,— вот между какими пределами простирается дерево, связуя их своей непрерывно растущей тканью. Солнечный свет, питающий листья, и земные воды, питающие корни,— все это соединяется во плоти деревьев, рожденных от брака земли и неба. Отсюда их основополагающая роль в мифопоэтических представлениях. Отметим, что образ, нарисованный в тютчевском стихотворении, очень близок священному дереву Иггдрасиль из древнейшего памятника скандинавской мифологии «Старшая Эдда»: у его корней располагаются источники, а на вершине сидит мудрый орел.

Дерево соединяет глубину и высоту не только в пространстве, но и во времени, выступая как символ памяти

о прошлом и надежды на будущее. Знаменитые пушкинские три сосны из стихотворения «... Вновь я посетил...» — наглядный образ духовного родства поколений. «Здравствуй, племя // Младое, незнакомое! не я // Увижу твой могучий поздний возраст...» — мысль поэта, словно бы следуя за ростом деревьев, устремляется в то будущее, откуда навстречу прошлому обращается память потомка («... Пройдет он мимо вас во мраке ночи // И обо мне вспомнит»). Так, благодаря росту деревьев, времена замыкаются друг в друге, словно семя в растении и растение в семени. Дерево — образ самой вечности, которая всегда юна и всегда стара.

Отсюда — частый в поэзии, особенно советского периода, мотив посадки дерева как символ сознательного и рукотворного бессмертия. У М. Исаковского старик, сажая у дороги вишню, надеется, что о нем будут вспоминать прохожие, срывая сочные, спелые ягоды: «Пусть растет большая-пребольшая, // Пусть идет и шири и в высоту...» («Вишня»). По сути, это один из вариантов мирового древа, объемлющего пространство и прорастающего сквозь время, чтобы достичь самых дальних пределов будущего. Эта же мысль о земном бессмертии, которое передается из рода в род, от предков к потомкам, связуя их в сверхвременной союз, выражена у А. Твардовского:

Посаженные дедом деревца,
Как сверстники твои,
вступали в силу,
И пережили твоего отца,
И твоему еще предстанут сыну
Деревьями.

⟨...⟩

Ровесниками века становясь,
В любом от наших судеб
отдаленье,
Они для нас ведут безмолвно
связь
От одного к другому поколенью.

(«Посаженные дедом деревца»)

Какой же крепости и упругости должна быть связь, соединяющая разные пространства и времена! Дерево выступает перед человеком как образ упорного прорастания, жизнестойкого терпения, которое осиливает все превратности годового цикла — из осеннего увядания и зимней наготы возрождается к новой, цветущей жизни. Отсюда — мотив учения человека у деревьев, нравственный образец которых утверждён законами самого естества:

Учись у них — у дуба, у березы. Но верь весне. Ее промчится гений,
Кругом зима. Жестокая пора! Опять теплом и жизнью дыша.
Напрасные на них застыли слезы, Для ясных дней, для новых
И треснула, сжимаяся кора. откровений
Переболит скорбящая душа.

<...>

(«Учись у них — у дуба, у березы...»)

Жизнь деревьев, по Фету,— это урок молчаливого, стоического претерпевания скорбей и невзгод, которые так же неотменимы в судьбе человека, как осень и зима в судьбе дерева: необходимо достойно перенести страдания и болезнь, чтобы в душе пробился росток обновления.

Растительность — низшая форма жизни, но именно поэтому в ней с какой-то удивительной простотой выступают изначальные закономерности бытия, о которых человек успевает забыть, вращаясь в раздробленные формы своего частного быта.

В жилищах наших
Мы тут живем умно и некрасиво.
Справляя жизнь, рождаясь от людей,
Мы забываем о деревьях

— так пишет Н. Заболоцкий, поэтическая сверхзадача которого и состояла отчасти в том, чтобы обратить умственный взор и нравственное самосознание человека на деревья как прообраз жизненной полноты, творческого изобилия. Конечно, у человека более высокий способ существования: сознательный, свободный, целенаправленный, но цена этого — разрыв, подчас мучительный, с целостностью окружающего мира. «Приятно жить счастливому растению — // Оно на воздухе играет, как дитя. // А мы ногой безумной оторвались, // Бежим туда-сюда, // А счастья нет как нет», — размышляет Заболоцкий о суетной участи людей. Человек как бы изначально лишен почвы, на которой мог бы постепенно возрастать, совершая свое высшее призвание — как делают деревья.

Не отсюда ли чувство одиночества, заброшенности в прекрасный, но чуждый мир, столь пронзительно выраженное, например, в стихотворении М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»? Всё слитно в мироздании: звезда говорит со звездой, даже пустыня «внемлет Богу» — лишь один человек не находит ответа на мучительные вопросы о смысле своего существования: «Жду ль чего? жалею ли о чем?» И как разре-

шение всех вопросов приходит предчувствие сна — не холодного, могильного, но такого, каким спят деревья, живущие без ожиданий и сожалений, одним только вечным настоящим: «Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь; // <...> // Надо мной чтоб, вечно зеленея, // Темный дуб склонялся и шумел». Эта жизнь, от которой остается только сильное и ровное дыхание, родственна зеленеющему дереву, которое не мятется, не бунтует, не отрывается от земли, но стойко и достойно несет жизнь в своем тихом шелесте, мерном покачивании. Поэтому человеку, лишенному столь органической связи с землей, свойственно мечтать о какой-то иной почве, с которой он сможет столь же тесно сплестись духовными корнями:

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни:
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

<...>

О, если бы и мне найти страну,
В которой мог не плакать и не петь я,
Безмолвно подымаясь в вышину
Неисчислимые тысячелетья!

В этих стихах Николая Гумилева речь идет не о том, чтобы человеку сравняться с деревом в незрячести и бессознательности, но о том, чтобы на собственно человеческой, духовно-творческой основе возрастать так же спокойно и неодолимо, как растут на земле деревья.

«Уж не жду от жизни ничего я, // И не жаль мне прошлого ничуть» — так постигал лермонтовский герой необходимость приятия жизни в ее настоящем, и ему вторит из другого века гумилевский голос: «О, если бы и мне найти страну, // В которой мог не плакать и не петь я...» Несовершенство человеческого бытия, как его понимают поэты, — неприятие сущего и устремленность к невозвратному («жалеть», «плакать») или недостижимому («ждать», «петь»). Бытие деревьев совершенно именно потому, что в нем нет разрыва между сущим и должным, действительным и возможным, каждый миг дерево есть то, чем оно призвано быть. Здесь невозможно произвольное вторжение в ход своей или чужой жизни, искусственное ее прерывание — тема, затронутая

К. Случевским в стихотворении «Скажите дереву: ты перестань расти...»: «Умри! Не стоит жить! Подумай и завянь! // Но дерево растёт, призванье совершая; // Зачем же людям, нам, дано нарушить грань // И жизнь свою прервать, цветенья не желая?»

Итак, деревья — пример совершенного союза со своей почвой и безупречной верности своему назначению, это совокупный образ того «дерева жизни», от которого некогда отпал человеческий род. Поэтому столь многочисленны в поэзии призывы — внять благой вести, исходящей от деревьев, принять как истину их укорененность в земле и устремленность в небо — это двойное притяжение, которым распрямляется нравственная природа человека:

Древа вещая весть!
Лес, вещающий: Есть
Здесь, над сбродом кривизн —
Совершенная жизнь:

Где ни рабств, ни уродств,
Там, где всё во весь рост,
Там, где правда видней:
По ту сторону дней...

Человек меньше своих возможностей, потому что они всегда больше его действительности; людское сообщество, по М. Цветаевой, — это «сброд кривизн», тогда как деревья, выпрямленные во весь рост, натянутые между небом и землей, сполна осуществляют предначертанное им всесоединяющее движение к правде.

Но и человеку дано примкнуть, по крайней мере в поэтическом воображении, к этому празднику правды, стать частью одной всепобеждающей жизни:

Я к губам подношу эту зелень —
Эту клейкую клятву листов,
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.
Погляди, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням...

(О. Мандельштам. «Я к губам подношу эту зелень...»)

Прильнув к корням, присягая на верность земле, поэт обретает ту силу и совершенство, какими наделены деревья, становится в материнском лоне земли их родным братом.

Отсюда и мотив перевоплощения человека в дерево: обрастание корой — способ испытать на собственной «шкуре» тягость и прелесть простого произрастания,

причаститься всеобъемлющей жизни, в которой дереву уделена более скромная, но зато и соразмерная с его сущностью доля. «Глаза закрылись, времена отпали, // И солнце ласково коснулось головы. // <...> // Уж влага поднимается, струится // И оmyвает лиственные лица: // Земля ласкает детище свое» — так у Заболоцкого («В жилищах наших») человек превращается в дерево, теряя зрение, но получая взамен право на прямую ласку солнца и земли, вливающих свой свет и соки в его послушные жилы. У А. Тарковского герой, пожелавший себе «легкости небесной // Сестры чудесной поросли древесной», тоже вдруг почувствовал, что его «жилы крепко сращены // С хрящами придорожной бузины» («Превращение»). Это фантастическое допущение еще нагляднее, аргументом-гиперболой, подчеркивает единство всего живого: ведь человек и дерево в действительности образуют дыхательный симбиоз (человек вдыхает кислородный выдох дерева, а дерево — углекислый выдох человека). Так что поэтическая метаморфоза не столько придумывает, сколько показывает это плотское взаимопроникновение всего, что живет и дышит на земле — «Людская плоть в родстве с листвою, // И мы чем выше, тем упорней: // Древесные и наши корни // Живут порукой круговой» (А. Тарковский. «Деревья»).

Из этого коренного родства вытекает необходимость братского отношения человека к деревьям, применения к ним принципа «не убий». И хотя с точки зрения практического рассудка этот вывод может показаться мечтательно-утопическим, он безусловно правилен и с этической, и, как выясняется в наше время, с экологической точки зрения. То, что раньше могло восприниматься как неоправданный порыв чувств, теперь выявляется как разум самой природы, говорящий через человеческое сердце: «Вон дровосеки, позабыв топор, // Стоят и смотрят, тихи, молчаливы // <...> // Зачем, прижав к холодному стволу // Свое лицо, неудержимо плачут?» (Н. Заболоцкий). Быть может, грядущая экологическая цивилизация выработает свою систему нравственных заповедей, среди которых будет и запрет на убийство дерева.



В отечественной поэзии, насколько нам известно, есть три больших произведения, дающих многосто-

роншую и развернутую картину древесной жизни — это стихотворение К. Бальмонта «Славянское Древо» (1906), стихотворный цикл М. Цветаевой «Деревья» (1922—1923)¹ и поэма Н. Заболоцкого «Деревья» (1933). Они не равноценны в художественном отношении — поэма Заболоцкого, очевидно, лучшая среди них. Но знаменательно, что у каждого из поэтов представлен особый способ образной характеристики деревьев, не повторяющийся у других.

Гимн Бальмонта «Славянскому Древу» — попытка создать поэтический аналог скандинавскому Иггдрасилю исходя из реальных видов растительности, распространенных в славянских странах. «Девически вспыхнет красивой калиной, // На кладбище горькой зажжется рябиной, // Вознесется упорно, как дуб вековой...» Далее разворачивается своеобразная поэтическая энциклопедия деревьев, перечисляющая их основные свойства, — так, как они запечатлелись в фольклорной и литературной традициях. Славянское Древо цветет круглый год — «от ивы к березе, от вишенья к ели», оно образует «терем», под сводами которого обитают народы, и «этим хоромам // Нет гибели». Так на почве русской поэзии суждено было еще раз возродиться образу мирового древа — на этот раз в качестве самобытной мифотворческой фантазии, обобщающей те мифопоэтические качества деревьев, которые закреплены за ними традицией народного мышления: «Березой засветит, березой заблещет, // Серебряной ивой заплачет листвою».

Совершенно иначе у Цветаевой: ее деревья — это резко выраженные, ни на что не похожие индивидуальности, в которых значимы эмоциональное состояние, человеческий жест и порыв. «Вяз — яростный Авессалом, // На пытке вздыбленная // Сосна...»; «У деревьев — жесты трагедий. // <...> // У деревьев — трепеты таинств» — так передает поэтесса одухотворенную сущность деревьев, словно рвущихся из своей древесной оболочки, более жертвенных, страстных, безумствующих, просветленных, чем сами люди: «Два дерева хотят друг к другу. // <...> // То, что поменьше, тянет руки, // Как женщина, из жил последних // <...> // Всегда, всегда: одно к другому, // Таков закон:

¹ Сюда же примыкают и некоторые из «Стихов к Сонечке» (1919—1920).

одно к другому...» Результатом этого взаимного влечения и одухотворенного порыва становится «братственный сонм» деревьев, к которому стремится примкнуть и лирическая героиня: «〈...〉 // Кончу, трезвость избрав, // День — в тишайшем из братств».

Наконец, Заболоцкий характеризует деревья по формам их пребывания в социально-культурном пространстве, вычленяя, так сказать, профессиональные качества, их общественную и предметную специализацию. У него деревья — «императоры воздуха», одетые в зеленые майтки, «бабы пространства», «солдаты времени». Выделяются также «деревья-пароходы», секущие пространство, «деревья-лестницы» для восхождения животных, «деревья-гробницы», листья которых выпуклы и подобны барельефам. За основу поэт принимает функциональный и логический смысл дерева, что в конечном счете приводит к дереву — всеобъемлющему понятию, растительной абстракции:

Дале деревья теряют свои очертанья, и глазу
Кажутся то треугольником, то полукругом —
Это уже выражение чистых понятий,
Дерево Сфера царствует здесь над другими.
Дерево Сфера — это значок беспредельного дерева...

Это дерево нельзя найти среди других деревьев. Оно, по Заболоцкому, «посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду». Так всесвязующая сущность деревьев обретает зримые очертания в Дереве, обладающем наиболее совершенной формой — сферической, к которой стремятся и которой объемлются все другие формы.

Итак, единство древесного царства обнаруживается по-разному: как «Славянское Древо», как «братственный сонм», как «Дерево Сфера» — в зависимости от различных способов поэтического восприятия природы: фольклорно-мифологического, эмоционально-психологического и философско-понятийного. Но это, по сути, одна и та же целостность, которая в этническом плане представляет славянское древо, в математическом — беспредельное древо, в этическом — братство деревьев. Объединяя все известные породы деревьев, охватывая своими корнями землю, вращаясь в прошлое, а вершиной устремляясь в небо и достигая будущего, это древо объемлет Вселенную, являя образ самой Премудрости — устроительницы мировой жизни.

Итак, в чем же мудрость деревьев? Они, смиренные в своем союзе с землей и упорные в своем влечении к небу, наставляют людей в этом редкостном сочетании кротости и отваги, послушничества и дерзания. Сопряжение этих свойств — залог всеединства, сочетания неба и земли в крепко спаянную и гармонически звучащую сферу. Дружно переплетаясь своими корнями, одиноко и свободно возвышаясь кронами, деревья открывают человеку путь слияния с живыми силами почвы и с воздушными веяниями, световыми потоками — глубину сопричастности и высоту свободы. Таков главный урок и вывод древесной мудрости, как она постигается русской поэзией.

ЯЗЫК ДЕРЕВЬЕВ

Теперь перейдем к тому, как раскрывается в поэзии своеобразие каждого вида деревьев, его обобщенный смысл, устойчиво проходящий через произведения разных поэтов.

Сначала немного статистики. Какие деревья считаются наиболее поэтическими в России, если исходить из количественных признаков? На первом месте, безусловно, береза, образ которой раскрывается в 84 стихотворных произведениях (из рассмотренных около 3700, посвященных природе). Далее, в порядке убывающей частоты, следуют: сосна — 51, дуб — 48, ива — 42, ель и рябина — по 40, тополь — 36, клен и липа — по 30. Другие деревья описываются значительно реже: осина и пальма — по 7, кипарис — 6, верба, бузина, вяз, кедр — по 5. Часто встречаются образы цветущих и плодоносящих деревьев и кустарников: сирень — 29, черемуха — 25, виноград — 18, яблоня — 15, вишня — 10, орех — 8, груша, слива, лимон, апельсин — по 4—5. Однако семантика этих образов определяется скорее в кругу цветочных и плодовых, чем собственно древесных мотивов, поэтому здесь рассматриваться не будет.

Количественное соотношение разных «пород» менялось от эпохи к эпохе. Поэты первой половины XIX века, например Пушкин, чаще обращались к дубу и сосне, и лишь со второй половины столетия — от А. Фета и Н. Огарева — начинается поэтический культ березы,

достигший кульминации у С. Есенина. XX век неожиданно раскрыл образные возможности тополя, который раньше почти не привлекал внимания. Мы будем рассматривать образы деревьев не в количественной последовательности (от самых частых к более редким), но в определенной системе смысловых соотношений.

Дуб

Все то, чем дерево выделяется среди других форм растительности (крепость ствола, могучая крона), выделяет дуб среди других деревьев, делая как бы царем древесного царства. Он олицетворяет собой высшую степень твердости, мужества, силы, величия. Именно эта ясность исходного смысла сделала образ дуба особенно популярным на ранних этапах поэзии, а затем ослабила его значимость, когда образный строй поэзии стал усложняться и преодолевать однозначность фольклорно-аллегорического мышления.

Зачин к поэтической «истории» дуба — стихотворение А. Мерзлякова (1810):

Среди долины ровныя
На гладкой высоте
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.

Высокий, могучий, цветущий — характерные эпитеты дуба, который и у других поэтов первой половины XIX века выступает как образ жизненной мощи.

У А. Пушкина:

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

(«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»)

— дуб символизирует неистощимость жизни — он растет на кладбище, приюте смертных, напоминая о бессмертии природы:

<...>
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя ...

(«Когда за городом, задумчив, я брожу...»)

У М. Лермонтова образ дуба выступает в том же значении вечной жизни, преодолевающей холод могилы. Лирический герой хочет заснуть не мертвым, но живым сном — и тогда, погружаясь в забытие, как бы соединяется с бытием вечно зеленого дуба:

⟨...⟩
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

(«Выхожу один я на дорогу...»)

У Ф. Тютчева дубы, растущие на курганах, знаменуют жизнь, вольную, равнодушную к смерти, как бы олицетворяющую мощь вечнорождающей природы:

⟨...⟩
Красуются, шумят — и нет им дела,
Чей прах, чью память роют корни их.

(«От жизни той, что бушевала здесь...»)

Если у Пушкина и Тютчева дубы растут над могилами как неукротенная, непресеченная воля земли, а у Лермонтова знаменуют даже преодоление самой могилы, некое странное состояние, где жизнь продолжается во сне, то у Е. Баратынского, именно в образе дубов, как бы переросших сам земной предел, жизнь продолжается и после смерти:

⟨...⟩
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев,
Я тень, священную мне, встречу.

(«Запустение»)

Но именно долговечность дуба позднее поэтами начинает восприниматься как старость (А. Фет. «Одинокий дуб»; А. Майков. «Маститые, ветвистые дубы...»). В поэзии второй половины XIX века преобладает мотив отъединенности дуба от молодой жизни, которая бушует вокруг, — словно бы сама поэзия вошла в новый возраст и иными глазами увидела это гордое дерево.

От темного леса далеко,
На почве бесплодно-сухой,
Дуб старый стоит одиноко,
Как сторож пустыни глухой.

(И. Никитин. «Дуб»)

В поэзии начала XX века дуб утратил свою популярность. Видимо, этот образ, наделенный традиционной семантикой мощи, был далек от символистской поэтики, требовавшей образов условных, но лишенных аллегорической однозначности. Даже в поэзии Есенина, изобилующей древесными мотивами, отсутствует этот кряжистый великан; он был психологически чужд лирическому «я» поэта, которое находило себе выражение в образе клена.

У Н. Заболоцкого намечаются новые пластические и философские возможности интерпретации. Прежде всего, дуб — воплощение даже не мужества, но самой битвы, когда он противоборствует ветру: «был битвой дуб», «дуб бушевал, как Рембрандт в Эрмитаже» (ср. у М. Цветаевой: «Дуб богоборческий! В бои // Всем корнем шествующий!»). В стихотворении «Одинокий дуб» поэт подчеркивает не просто одиночество, но мужественность, воинственность дуба:

Вглядись в него: он важен и спокоен
Среди своих безжизненных равнин.
Кто говорит, что в поле он не воин?
Он воин в поле, даже и один.

Именно бушевание дуба — роенье корней, качанье крон — предпочитает изображать советская поэзия, с ее пафосом богатырства. У П. Васильева — «август роется во тьме дубовыми могучими когтями»; у Б. Корнилова — «ходит дубрава — // даже оторопь сразу берет — // и налево идет, и направо, // и ревет, наступая вперед»; у Л. Мартынова (иронически) — «О дуб, великий князь дубрав. // Бушуешь ты, огромный, темный, // Под стынувшими небесами...»

Именно потому, что дуб — символ жизненной мощи, его увядание, болезнь производят вдвойне томящее впечатление, как будто могила, над которой растет дерево-великан, приняла и его в свои недра.

Еще у Пушкина в «Русалке» осыпавшийся дуб возвещает о таинственной силе зла, вторгшейся в душу князя и разрушившей мир его любви: «Ах, вот и дуб заветный, здесь она, // Обняв меня, поникла и умолкла... <...> // Возможно ли?.. // <...> // Что это значит? листья // Поблекнув, вдруг свернулись и с шумом // Посыпались, как пепел, на меня. // Передо мной стоит он гол и черен, // Как дерево проклятое».

У Э. Багрицкого заржавленный, осыпавшийся

дуб — образ иссякшей жизненной силы: «Мы — ржавые листья // На ржавых дубах... // Чуть ветер, // Чуть север — //И мы облетаем» («От черного хлеба и верной жены...»).

У Ю. Кузнецова могильная нечисть прорывается в тело дуба, опустошает его изнутри — и цепкими корнями мертвит всю округу:

Неразъемные кольца ствола
Разорвали пустые разводы.
И нечистый огонь из дупла
Обжигает и доли и воды.

Изнутри он обглодан и пуст,
Но корнями долину сжимает.
И трепещет от ужаса куст,
И соседство свое проклинает.

(«Дуб»)

Дуб оказывается пристанищем смерти. Такое переверачивание иносказательного смысла заложено в самой двойственной или, как принято говорить, амбивалентной природе поэтического образа. Дуб растет над могилой — и по отношению к ней является носителем жизни, но по отношению к окружающей растительности может восприниматься как вестник смерти, «могильное дерево» (точно так же впоследствии выявится двойственная семантика березы — «грустной» и «светлой»).

Таким образом, дуб в русской поэзии, как и в мировом фольклоре, символизирует жизненную мощь, преодолевшую смерть, именно поэтому омертвление дуба выступает как зловещий признак распада жизни, вторжения демонических сил в ее святилище.

Клен

В отличие от дуба клен и тополь не имеют столь определенного, сформированного образного ядра в русской поэзии. Дело в том, что и в фольклорных традициях, связанных с древними языческими ритуалами, эти деревья не играли столь значительной роли. Поэтические воззрения на них в основном складываются в XX веке и еще не приобрели ясных очертаний, не выстроились в непрерывную традицию. Можно приблизительно определить то общее направление, в котором создается поэтическая образность клена и тополя. Если дуб — представитель кражистой жизненной мощи, своего рода царь и мужик среди деревьев, то клен — это разудалый, слегка разухабистый парень, с буйной копной непричесанных

волос, тополь — тонкий, стройный, аристократически изящный и подтянутый рыцарь.

Образ клена наиболее сформирован в поэзии С. Есенина, где он выступает как своего рода лирический герой «древесного романа». Нагляднее всего запечатлен образ клена как деревенского парня, гуляки, ухажера в стихотворении, ставшем знаменитой песней:

Клен ты мой опавший, клен заледенелый,
Что стоишь нагнувшись под метелью белой?

<...>

Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а вовсю зеленым.

И, утратив скромность, одуревши в доску,
Как жену чужую, обнимал березку.

Клен выделяется среди других деревьев своей круглой кроной, похожей на копну волос или на зимнюю барашковую шапку, отсюда и основной мотив уподобления, то первичное сходство, из которого развился метафорический образ персонифицированного «я-дерева». У Есенина есть как бы заготовки этого образа:

Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге,

И я знаю, есть радость в нем
Тем, кто листьев целует дождь,
Оттого что тот старый клен
Головой на меня похож.

Как будто бы на корточки погреться,
Присел наш клен перед костром зари.

Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый!
Где-то на поляне клен танцует пьяный.

В этих образах клена выделяются два элемента: «голова» и «ноги» его антропоморфного тела. Клен танцует на одной ноге, приседает на корточки, его развесистая «круглоголовая» крона по контрасту с тонким, в отличие от дуба, стволом вызывает ощущение не мощного стояния, твердого упора, а какого-то жеста — танцующего или приседающего.

Другой устойчивый образный мотив, связанный с

кленом,— зубчатость его листьев, отдаленно напоминающих форму сердца, что делает клен как бы покровителем любви:

Обрываются речи влюбленных,
Улетает последний скворец.
Целый день осыпаются с кленов
Силуэты багровых сердец.

(Н. Заболоцкий. «Осенние пейзажи»)

Багряный цвет кленового листа увеличивает его сходство с сердцем. Вспомним А. Ахматову:

Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней,—
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

(«Под крышей промерзшей пустого жилья...»)

Кленовый лист проступает сквозь листья древних любовных песнопений красным очертанием сердца, как будто на миг переплелись воедино книга духа и книга природы, изданные под одной обложкой.

То, что кленовые листья своей багрянностью и зубчатыми очертаниями напоминают сердце, первым очень тонко, быть может бессознательно, запечатлел А. Фет:

И болью сладостно-суровой
Так радо сердце вновь зануть,
И в ночь краснеет лист кленовый,
Что, жизнь любя, не в силах жить.

(«Опять осенний блеск денницы...»)

Это одно из последних стихотворений Фета (7 сентября 1891 года) — как лист клена, перед тем как упасть, наливается багряным цветом, так сердце перед кончиной пронизано «болью сладостно-суровой». Здесь нет прямого сравнения сердца и листа, но оно дано в форме параллелизма, что увеличивает его ассоциативную емкость.

Это же значение влюбленности, как бы сердечной пронизанности проявляется и тогда, когда оно прямо не связано с формой кленовых листьев:

Я и молод, и свеж, и влюблен,
Я в тревоге, в тоске и в мольбе,
Зеленею, таинственный клен,
Неизменно склоненный к тебе.

〈...〉

Ты придешь под широкий шатер
В эти бледные сонные дни
Заглядеться на милый убор,
Размечтаться в зеленой тени.

(А. Блок. «Я и молод, и свеж, и влюблен...»)

Быть может, образ кленового шатра, широко раскинувшегося над возлюбленной, навеян Блоку известным стихотворением Фета:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор. 〈...〉

У Фета кленовый шатер образует пейзаж, место действия, у Блока он сливается с образом лирического героя, склонившегося над своей возлюбленной. «Милой головки убор» перекликается с «милым убором» самого клена — опять здесь выступает на первый план та пышность головного убора, которая у Есенина более обиходно связывается с «шапкой» («без ордера тебе апрель // Зеленую отпустит шапку»).

С кленом нередко соединяется понятие целомудрия, чистоты. У Фета клен назван «девственным», у Блока — «свежим», у Пастернака — «и ни соринки в новых кленах...».

Тополь

Тополь не создал себе в русской поэзии такого лирического романа, как клен у Есенина, не нашел столь полного индивидуального воплощения. Но в образах его, переходящих от поэта к поэту, обнаруживается большая стройность, последовательность, словно соответствующая силуэту самого тополя, стремительно возносящегося вверх.

Пожалуй, только однажды, в самом начале своего поэтического «поприща», тополю суждено было сыграть «лирическую партию» — в стихотворении А. Григорьева «Тополю» (1847), которое стало открытием данного мотива в русской поэзии. Здесь отчетливо видно (как и в стихотворении В. Кюхельбекера «Клен», 1832), что дерево еще не выявило свое поэтическое своеобразие:

Серебряный тополь, мы ровни с тобой.
Но ты беззаботно-кудрявой главой
Поднялся высоко; раскинул широкую тень
И весело шелестом листьев приветствуешь день.
(...)

Кудрявый мой тополь, с тобой нам равно тяжело
Склонить и погнуть перед силою ветра чело...
Но свеж и здоров ты, и строен и прям,
Молись же, товарищ, ночным небесам!

Напоминая клен своей «беззаботно-кудрявой главой», тополь у Григорьева вместе с тем аристократически «и строен, и прям», он «поднялся высоко» и молится «ночным небесам». Эта стройность, устремленность ввысь (тогда как клен более приземист и скорее склоняет свою главу) является отличительной чертой тополя, вплоть до поэзии наших дней.

«Ножами золотыми стояли тополя» у В. Хлебникова в «Осени». У А. К. Толстого передано вознесение тополя в заоблачную высь: «Воспрянь и подымись трепещущим столбом, // Вершиною шумя в эфире голубом!» («О друг, ты жизнь влачишь...»).

У Ивана Жданова тополь

выводил листву из берегов
и проносил на острие движенья
куда-то вверх, куда не донестись
ни страху, ни рассудку, ни покою,
где ночь переворачивала небо,
одной звездой его обозначая.

(«...Так ночь пришла, сближая всё вокруг...»)

Острие тополя как бы устремлено к острию звезды, встречно соприкасается с ним. Отсюда и складывается впечатление, что тополь «молится», обращается прямо к небесам.

У Хлебникова, проявлявшего наибольший поэтический интерес к тополю из всех деревьев, он превращается даже в богослова, толкующего со своей высоты знаки весны:

Весеннего Корана
Веселый богослов,
Мой тополь спозаранок
Ждал утренних послов.
Как солнца рыболов,
В надмирную синюю тоню
Закинувши мрежи,
Он ловко ловит реВ валов

И тучу ловит соню,
И летней бури запах свежий.
О тополь рыбак,
Станом зеленый,
Зеленые неводы,
Ты мечешь столба...
С сетями ловли бога
Великий Тополь.

Тополь возвышается над земным и потому становится ловцом небесного, «богослов» весны подобен «рыболову солнца», закинувшему свою вершину, как длинное удище, в синеву небес. Эти два образа скрещиваются в заключительных строках: тополь, как богослов, стоит на ловле самого бога, потому его имя становится титулом — «Великий Тополь». В другом стихотворении — «Весны пословицы и скороговорки» — тополь тоже увиден поэтом как зеленая сеть, раскинутая по небу и ловящая золотой мячик — солнце:

Сквозь полет золотистого мячика
Прямо в сеть тополевых тенет
В эти дни золотая мать-мачеха
Золотой черепашкой ползет.

Заостренность тополя, устремленность его в небо раскрыты в стихах Фета:

И грезит пруд, и дремлет тополь сонный, ●
Вдоль туч скользя вершиной заостренной...

(«Знакомке с юга»)

У тополиных деревьев в пору весеннего цветения пряный запах — клейкие почки разносят повсюду горьковатое благоухание. Лучше всего это передано Б. Пастернаком в стихотворении «После дождя»: воздух очищен грозой, и все запахи особенно резки и первозданны:

Теперь не надышишься крепью густой.
А то, что у тополя жилы полопались,—
Так воздух садовый, как соды настой,
Шипучкой играет от горечи тополя.

У стройного тополя княжеская, королевская осанка, а то, что он растет вдоль дорог, позволяет увидеть в нем и босоногого странника. Отсюда разнообразие интерпретаций: каждый поэт берет в явлении то, что творчески ему наиболее созвучно. Для Б. Пастернака тополь — «король» в шахматной игре, что душа затевает с природой: «И тополь — король. Я играю с бессонницей». У С. Есенина — «ноги босые, как телки под ворота, // Уткнули по канавам тополя». Б. Окуджава соединяет эти два образа — величавости и опрошенности:

И тополи
попеременно
босые ноги ставят в снег,
скользя,
шагают, как великие князья,—

как будто безнадежно,
но надменно.

(«Подмосковье»)

К. Бальмонт соединяет зрительный и обонятельный образы — «тополь, как факел пахучий, восстанет». Стройность тополя дает основание сравнить его со столбом, с факелом и огнем, с королем и князем. Если дуб — кряжистый, раздавшийся в ширину «царь» среди деревьев, то тополь — именно «король», более подтянутый, стройный, возносящийся в высоту.

В поэтическом образе клена особенно значимы его силуэт и окраска листьев. Последний признак еще более важен для тополя, обладающего как бы двойной окраской: снаружи листья блестяще-зеленые, будто отполированные, с внутренней стороны — матово-серебристые. Трепетание тополиных листьев создает непрерывно меняющуюся окраску воздуха, словно само дерево то светлеет, то темнеет:

Внизу померкший сад уснул, — лишь тополь дальний
Все грезит в вышине, и ставит лист ребром,
И зыблет, уловя денницы блеск прощальный,
И чистым золотом, и мелким серебром.

(А. Фет. «О, как волнуется я мыслю больною...»)

Постоянное колебание тополиной листы (замечательно здесь выражение «ставит лист ребром»), отблискивающей своими гранями, переход двух окрасок — золота поверхности в серебро изнанки — близки Заболоцкому («Закрывается тополь взъерошенный // Серебристой изнанкой листа») и Жданову («Струится кривизна граненого стекла, // ребристое стекло хмелеющего шара // — вот крона тополя»). Однако лучше всего, с удивительным пластическим блеском, описано сверкание тополя у И. Бунина:

В чаще шорох потаенный,
Дуновение тепла.
Тополь, сверху озаренный,
Перед домом вознесенный,
Весь из жидкого стекла.

В чашу темную глядится
Круг зеркально-золотой.
Тополь льется, серебрится,
Весь трепещет и струится
Стекловидною водой.

Сравнение тополиного блеска со стеклом и с водой — «жидким стеклом» — подчеркивает, с одной стороны, переливы мерцания, а с другой — неподвижную выпуклость самого стекловидного дерева. Золото луны и серебро тополя зеркально отражаются друг в друге.

У тополиного струящегося блеска есть не только пластически зрелищная, но и философская, мировоззренческая сторона. Постоянное трепетание листвы, открывающей то темную поверхность, то светлую изнанку, указывает как бы на двойственность самой жизни, на то, что изнутри она радостнее, светлее, чем снаружи. Медитации на эту тему находим у такого тонкого лирика природы, как А. Кушнер:

Изнанка листьев такова,
Что нет красивей тополиных
Рядов серебряных, старинных,
Чья ветром вздыблена листва.

Изнанка жизни такова:
То спор, то снова перебранка,
Саднит, как содранная ранка,
А впрочем, блещет, как листва!

Какая рань! Какая грусть!
Как ветер дует спозаранку!
Но после листьев наизнанку
Изнанки жизни не боюсь.

О, так же, холодом дыша,—
В ознобе вся, полувоздушна,
Неудержима, непослушна,
На ощупь так же хороша.

Для Кушнера именно *светлая изнанка* (а не темная, как обычно говорят) существенна в жизни — потому и обращается он к тополю: «О, боль сердечная, на миг яви изнанку, // Как тополь, с вывернутой на ветру листвой...» Именно тополь с его двоящимся обликом листвы становится одним из образов жизни как целого: поэт на слух постигает его «стоустый» язык: «...и не нужен мне русско-тополиный словарь».

Итак, если в клене поэтизируются буйная крона и сердцеликие, багряные листья, то в тополе — его рыцарственная стройность и серебристая изнанка листьев.

Береза

В поэзии первой половины прошлого века мы находим краткие и не особенно выразительные упоминания об этом дереве: «семья молодых берез» — у В. Жуковского, «под сению берез ветвистых» — у Е. Баратынского, «чета белеющих берез» — у М. Лермонтова. Правда, в стихотворении «Родина» Лермонтов закрепляет за березой более общий смысл — одного из символов всей России. Именно в таком качестве — как «русское дерево» — и начинает восприниматься береза по мере развития национального самосознания:

Средь избранных деревьев береза
Непоэтически глядит;
Но в ней — душе родная проза
Живым наречьем говорит.

Из нас кто мог бы хладнокровно
Завидеть русское клеймо?
Нам здесь и ты, береза, словно
От милой матери письмо.

(...)

Здесь П. Вяземским («Береза», 1855 (?)) вводится характерный мотив: береза как знак родины на чужбине или как примета возвращения на родину, словно бы издалека земля манит своим светлым лучом. (Прозаически это запечатлелось еще в письме Пушкина: «Мы переехали горы, и первый предмет, поразивший меня, была береза, северная береза! Сердце мое жжалось».) Интересно сопоставить два стихотворения Н. Огарева — «Дорога» (1841) и «Береза в моем стародавнем саду...» (1863). Если в первом, написанном на родине, береза выступает как часть унылого, скучного пейзажа: «Белые с морозу, // Вдоль пути рядами // Тянутся березы // С голыми сучками. // <...> // Я в кибитке валкой // Еду да тоскую: // Скучно мне да жалко // Страну родную», — то во втором, созданном на чужбине, это дерево приобретает поэтический облик, как сохраненная в душе связь с родиной и детством: «Береза в моем стародавнем саду // Зеленые ветви склоняла к пруду. // Свежо с переливчатой зыби пруда // На старые корни плескала вода».

С тоской по родине у многих поэтов связано развитие того поэтического мотива, который был впервые найден Вяземским.

Береза родная, со стволом серебристым,
О тебе я в тропических чащах скучал.

(К. Бальмонт. «Береза»)

Даже В. Маяковский, в целом отрицательно относившийся ко всякой национальной символике (отзыв о Л. Собинове, который поет романс на есенинские стихи «под березкой дохлой»), в одном из заграничных стихотворений отдал дань этой традиции:

Конешно, —
березки,
снегами припарадась,
в снежном
лоске
большущая радость.

(«Они и мы»)

У многих поэтов береза с ее склоненными ветвями, названная «плакучей», олицетворяет горечь и страдание. «Как вдова, бледна от слез, — тяжела-де участь злая»; «вихрастые макушки никлых, стонущих берез» (Н. Клюев); «никнут купы плакучих берез», «плакучею,

заплаканной березой над полями» (А. Прокофьев). У А. Фета береза ассоциируется со страдальческой долей родной страны:

Березы севера мне милы,—
Их грустный, опущенный вид,
Как речь безмолвная могилы,
Горячку сердца холодит.

Лия таинственные слезы
По рощам и лугам родным,
Про горе шепчутся березы
Лишь с ветром севера одним.

<...>

(«Ивы и березы»)

Если бы береза выступала только в плакучем облике, она мало бы отличалась от ивы. Но в березе есть и другая эмоциональная и символическая значимость — весенняя, ликующая. В древних языческих обрядах береза часто служила «майским деревом» (подобно тому, как ель — «декабрьским», «новогодним»): вокруг березы весенним праздником, который назывался семик, или зеленые святки, водили хороводы, наряжали ее разноцветными лентами. Недаром, как отмечает В. Даль, белую березу называют «веселкой». На ней сплетали ветки в косички, уподобляя молодой девушке, надевали венки. Обряды эти были девичьими, мужчины к ним не допускались. «Действия с березкой не всегда ограничивались ее завиванием. Березку срубали, украшали лентами, бусами, платками и пр., ходили с ней по деревне. <...> Когда березку полностью одевали, девочка подлезала ей под юбку, брала ее за ствол и двигалась впереди хоровода; получалось впечатление, что береза идет и пляшет сама»¹. Березку часто рядили в девичье платье: надевали кофту, юбку, фартук, на голову платок или кокошник, — и называли такое заплетенное дерево «девичьей красой». Отсюда известные семикские песни:

Во поле березонька стояла,
Во поле кудрявая стояла,..
Я, млада девица, загуляла,
Белую березу заломала...

...Сама я, березынька,
Сама я оденуся..
Надену платьишко,
Все зеленое..
Все шелковое...

Если географическая, так сказать, представительность березы была почувствована во второй половине XIX века, то ее связь с историческими корнями, с древними обычаями, сохранившимися, впрочем, еще и до наших дней, была воспринята поэзией лишь в начале

¹ Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979. С. 193—194.

XX века, когда активно возрождается в общественном сознании и в художественном творчестве интерес к древней, дохристианской, языческой Руси. Одним из первых проявлений этого интереса были поэтические сборники С. Городецкого «Ярь» и «Русь», в которых есть стихи и о березе:

И сам Ярила пышно увенчал
Концы волос зеленой кроной
И, заплетая, разметал
В цвету лазурном цвет зеленый.

(«Береза»)

Ярила — божество весеннего плодородия у древних славян. Завивая и заламывая березу, воплощавшую женское плодоносящее начало, славяне во время зеленых святок пробуждали плодородящую силу самой земли. Это очеловечивание, «оженствление» облика березы, данное у Городецкого еще в непосредственной связи с символикой обряда, в творчестве Есенина достигает полного развития и реализма подробностей. Если клен — герой его «растительного романа», то береза — героиня.

Зеленая прическа,
Девическая грудь,
О тонкая березка,
Что загляделась в пруд?

(«Зеленая прическа...»)

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать.

(«Мелколесье. Степь и дали...»)

<...>

Вернулся я в родимый дом.
Зеленокосая,
В юбчонке белой
Стоит береза над прудом.

(«Мой путь»)

Я навек за туманы и росы
Полюбил у березки стан,
И ее золотистые косы,
И холщовый ее сарафан.

(«Ты запой мне ту песню, что
прежде...»)

Береза, какой она предстает у поэта, похожа на майское деревце русских народных обрядов: ветки заплетены в косы, ствол обряжен в холщовый сарафан или в белую юбку. Но это не ритуальное, а метафорическое перевоплощение. Сама березовая крона и ствол делают ее похожей на молодую женщину, заглядевшуюся в пруд, как в зеркало. Благодаря Есенину образ женственной березки вновь обрел распространение в сознании народа — уже после того как соответствующий обряд почти вышел из употребления. Но образ, созданный Есениным, потому и смог стать всенародным, что занял как бы под-

готовленное для него многовековой традицией и освобожденное к началу XX века место.

После Есенина береза широко вошла в лирический репертуар советских поэтов. Типическим примером может служить стихотворение С. Щипачева «Березка»: «Ее к земле сгибает ливень // почти нагую, а она // рванется, глянет молчаливо — // и дождь уймется у окна». Березка здесь — воплощение верности, она не поддается ни бурану, ни ливню: «Но, тонкую, ее ломая, // из силы выбьются... Она, // видать, характером прямая, // кому-то третьему верна». Слабость этого и других подобных опытов в том, что пейзаж сводится к прямой аллегории человеческого характера.

Образ березы в русской поэзии многозначен: в нем и грусть опущенных ветвей, и свет, исходящий от ствола, — светлая грусть, которой овеяно это северное дерево. Если обозначить крайности в изображении березы, то их резкое, прямое совмещение дано в двух стихотворениях И. Анненского «Весна» и «Осень», объединенных общим заглавием «Контрафакции». В первом стихотворении — у сухой, черной березы встречаются влюбленные:

В майский полдень там девушка шляпу сняла,
И коса у нее распустилась.
Ее милый дорезал узорную вязь,
И на ветку березы, смеясь,
Он цветистую шляпу надел.

Это один из первых в новой русской поэзии опытов воскрешения ритуального значения березы как майского дерева, причем обряд возникает вне всякой связи с фольклорной средой — в городской обстановке, тем ценнее значение «невольной» реминисценции, как бы прорывающейся сквозь чуждые культурные слои. Береза превращается в девушку, обряжается в «цветистую шляпу».

А к рассвету в молочном тумане повис
На березе искривленно-жуткий
И мучительно-черный стручок,
Чуть пониже растрепанных гнезд,
А длиной — в человеческий рост ...
И глядела с сомнением прбсинь
На родившую позднюю осень.

Береза как майское «невестящееся» дерево и как запоздало родившая осень, принесшая мертвый плод, — вот символические пределы в осмыслении образа.

Более простое, фольклорно цельное обобщение образа березы во всей контрастности ее эмоциональных значений находим у А. Прокофьева:

Люблю березу русскую,
То светлую, то грустную...
То ясную, кипучую,
То грустную, плакучую.

(«Россия»)

У березы много поэтических возможностей, образных оттенков, о которых мы не упомянули. Есть устойчивое, например, сравнение белизны ее ствола с молоком.

У С. Есенина в стихотворении «Пойду в скупье смиренным иноком...»: «туда, где льется по равнинам // Березовое молоко». У В. Соколова в «Напеве»: «Нас может счастьем наполнить // Берез парное молоко».

Есть образы, которые, по-видимому, уникальны. Например, крапчатость березы, чередование в ней черных полосок на белом фоне послужило основой двух совершенно разных метафор, каждая из которых точно выражает поэтическую индивидуальность своего автора: у С. Есенина — «березовый ситец», у А. Вознесенского — «протяжные клавиатуры» («... наверно, надо быть летящим, // чтоб снизу вверх на ней сыграть»).

Легкий, парящий силуэт березы, столь согласный и контрастирующий с ее плакучей кроной, действительно создает богатую клавиатуру образных возможностей и позволяет найти необходимую тональность для передачи самых разных, даже противоположных чувств, которые вызывает в нас русская природа.

Ива

У ивы как поэтического образа много сходного с березой: и ту и другую называют «плакучей» (при обозначении их пород сама наука пользуется для терминологических целей метафорой «плача»). Иногда для создания в стихотворении одной поэтической атмосферы береза и ива упоминаются рядом, например у М. Цветаевой в цикле «Деревья»:

Ивы — провидицы мои!
Березы — девственницы!

Но образ ивы более однозначен, лишен той уравновешивающей светлости, весенней ликующей женственности, которая есть в березе, он более однотонен, меланхоличен, однако порой приобретает большую глубину. А. Фет в стихотворении «Ивы и березы», сравнивая эти два дерева, отдает предпочтение ивам. Грустный опущенный вид берез многое говорит сердцу,

Но ива, длинными листьями
Упав на лоно ясных вод,
Дружней с мучительными снами
И дольше в памяти живет.

Ива ближе всего поэтам с мягким, мечтательным складом характера, таким, как Жуковский, Фет, Есенин. Хотя, по-видимому, впервые в русской поэзии она упомянута у М. Ломоносова в идиллии «Полидор» (1759):

{...}
И тихой Днепр в себе изображает ивы,
Что густо по крутым краям его растут,

— своеобразная прелесть этого дерева оказалась «конгениальна» другому поэту, Жуковскому, который передал ее в элегиях «Сельское кладбище», «Вечер» и «Славянка»:

Там в полдень он сидел под дремлющею ивой,
Поднявшей из земли косматый корень свой...

—
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

—
То ива дряхлая, до свившихся корней
Склонившись гибкими ветвями...

В этих строках уже намечилось многое из того, что в дальнейшем определит поэтический облик ивы: гибкость, трепетность, дремотность, задумчивость, горестность, склоненность.

Такое значение ивы по традиции восходит еще к европейской поэзии средних веков, а затем Возрождения. Самая «знаменитая» ива в мировой литературе та, про которую поет Дездемона, предчувствуя свою кончину: («Была у ней излюбленная песнь, // Старинная, под стать ее страданью, // Про иву, с ней она и умерла»). Ива — аллегория несчастной девушки, покинутой возлюбленным:

Несчастливая крошка в слезах под кустом
Сидела она у обрыва.
Затянемте ивушку, изу спосм.
Ох, ива, зеленая ива.

(Шекспир. «Отелло»)

С ивой связана и гибель Офелии в «Гамлете, принце Датском» Шекспира:

Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась.

Судьба девушки, брошенной возлюбленным и от горя потерявшей рассудок, уже не условно, а впрямую переплетается с судьбой плачущего дерева, склонившегося над водой. Обряжая иву, наподобие майского дерева, Офелия как бы реализует этот обрядовый символ и сама падает в воду с охапками трав и цветов: ива не стала «девицей», но девица разделила судьбу ивы.

Эти шекспировские мотивы повлияли на восприятие ивы в русской поэзии, отразились прямыми реминисценциями у крупнейших поэтов — Фета, Блока, Пастернака. В фетовском стихотворении «Я болен, Офелия, милый мой друг...» как бы слились в одну две ивы из шекспировских пьес «Отелло» и «Гамлет»: «Про иву, про иву зеленую спой, // Про иву сестры Дездемоны». Настойчивым рефреном («Когда случалось петь Дездемоне», «Когда случалось петь Офелии») объединяет героинь одной темой Пастернак в «Уроках английского»: «...А жить так мало оставалось,— // Не по любви своей звезде она,— // По иве, иве разрыдалась».

Образ ивы как дерева разлуки, обмана, измены присутствовал и в русских народных песнях. Фольклорное (а не вторично-литературное) происхождение имеет этот мотив в стихах Н. Клюева, где говорится о девушке, повенчавшейся с солнцем, «заголубленной в речном терему»; символом этой женской судьбы, повторившей судьбу Офелии, становится ива:

В просинь вод загляделися ивы,
Словно в зеркальце девка-краса. (...)

Кличу девушку с русой косою,
С зыбким голосом, с вишеньем щек.
Ивы шепчут: «Сегодня с красою
Поменялся кольцом солнпоэк...»

Вне какой-либо связи с пейзажем, как чистую эмблему, использует образ ивы А. Ахматова. Ива у нее — воплощение одиночества, горестной разлуки, разрыва.

Ива на небе пустом расплстала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

(«Память о солнце в сердце слабеет...»)

Обычно ива склоняется над рекой — здесь она обрисована на фоне неба своим сквозящим силуэтом, что подчеркивает тему одиночества (см. также «Разрыв»). С образом ивы Ахматова связывает характер своей лирической героини:

Я лопухи любила и крапиву,
Но больше всех серебряную иву.
И, благодарная, она жила
Со мной всю жизнь, плакучими ветвями
Бессонницу овеивала снами.

(«Ива»)

И М. Цветаева в стихах, обращенных к ахматовской «музе плача, прекраснейшей из муз», тонко улавливает эту «ивовую» сущность ее лирической героини: «Не этих ивовых плавающих ветвей // Касаюсь истоиво,— а руки твоей!»

Ива в русской поэзии означает не только любовную, но и всякую разлуку, горе матерей, расстающихся со своими сыновьями. В облике ивы есть что-то материнское — серебристые пряди, недаром иву зовут «седою». Некрасовское стихотворение «Внимая ужасам войны...» заканчивается параллелизмом в духе народной поэзии:

⟨...⟩
То слезы бедных матерей!
Им не забыть своих детей,
Погибших на кровавой ниве,
Как не поднять плакучей иве
Своих поникнувших ветвей...

В посвящении к поэме «Мороз, Красный нос» Некрасов напоминает сестре, что она провидчески связала посаженную матью иву с ее горькой судьбой:

⟨...⟩
И ту иву, что мать посадила,
Эту иву, которую ты

С нашей участью странно связала,
На которой поблекли листья
В ночь, как бедная мать умирала...

Близок некрасовскому и образ ивового вдовства у Пастернака:

Где ива вдовый свой повойник
Клонила, свесивши в овраг...

(«Весенняя распутица»)

В этом же значении образ ивы выступает и как обобщение национальной судьбы, знаменуя грусть и горечь родимой земли. У С. Есенина:

Я люблю родину.
Я очень люблю родину!
Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь.

(«Исповедь хулигана»)

У Н. Рубцова:

Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно
Во мгле над обрывом безвестные ивы мои!

(«Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»)

Рябина

Если береза сочетает в себе грусть и радость, скорбную пониклость и праздничную приподнятость, ива же преимущественно воплощает первый ряд этих свойств, то рябина — второй: буйство красок, озорство, удалое веселье... Это самое яркое из деревьев, пылающее всеми оттенками багряного цвета. Вместе с тем в рябине угадывается та горечь и грусть, которые вообще неотделимы от русской природы. Часто красные ягоды рябины, ассоциируясь с кровью, жертвой, страданием, передают не меланхолию, а дерзость, вызов, неистовство, бушевание. Этот мотив нашел концентрированное выражение в стихотворении А. Блока «Осенняя воля»:

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Панорама осени — «желтой глины скудные пласты» — взрывается красным цветом рябин, будто заревом, ужасом и весельем разгула, зовущим в необъятную даль России.

Рябина как образ родины, передающий ее нрав иначе, чем береза, впервые запечатлелась у П. Вяземского. Не случайно, что именно он, из всех русских поэтов особенно чувствительный к теме «родина на чужбине», «Россия в Европе», создал два стихотворения (в 1854—1855 годы, во время заграничного путешествия), в которых прославил эти два деревца как «милых землячек». Если береза воплощает застенчивость, простоту, неяркость русской природы, то рябина — ее огневое начало. Вяземский называет рябину «русским виноградом» — за ее сочность, «злато-янтарный душистый нектар», «сладостный хмелек», который «сердце греет». В чужом краю она выглядит одиноко, сиротливо, на родине же о ней поют песни — не грустные, как об иве, а зажигательные. Одну такую песню Вяземский приводит в «Рябине», перелажая на стихотворный лад:

Красавицы, сцепивши руки,
Кружок веселый заплели,
И хороводной песни звуки
Перекликаются вдали:

Убери себя алой бусою,
Ярких ягодок загорись красой;
Заплету я их с темно-русою,
С темно-русою заплету косой.

«Ты, рябинушка, ты кудрявая,
В зеленóm саду пред избой цвети,
Ты кудрявая, моложавая,
Белоснежный пух — кудри-цвет
твои.

И на улицу на широкую
Выду радостно на закате дня,
Там мой суженый черноокою,
Черноокою сторожит меня.»

Как видим, у Вяземского рябина — в согласии с фольклорной традицией — дерево радостное, знаменующее не разлуку, а встречу с милым («выду радостно на закате дня»): яркие ягоды, алые бусы создают образ горячей красоты.

Однако ягоды рябины поспевают осенью, и на них лежит отблеск какого-то холода, увядания. Отсюда есенинский образ рябины — огня, который не жжет:

В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава.

(«Отговорила роща золотая...»)

Что другим не нужно — несите мне!
Все должно сгореть на моем огне!
Я и жизнь маню, я и смерть маню
В легкий дар моему огню.

(«Что другим не нужно — несите мне!..»)

и деревья:

Деревья! К вам иду! Спаситесь
От рева рыночного!
Вашими взмахами ввысь
Как сердце выдышано!

(«Деревья»)

«Огонь», идущий к «деревьям», взмахи деревьев — как выдохи огня... Соединение двух любимых стихий: огненной и древесной, и определило значение для Цветаевой рябины и бузины — «огненных деревьев». В цветаевской рябине, как и в бузине, сошлись горечь и пылание:

Красною кистью
Рябина зажглась
Падали листья.
Я родилась.

⟨...⟩
Мне и доньше
Хочется грызть
Жаркой рябины
Горькую кисть.

(«Стихи о Москве»)

«... Уст моих псалом: // Горечь рябиновая» — своего рода кратчайшее цветаевское определение сути своего творчества.

Опаленность всеказнящим, всепоедающим огнем, горечь судьбы, испепеленной пламенем вдохновения, — эти цветаевские мотивы воплощались и в образе бузины:

⟨...⟩
Что за краски разведены
В мелкой ягоде, слаще яда!
Кумача, сургуча и ада —
Смесь, коралловых мелких бус —
Блеск, запекшейся крови — вкус!

Бузина казнена, казнена!
Бузина — цельный сад залила
Кровью юных и кровью чистых,
Кровью веточек огнекистых —
Веселейшей из всех кровей:
Кровью сердца — твоей — моей...

(«Бузина»)

Сок бузины — «слаще яда», «веселейшая из всех кровей»; тут переплелись противоположные понятия, образуя оксюмороны, задача которых — раскрыть гибельность той сласти и сладостность той боли, которая за-

ключена в судьбе лирической героини — «горячей» и «горькой».

Рябина для Цветаевой — не просто знак личной участи, родовая мета, но и мета родины. Рябина сопутствует ей всю жизнь, как Ахматовой — ива¹. Насколько противоположны значения ивы и рябины на языке деревьев, так отстоят и творческие системы Ахматовой и Цветаевой в русской поэзии. Ива — плакучая скорбь, рябина — жгучая боль, ива истомна, рябина неистова, ива — слезы из глаз, рябина — кровь из раны, ива — нежная, дремотная, рябина — страстная, мятежная. Такова для Цветаевой и вся Россия — огненная гора:

— Сивилла! — Зачем моему
Ребенку — такая судьбина?
Ведь русская доля — ему...
И век ей: Россия, рябина...

(«Але»)

Цветаева, кажется, первой зарифмовала «рябина — судьбина», и это созвучие преследовало ее на чужбине. В стихотворении «Тоска по родине! Давно...», утверждая свою независимость от настоящего и былого, от близкого и далекого, Цветаева вдруг, как бы через силу, на излете, на выдохе всего стихотворения признается:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино,
Но если по дороге — куст
Встает, особенно — рябина...

Утверждая, что «тоска по родине! Давно // Разоблаченная морока», доказывая это всем строем и смыслом стихотворения, Цветаева в конце будто «устаёт» от неопровержимости своих доводов и делает исключение для рябины, которое поворачивает все стихотворение вспять, пронизывает его ностальгическим чувством, обнаруживает шаткость самых несокрушимых доводов. Стихотворение уже в сознании читателя начинает двигаться в обратную сторону, и там, где говорилось «нет», слышится «да».

¹ См. статью О. Г. Ревзиной «Тема деревьев в поэзии М. Цветаевой», где проводится, в частности, сопоставление этих мотивов у Цветаевой и Ахматовой: Ученые записки / Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 141—148.

Рябину	Рябина —
Рубили	Седыми
Зорькою.	Спусками...
Рябина —	Рябина!
Судьбина	Судьбина
Горькая.	Русская.

Так, по слову в строку, зарифмовала Цветаева рябину — и не просто с судьбиной, но с русской: горькой, срубленной, «седыми спусками» идущей к свершению предназначенного.

В рябине есть что-то надломленное — не прямота стройной березки, не плавность склонившейся ивы, но — молниевидный зигзаг; и брызнувшая кровь не случайна, она в самом жесте, каким ветви рябины держат тяжесть своих кистей. Всего в двух строчках передал Д. Самойлов («Рябина») очертания этого трагического жеста: «Руки так заломить, // Как рябиновый куст».

Как последний во времени отклик на тему, введенную в русскую поэзию П. Вяземским, можно рассматривать стихотворение А. Вознесенского «Рябина в Париже».

Так я один в чужбине дальней
Тебя приветствую тоской,
Улыбкою полупечальной
И полурадостной слезой,

— писал Вяземский, обращаясь к рябине, встреченной им в Европе. Вознесенский везет с собой в Европу, в Париж то, что считает своей географической и поэтической родиной,—

И когда по своим лабиринтам
разбредемся в разрозненный быт,
переделкинская рябина
нас, как бусы, соединит.

Липа

Если береза и рябина — деревья «ностальгические» в том смысле, что на чужбине они напоминают родину, то липа ностальгична не в географическом, а в историческом измерении. С ней связано прошлое России, память о классическом девятнадцатом столетии, о дворянской культуре. Собственно, уже в самом XIX веке, у Тургенева, Огарева липа стала деревом воспоминания, как бы обращенным к прошлому, воплощением элегических усадебных мотивов.

Люблю заброшенный и запустелый сад
И лип незыблемые тени...

— пишет Тургенев в стихотворении «Деревня». Огарев в «Обыкновенной повести» соединяет «темных лип аллею» с юностью и любовью своих героев; не случайно строчка из этого стихотворения дала заглавие книге Бунина «Темные аллеи», насквозь ностальгической, посвященной покинутой родине и безвозвратно ушедшей юности.

Именно тенистость липовой аллеи как бы погружает в темную глубину памяти, а душистый запах способен проникать в самые дальние ее закоулки. Запах легко навеивает воспоминания, не локальный, камерный, а именно запах окружения, среды, будь это горьковатый запах дыма или сладкий запах липы. Эта связь лип с воспоминанием объясняется в стихотворении Фета «В саду»:

Приветствую тебя, мой добрый, старый сад,
Цветущих лет цветущее наследство!
С улыбкой горькою я пью твой аромат,
Которым некогда мое дышало детство.

Густые липы те ж, но заросли слова,
Которые в тени я вырезал искусно...

Как будто с трепетом здесь каждого листа
Моя пробудится и затрепещет совесть,
И станут лепетать знакомые места
Давно забытую, оплаканную повесть.

Слово «память» почти неизбежно возникает рядом с упоминанием о липах:

Ты помнишь ли, Мария,
Один старинный дом
И липы вековые
Над дремлющим прудом?

(А. К. Толстой. «Ты помнишь ли, Мария...»)

И далее — «безмолвные аллеи», «заглохший сад», длинный ряд портретов в высокой галерее, вся атрибутика дворянской усадьбы — все, что кануло в прошлое: «Ты помнишь ли, Мария, // Утраченные дни?» Эта обращенность к прошлому объясняется еще и тем, что липа, одно из самых долгоживущих деревьев, не только напоминает своим запахом о прошлом, но и сама помнит далекую старину как ровесница предков, как воплощенная

память. Изначальный пушкинский лаконичный эпитет «липы престарелые» («Городок») как бы predetermined дальнейшую судьбу образа. У А. К. Толстого липы названы «вековыми»; у Огарева — «глядят из-под седых волос // Печально липы стариками»; у Пастернака липы «в несколько обхватов // Справляют в сумраке аллеи, // Вершины друг за друга спрятав, // Свой двухсотлетний юбилей». И закономерно то «сезонное» смещение в образе лип, которое мы наблюдаем у Есенина:

«Будь же холоден ты, живущий,
Как осеннее золото лип».

(«Песни, песни, о чем вы кричите...»)

Липы переносятся в обстановку осени или зимы — как усталая память отжившего, безнадежная охладелость и омертвелость:

Любить лишь можно только раз.
Вот оттого ты мне чужая,
Что липы тщетно манят нас,
В сугробы ноги погружая.

Ведь знаю я и знаешь ты,
Что в этот отсвет лунный, синий
На этих липах не цветы —
На этих липах снег да иней.

(«Какая ночь! Я не могу...»)

Сами цветы на липовых деревьях могут восприниматься как снег или иней — настолько с ними связана мысль о прошлом, об увядании всего живущего. От лип веет холодом не только потому, что они тенисты, но и потому, что они как бы уводят из настоящего, на них остылость прошедшего.

Однако с образом лип связана и особая знойность лета, насыщенная горячим запахом, гудением пчел. Державин, одним из первых поэтов воспевавший липы в стихотворении «Лето», представляет их именно как жаркое и блистающее дерево:

Липовая роща, как жар, возблистала
Вкруг меда листом.

У Пастернака в стихотворении «Балашов»: «В природе лип, в природе плит, // В природе лета было жечь»; в «Липовой аллее»: «Горят, закапанные воском, // Цветы, зажженные дождем». У Твардовского:

Липа в ночной полумгле
Светит густой позолотой,
Душит — как будто в дупле
Скрыты горячие соты.

(«Чуть зацветет иван-чай...»)

Липа зацветает позже многих других деревьев — в разгар лета (в среднем — 7 июля) — и оттого как бы пышет зноем. Мед, который добывают из нее пчелы, с давних пор ассоциируется с солнцем. Отсюда ощущение, что цветы липы горят, жгутся, блистают. Если листья создают прохладу, то медоносные цветы раскалены, гудят, словно провода под током.

Такая антиномичность — свойство любого образа: у рябины — веселье и отчаяние, у березы — грусть и свет, у липы — холод и жар. Своеобразие мотива лежит именно в той плоскости, через которую проходят его антиномии. Липа — жаркое и холодное, блистающее и тенистое дерево, чего нельзя сказать ни про иву, ни про березу, ни про клен — там другие внутренние антитезы. Своеобычность каждому образу придает не определенное качество, а сочетание полярных качеств.

В целом же липа остается в поэзии деревом воспоминаний. Липы Летнего сада и Царского Села — один из достопримечательных образов поздней поэзии Ахматовой, где она сознает себя законной наследницей петербургского классицизма и всей русской классики от Державина до Блока.

О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую всё это:
Фелицу, лебедя, мосты,
И все китайские затей,
Дворца сквозные галереи
И липы дивной красоты.

(«Наследница»)

Память поэтессы — биографическая и историческая — пробуждается «в душистой тиши между царственных лип». И современному поэту, лишенному аристократических корней, липы тоже говорят о прошлом:

Все как в добром старинном романе.
Дом в колоннах, и свет из окна.
Липы черные в синем тумане.
Элегическая тишина.

(В. Соколов)

Несмотря на признание: «...что за черт, я совсем посторонний // В этом желтом забытом саду», — что-то упорно влечет его героя в туманную тишь под липами, под которыми он бродит «как скрывающийся происхождение, // Что-то вспомнивший аристократ». Что-то

вспомнивший... Уже не биографическая, но историческая память ведет современного лирического героя под своды вековых лип.

Сосна и ель

Хвойные деревья передают иное настроение и смысл, чем лиственные: не радость и грусть, не различные эмоциональные порывы, но скорее таинственное молчание, оцепенение, погруженность в себя.

Сосны и ели представляют часть угрюмого, сурового пейзажа, вокруг них царит глушь, сумрак, тишина. Приведем примеры из «Жениха», «Няне» и пятой главы «Евгения Онегина» Пушкина:

<...>
С тропинки сбилась я: в глуши
Не слышно было ни души,
И сосны лишь да ели
Вершинами шумели.

В тени густой угрюмых сосен...

Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня.

<...>
Пред ними лес, недвижны сосны
В своей нахмуренной красе...

Появление сосен и елей в этих произведениях не случайно — еще у Жуковского «темный» бор, т. е. сосновый лес, составляет часть балладного, таинственно-пустынного пейзажа. В «Людмиле»: «<...> бор заснул, долина спит...// Чу! ... полночный час звучит»; в первой балладе «Громобой» из «Двенадцати спящих дев»: «Из темной бора глубины // Выходит привиденье...»; во второй балладе «Вадим»: «Безмолвен, дик, необозрим, // По камням бор дремучий...»; «Он смотрит — все уныло; // Как трупы, сосны под травой // Обрушенные тлеют...». Бор являет собой некую угрюмую тайну, полон загадочных звуков, глухих троп. У Бунина в стихотворении «Псковский бор»:

Вдали темно и чащи строги.
Под красной мачтой, под сосной
Стою и медлю — на пороге
В мир позабытый, но родной.
Достойны ль мы своих наследий?
Мне будет слишком жутко там,

Где тропы рысей и медведей
Уводят к сказочным тропам.

С бором связано представление о чудесах, он сохраняет свое балладное значение даже в стихах, лишенных балладного сюжета. В поэзии Бунина вообще очень много хвойных деревьев, что связано с особым чувством родины как глухой заброшенной стороны: «Под небом мертвенно-свинцовым // Угрюмо меркнет зимний день, // И нет конца лесам сосновым, // И далеко до деревень» («Родина»). У Бунина вообще преобладают безлюдные пейзажи, и эта пустынность во многом явлена через образы сосны или ели. Фантазию поэта влечет туда, «где ельник сумрачный стоит // В лесу зубчатым темным строем, // Где старый позабытый скит // Манит задумчивым покоем...».

Ель и сосна часто живописуются черным, траурным цветом: «Под покровом черных сосен» (В. Жуковский); «Сосна так темна, хоть и месяц...» (А. Фет); «Черные ели и сосны сквозят в палисаднике темном...» (И. Бунин). Эта чернота хвойных деревьев сгущается от теней, образующих с ними одно живописное целое: «〈...〉 И сосен, по дороге, тени // Уже в одну слились тень» (Ф. Тютчев). У Е. Баратынского сосны отбрасывают двойную тень — от заходящего солнца и восходящей луны: «〈...〉 Двойная, трепетная тень // От черных сосен возлегает...» («Эда»).

Несменяемая зелень вызывает ассоциации хвойных деревьев с вечным покоем, глубоким сном, над которым не властно время, круговорот природы: «〈...〉 И дремлют ели гробовые» (В. Жуковский); «И дикая краса угрюмо спит» (А. Кольцов); «И тихо дремлет бор зеленый» (И. Бунин).

Сосны и ели означают не только покой сна, но и покой смерти. Если дуб, выросший над могилой, — символ вечной жизни, преодолевающей смерть, то сосна воспринимается как надгробье, воздвигнутое самой природой над человеком и подтверждающее безысходность кончины:

И здесь спокойно спят под сенью гробовую —
И скромный памятник, в приюте сосн густых...

(В. Жуковский)

В тени густой угрюмых сосен
Воздвигся памятник простой.

(А. Пушкин)

Вспомним, что и Ленский у Пушкина похоронен под соснами:

Там виден камень гробовой
В тени двух сосен устарелых.

Смерть опричника у Лермонтова в «Песне про царя Ивана Васильевича...» сравнивается с падением сосны, срубленной под корень. Можно насчитать немало произведений, где герой именно под соснами обретает последнее успокоение, — вплоть до «Василия Теркина» Твардовского: «И в глуши, в бою безвестном, // В сосняке, в кустах сырых // Смертью праведной и честной // Пали многие из них». Настоящая поэзия знает язык растений, как и вообще язык природы, и умеет правильно, осмысленно на нем говорить.

Пожалуй, нагляднее всего эта символика сосны выступает в заключительных главах поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос». Дарья, взявшая топор, чтобы срубить сосну, так и застыла у ее подножия, закованная морозом:

Стоит под сосной, чуть живая,
Без думы, без стога, без слез.
В лесу тишина гробовая —
День светел, крепчает мороз.

Сосна означает здесь сон, переходящий границы самой жизни: «а Дарья стояла и стыла // В своем заколдованном сне». Похоже изображает смерть крестьянской девушки, соблазненной баричем, А. Майков:

К старой сосенке прижалась,
На ручки прилегла,
И, голубушка, казалось,
Крепким сном она спала...

(«Дурочка»)

Погребальная символика сосны и ели восходит к древним обычаям, принятым на Руси. В стихотворении Бунина «Отрава» старуха, готовясь к смерти, просит сына:

«Сынок, не буди меня: клонит старуху ко сну.
Сруби мне два дерева — ель да рудую сосну».
— Ин, ель на постель, а сосну? — «А ее на кровать:
На бархате смольном в гробу золотом почивать...»

Еловой хвоей посыпали постель умершего, а сосновой — днище гроба, в котором отправлялся он на вечный по-

кой. В стихотворении В. Бенедиктова «Ель и береза», где идет спор между деревьями об их сравнительном достоинстве, береза выхваляет свой праздничный наряд и упрекает ель за то, что над нею люди плачут:

В духов день березку ставят в угол горниц,
Вносят в церковь божью, в келии затворниц.
От тебя ж отрезки по дороге пыльной
Мечут, устилая ими путь могильный,
И где путь тот грустный ельником означат,
Там, идя за гробом, добры люди плачут.

Из этого значения хвойных деревьев вытекает отрицательная эмоциональная их окраска у ряда поэтов. Вечная зелень представляется равнодушием, безразличием к жизни, неучастием в ее радостях и тревогах.

Тютчев противопоставляет краткую жизнь листьев и вечную мертвенность игл:

Пусть сосны и ели	Мы ж, легкое племя,
Всю зиму торчат,	Цветем и блестим
В снега и метели	И краткое время
Закутавшись, спят,	На сучьях гостим.
Их тощая зелень,	Все красное лето
Как иглы ежа,	Мы были в красе,
Хоть ввек не желтеет,	Играли с лучами,
Но ввек не свежа.	Купались в росе!..

(«Листья»)

То, что иглы не желтеют, не старятся, означает отсутствие у них молодости. Вообще спор хвойных и лиственных деревьев — один из устойчивых мотивов русской поэзии. Фет и Мей, вслед за Тютчевым, отдают предпочтение лиственным деревьям, испытывающим все превратности времени, но не сторонящимся жизни с ее болями и бедами, расцветом и увяданьем, тогда как хвойные покупают бессмертие ценой отказа от жизни (потому они и бессмертны, что мертвенны; потому не умирают, что не живут):

Все по-прежнему печальна, зелена
Думу думает тяжелую сосна.
Грустно, тяжело ей, раскидистой, расти:
Все цветет, а ей одной лишь не цвести!

(Л. Мей. «Сосна»)

Средь кленов девственных и плачущих берез
Я видеть не могу надменных этих сосен;
Они смущают рой живых и сладких грез,
И трезвый вид мне их несносен.

В кругу воскреснувших соседей лишь оне
Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают
И, неизменные, ликующей весне
Пору зимы напоминают.

Когда уронит лес последний лист сухой
И, смолкнув, станет ждать весны и возрожденья,—
Они останутся холодной красой
Пугать иные поколения.

(А. Фет. «Сосны»)

Сосны «резвы», поскольку их не опьяняет весна и не мучит осенняя невзгода, они одинаковы, равны себе, их красоте недостает тепла, их зелень напоминает о смерти. Главное качество, по которому Фет всегда узнает жизнь и красоту,— это трепет, сосны же «не знают трепета». Тот же мотив повторяется и в более позднем стихотворении Фета «Еще вчера, на солнце млея...»: исчезло лето, меняется лик природы — «Глядя надменно, как бывало, // На жертвы холода и сна, // Себе ни в чем не изменяла // Непобедимая сосна».

Однако эта «непобедимость» хвойных деревьев вызывает и сочувственное к ним отношение. У Некрасова хвойные деревья — это бессмертие, достигнутое и воплощенное на земле: «Счастливы сосны и ели, // Вечно они зеленеют, // Гибели им не приносят метели, // Смертью морозы не веют».

Если Тютчев и Фет — на стороне лиственных деревьев, причастных расцвету и увяданию природы, то Бенедиктов в споре березы и ели занимает сторону последней: краса березы временная, недолговечная, береза, вроде крыловской стрекозы выхваляется своим «модным» нарядом, но лишь налетит буря — «Осень хватъ с налету и зима с разбега, // — Ель стоит преважно в пышных хлопьях снега... // Бедная ж береза, донага раздета // Вид приемлет тощий жалкого скелета» («Ель и береза»).

Я. Смеляков в стихотворении «Кремлевские ели» ищет объяснение тому, что именно ели заняли почетное место у кремлевской стены, а «не плакучее празднество ивы // и не легкая сказка // берез». Ель дорога Смелякову как суровое и «непобедимое» дерево, которое неподвластно никаким переменам и причудам погоды: «Нам сродни // их простое убранство, // молчаливая // их красота, // и суровых ветвей // постоянство, // и сибирских стволов // прямота».

Наряду с общими признаками у сосны и ели отмечаются и совершенно разные поэтические свойства и значения.

Сосна выделяется стройностью и высотой, которая позволяет ей «собеседовать» с ветром. Один из самых устойчивых поэтических мотивов — сосны, раскачиваемые ветром наподобие колоколов, отчего по всему лесу идет звон. Действительно, в переплесках хвои на ветру слышится не просто шум, но какие-то звонкие переливы. Пожалуй, впервые образ звенящих сосен появляется у Бунина в 1898 году: «Тоскующая песнь под звон угрюмых сосен». Развитие этот мотив получает у Бальмонта, Клюева, Есенина: «Гудящий ветер среди сосен многозвонных...» (К. Бальмонт); «...Люблю я сосен перезвон, молитвословящий пустыне», «Глянь-ка, заря бахрому // Весит на звонницы сосен» (Н. Клюев); «Пляшет колдунья под звон сосняка...» (С. Есенин).

Стройность сосновых стволов дает основание сравнивать их с колоннами и струнами: «Еще стройней его колонны» (И. Бунин); «сосен грубые колонны» (Д. Самойлов); «Ветер качает зеленые струны, // Ветки поющие, терпкие сосны» (К. Бальмонт); «Ворон канул на сосну, // Тронул сонную струну» (А. Блок); «Туда, на север, где стволы поют, как с струнами дуга» (В. Хлебников); «Эти сосны как медные струны // От земли до холодных небес» (А. Жигулин). «Звонность» и «струнность» придают какую-то чистоту и ясность поэтическому облику сосен, словно омытых и озвученных ветром.

Если с елями чаще связаны представления о глухомани, тесном, замкнутом пространстве, то сосны ассоциируются с вольно распахнутой стихией моря и ветра. Свежий запах смол, смешиваясь с соленым запахом моря, позволяет вдохнуть приволья и бессмертья. Соединение сосен и моря в одном пейзаже находим у Бунина в стихотворениях «На дальнем севере», «Диза». В «Вольных мыслях» Блока образы лирического героя и героини — свободных и необузданно-страстных — неотделимы от соснового пейзажа:

Моя душа проста. Соленый ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. <...>
И волосы, смолистые как сосны,
В отливах синих падали на плечи.

Убегая от возлюбленного, героиня «пропала в соснах, // Когда их заплела ночная синь», — как бы растворилась в том мире, откуда пришла, которому была подобна, в той ночной сини, которая отливами лежала на ее волосах.

У Пастернака сосны олицетворяют свободу от земных страстей и невзгод:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

⟨...⟩

И столько широты во взоре,
И так покорно всё извне,
Что где-то за стволами море
Мерещится всё время мне.

(«Сосны»)

Сравните у Фета:

А там, за соснами, как купол голубой,
Стоит бесстрастное, безжалостное море.

(«Старый парк»)

Кроны сосен столь высоки, что между стволами легко умещается даль, входящая как бы в объем самого соснового леса, — и оттого за деревьями все время мерещится какой-то бескрайний, похожий на море, простор — сосны скрывают низкие земные строения и распахивают ширь и высь.



Если стройные сосны выпрямляют все окружающее пространство, то ели своей мохнатостью искривляют его, вызывают мысли о нечистой силе, живущей на отшибе, в глухомани:

Кружился бор. В обвой бодали ели.
Стучали, костяные, как Яга.

(И. Сельвинский. «Весна»)

В стихотворении Ф. Сологуба «Чертовы качели» схвачено подобие между елью и чертом: оба косматы, оба раскачиваются...

В тени косматой ели
Над шумною рекой

Качает черт качели
Мохнатою рукой.

<...>

Над верхом темной ели
Хочет голубой:
«Попался на качели,
Качайся, черт с тобой».

<...>

Взлечу я выше ели
И лбом о землю трах.
Качай же, черт, качели,
Всё выше, выше... ах!

Знаменателен образ качелей, как бы связующий «ель» и «черта», выражающий шаткость, неустойчивость ситуации, поколебленной присутствием демонической силы. «Качели» и «ели» сочетаются между собой не только рифменным, но и смысловым созвучием: движению разлапистых ветвей ели как бы вторят, усиливая его, взмахи качелей.

Пожалуй, первооткрывателем этого мотива явился Блок, хотя его стихотворение «В туманах, над сверканьем рос...» (1905), написанное на два года раньше, чем сологубовское, лишено столь однозначной демонической символики:

И там в развесистую ель
Я доску клал и с нею реял,
И таяла моя качель,
И сонный ветер тихо веял.

Сходный образ, связующий ели и качели (уже, видимо, по мотивам сологубовского стихотворения), у О. Мандельштама:

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

(«Только детские книги читать...»)

Здесь характерно подключение еще одного мотива — «туманного бреда», который усиливает зыбкость образа елей, размывает их очертания. Этот размыв усилен в стихотворении Мандельштама «Как кони медленно ступают...». Больного куда-то везут, его подбрасывает на поворотах:

Горячей головы качанье
И нежный лед руки чужой,
И темных елей очертанья,
Еще невиданные мной.

Спутанные иглы хвои чем-то напоминают невнятный бред, смутные видения; дремучесть елового леса переходит в мотив дремы, засыпания разума, в котором пробуждаются призраки бессознательного. «Темных елей очертанья» — как бы пейзаж самого подсознания. Если качели — образ физической, пространственной неустойчивости, то «туманный бред» добавляет к этому психологическое состояние зыбкости, смутности.

Все это вместе в нерасчлененном виде — и как опьянение, и как качание, и как призрак какого-то фантастического существа — было «предугадано» еще в стихотворении Фета 1859 года:

Но нахмурится ночь — разгорится костер,
И, вяясь, затрещит можжевельник,
И, как пьяных гигантов столпившийся хор,
Покраснев, зашатается ельник.

(«Ярким солнцем в лесу разгорится костер...»)

Здесь имеются в виду не только сами ели, но и тени, отброшенные ими от костра и усиливающие призрачность их лохматых, рваных очертаний. Тени мечутся, колышутся, разрастаются — так создается образ пьяно шатающихся гигантов. Характерно, что Фет, назвавший сосны «трезвыми» («и трезвый вид мне их несносен»), наделяет ели прямо противоположным эпитетом — «пьяные», что подтверждается последующим развитием этого мотива у Блока, Сологуба, Мандельштама, где с елями связано представление о физической и психической зыбкости, о качелях и туманных видениях. Если строго очерченные сосны воспринимаются как твердо «стоящие на своих ногах», упирающиеся в землю, то разлапистые, пушистые, взлохмаченные ели кажутся воплощением темных, спутанных зарослей души, выражением бредового, дремучего состояния мира.

Однако у ели наряду с этим «демоническим» значением есть и прямо противоположное. Широкие еловые ветви, поперечные стволу, напоминают крест, что влечет за собой череду поэтических образов:

И ель крестом, крестом багряным
Кладет на даль воздушный крест...

(А. Блок. «Дым от костра струею сизой...»)

То не ели, не тонкие ели
На закате подьемяют кресты...

(А. Блок. «Посещение»)

<...>

У лосиноного лога
Четки елей кресты.

(Н. Клюев. «Талы избы, дорога...»)

Над избою кресты благосенных вершин...

(Н. Клюев. «Избяные песни»)

Фигура креста придает ели значение жертвенности — это особенно проявляется в новогоднем обряде, когда елка не только своим очертанием напоминает крест, но и сама по традиции ставится на крест, как бы распинаясь на нем, принося себя в жертву счастью Нового года. Об этом стихотворение Б. Окуджавы «Прощание с новогодней елкой», ставшее известной песней: «И в суете тебя сняли с креста, // и воскресенья не будет». Ель напоминает поэту и храм, воздвигнутый на «зеленой» крови — осыпавшейся хвое:

Ель моя, Ель — словно Спас-на-крови,
твой силуэт отдаленный,
будто бы след удивленной любви,
вспыхнувшей, неуголенной.

Роль елки в новогоднем обряде — особая тема, нашедшая отражение в поэзии последних десятилетий (Б. Пастернак, А. Вознесенский, Б. Окуджава и др.). Ель как новогоднее дерево сравнительно поздно пришла в Россию — в конце XVIII века из Германии, но постепенно, с упразднением многих традиционных обрядов, этот обычай наряжать ель становится едва ли не самым распространенным. Еловое дерево, украшенное свечами, конфетами, блестящими игрушками, серебряными нитями, хлопушками, яблоками и мандаринами, становится символом грядущего, чаемого великолепия, своего рода райским деревом жизни. Еще у И. Никитина елка, по-новому украшенная, знаменует какой-то особый, лучший мир, счастливое преображение:

Бся огнями осветилась,
В серебро вся убралась,
Словно вновь она родилась,
В лучший мир перенеслась.

(«Елка»)

Попав из глухого леса в дом, на новогодний праздник, эта «стыдливая скромница // В фольге лиловой и синей финифти // Вам до окончания века запомнится» (Б. Пастернак); «А елочное буйство, // как женщина впотьмах — // вся в будущем, вся в бусах, // и иглы на губах» (А. Вознесенский); собравшиеся под Новый год вокруг елки — это ее рыцари, кавалеры: «Мы в пух и прах наряжали тебя, // Мы тебе верно служили» (Б. Окуджава). В празднике зимних, белых святок узнается мотив зеленых святок, переряживание дерева в женщину. Но весенний обряд символизирует пробуждение сил плодородия, рождение новой жизни, зимний — скорее выступает как праздник воскресения, елка — пророчица сказочного будущего:

Это — отмеченная избранница.
Вечер ее вековечно протянется. (...)
Ей небывалая участь готовится:
В золоте яблоч, как к небу пророк,
Огненной гостьей взмыть в потолок.

(Б. Пастернак. «Вальс со слезой»)

Хоровод, который водят вокруг елки, — знак почитания в ней вечного древа жизни, озаряющего мир своим светом, одевающего людей своими плодами, вечно зеленеющего. Елка посреди комнаты — как неопалимая купина, куст горящий и несгорающий. Граница между двумя временами, отмечающая новогодье, — это как бы способ задержаться вне времени, впустить вечное в свою повседневную жизнь. В этом сущность праздника — прерывается ход времени, воцаряется вечность, «здесь и сейчас»:

Будущего недостаточно.
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.

(Б. Пастернак. «Зимние праздники...»)



Итак, мы рассмотрели древесные мотивы русской поэзии, определив внутри каждого основные элементы того сверхобраза, который создается интуитивными постижениями разных поэтов. Система этих мотивов примерно такова: выделяются деревья, обладающие мужской и женской семантикой, что означает при-

надлежностью их названий к соответствующему грамматическому роду. Среди первых центральное место занимает дуб, среди вторых — береза. Дуб характеризуется прежде всего жизненной мощью, силой прорастания, крепостью и жизнестойкостью — в нем поэзия видит как бы наглядное воплощение мирового древа, широко раскинувшего свои ветви во все стороны земли. В тополе больше привлекает аристократическое благородство, изящество, одухотворенность. Клен — герой «любовно-древесного романа», листья его наливаются багряной кровью, очертаниями напоминая сердца. Если в образе дуба легче всего представить крепкого, кряжистого мужика, с царским достоинством восседающего на троне земли, то тополь — изысканный мечтатель, созерцатель, закинувший голову к небесам, а клен — разудалый парень, ищущий себе подружек среди ив и берез.

В березе наиболее гармонично сочетаются такие свойства женской натуры, как хрупкость и выносливость, застенчивость и открытость, девственная чистота и праздничность; ива знаменует собой плачевное одиночество, сиротливость, нежную покорность, скорбь женской судьбы; рябина — огневую, испепеляющую страсть, дерзкое, удалое веселье, гордый вызов — и вместе с тем трагический надлом, обжигающую горечь страдания.

Что касается липы, ели и сосны, то они лишены заметных примет «пола», их значение — память, смерть и бессмертие, которые по сути своей нейтральны к мужским и женским признакам. Скорее выдвигается признак возраста — престарелость, стирающая половые различия и стоящая на грани жизни и смерти, обостряющая чувство вечности. Если липа, сладкая память о прошлом, еще как-то связана с жизнью, которая напоминает о себе цветом и запахом, то сосна и ель — уже надгробные, «потусторонние» деревья, через которые жизнь переходит в иной план бытия: одно — возносящее к вершинам духа, другое — погруженное в глубь спутанного, туманного подсознания.

Липа олицетворяет отцветшую, увядшую жизнь, это дерево элегическое, тогда как сосна ближе к эпитафии. Можно найти и другие соответствия между стихотворными жанрами и поэтическими значениями деревьев: дуб — ода, прославляющая мощь и крепость органического бытия, тополь — гимн, клен — любовный романс, береза — лирическая песня, ива — причитание, ряби-

на — в какой-то степени частушка, ель — баллада, с ее волшебно-таинственным колоритом.

Конечно, эти аналогии условны. Одно несомненно: как и жанры, образы деревьев составляют язык, на котором говорит поэзия, и между разными уровнями этого языка, как, например, между синтаксисом и лексикой, можно обнаружить известный параллелизм. Система образов в поэзии наименее формализована, каждый ее элемент, как слово в живом употреблении, может приобретать самые разные значения. Но очевидно, что в глубине каждого образа скрывается его истинное, или основное, значение, то, которое можно назвать словарным и которое чаще всего (хотя и не всегда) восходит к комплексу фольклорно-мифологических представлений. Вот мы и попытались, учитывая употребление одного образа у разных поэтов, воссоздать его основное значение, составить нечто вроде поэтического словаря деревьев. Любой читатель может проверить наши выводы или, что еще увлекательнее и поучительнее, составить словарь какой-то другой системы пейзажных мотивов, например цветов или насекомых. Высокое наслаждение — находить в оригинальных созданиях поэтических талантов то, что принадлежит законам и сущности самой поэзии.

Метод «межтекстуального» анализа, примененный нами к растительным мотивам, конечно, не универсален. По отношению к образам животных он дал бы больше погрешностей. Несомненно, что «конь», «корова», «овца», «собака», «кошка» — каждый из этих образов наделен в поэзии своей смысловой устойчивостью и поэтому тоже мог бы послужить основой для составления «словаря значений». Но животные по своей природе гораздо ближе человеку и больше втянуты им в мир своих преобразований, больше связаны с историческим развитием цивилизации. Вот почему, переходя к образам животных, мы выбираем другой способ исследования — по этапам их поэтического осмысления.

Мир животных и самосознание человека

Образы животных в литературе — это своего рода зеркало гуманистического самосознания. Подобно тому как самоопределение личности невозможно вне отношения ее к другой личности, так и самоопределение всего

человеческого рода не может свершаться вне его отношения к животному царству.

Ведь границы культуры проходят именно там, где человек, выделяя себя из природы, устанавливает сознательное отношение прежде всего к высшим ее представителям, соотносит себя с ближайшими своими соседями и сородичами в мироздании.

Знаменательно, что древнейшие проявления культурного творчества связаны с культовыми изображениями животных. Так, в палеолитических памятниках Франции и Испании более 80 % всех изображений составляют животные, тогда как на долю человеческих фигур приходится около 4 %. Культ животных — первая грань, которую человек проводит между собой и миром природы, признавая еще ее господство, но уже не отождествляясь с ней. И как бы впоследствии ни снижалась роль животных в духовной культуре, анимализм всегда остается тем смыслообразующим фоном, на котором фокусируются преобладающие гуманистические тенденции. Животные — самая наглядная для человека форма инобытия духа, которую он может оценивать как сверхчеловеческую или недочеловеческую, но которая так или иначе определяет его место в иерархии мироздания.

Ничто в истории культуры не проходит бесследно, и самые ранние ее стадии подчас яснее всего пророчествуют о позднейших. Поскольку и в эпоху первобытного тотемизма, и в древнейших высокоразвитых цивилизациях Египта и Индии культура устанавливалась в форме зооцентризма, почитания и обожествления животных, то естественно предположить, что и в последующие эпохи эта форма не исчезает из культуры, пребывает в ней как всегда готовая к актуализации возможность. Действительно, всякого рода самокритика гуманизма, поправки к его исторически устаревшим формам, осознание ограниченности антропоцентрической¹ модели мироздания — все это приводило к возрождению анималистических мотивов, усилению их общемировоззренческой значимости. Животные — больная совесть человечества, чувствительность которой заостряется по

¹ *Антропоцентризм* — воззрение, согласно которому человек есть центр и высшая, конечная цель мироздания. При этом вся природа — лишь последовательность ступеней, ведущих к человеку и служащих его самоутверждению.

мере его растущего самоутверждения над природой. И если зооцентризм есть исторически изжитая, пройденная стадия культурообразования, то *анимализму* принадлежит возрастающая роль в создании предпосылок будущей, экологически сбалансированной культуры, преодолевшей пагубную односторонность антропоцентризма. Анимализм как творчески осмысленное и ответственное отношение человека к животным — один из важнейших резервов и импульсов развития современного гуманизма, все более выходящего из наивной своей стадии «человекопоклонства» к зрелому сотрудничеству и взаимодействию со всеми формами жизни на Земле.

Все эти общекультурные проблемы наглядно выражаются в поэтическом творчестве, которое самым своим образным строем устанавливает определенное соотношение между животным и человеческим. Как сблизить их, не подменяя одно другим? Выражением чистейшего антропоцентризма является басенно-аллегорический способ трактовки животных, достигший наивысшего развития в европейской поэзии XVII—XVIII веков. Отсюда же начинается и становление русского поэтического анимализма, путь которого в сжатом виде воспроизводит основные ступени, ведущие от общеевропейского просветительского рационализма и антропоцентризма к экологическому сознанию наших дней.

Классицистическая басня хорошо может иллюстрировать гегелевский тезис о «деградации животного элемента» в европейской культуре сравнительно с культурами восточных народов. «Ближайший шаг, на который мы должны указать, переходя к классическому искусству, состоит в том, чтобы лишить животных высокого достоинства и положения и сделать само это унижение содержанием религиозных представлений и художественных созданий» — это суждение Гегеля об античном искусстве с еще большим правом может быть отнесено к европейскому классицизму XVII—XVIII веков. Образом животного теперь «пользуются для обозначения всего плохого, дурного, незначительного, природного и недуховного, тогда как ранее он был выражением положительного и абсолютного»¹. В баснях образы животных лишены какой-либо природной самостоятельности, выступая как иносказание о жизни общества, как

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 157—158, 165.

отвлеченно-назидательное воплощение отдельных сторон человеческой природы. Кроме того, басенные животные не просто маскируют собой людей, но и выводят их на посмеяние, демонстрируя отступление от высоких социальных и моральных норм, от классицистического идеала человека. Эта двойственная — аллегорическая и сатирическая — природа басни делает ее своего рода художественным манифестом антропоцентрического мирозерцания, для которого животные — просто иллюстрация человеческих нравов, к тому же сниженная и разоблачительная.

Дидактическая поэзия, расцвет которой в России приходится на вторую половину XVIII — начало XIX века (А. Сумароков, И. Хемницер, И. Дмитриев, И. Крылов и другие), совершенно подчинила своим целям и приемам изображение животного мира. В область *лирической* поэзии образы животных проникают с огромным трудом, отторгаясь самим существом тогдашнего лиризма, направленным на нечто высокое, сверхчеловеческое. Лишь в немногих произведениях: «Оде... на взятие Хотина 1739 года» М. Ломоносова, «Водопаде» и «На возвращении графа Зубова из Персии» Г. Державина — находим эпизодические образы животных, близкие к ветхозаветной традиции их изображения (см. в особенности Книгу Иова, гл. 38—41), где доминирует восторг перед необузданной мощью и яростью божественных созданий (у Ломоносова — «... в клуб змея себя крутит, // Шипит, под камень жало кроет»; у Державина о волке — «огонь горит в его глазах, // И шерсть на нем щетиной зрится»; о коне — «крутую гриву, жарку морду // Подняв, храпит, ушми прядет»). Такая гиперболизация представляет собой первую попытку русской поэзии отделаться от аллегоризма, человекоподобия в изображении животных, но еще архаическими средствами, восходящими к библейской поэзии.

Особое положение животного мира на грани природного и духовного делает его лирическое освоение более трудным, чем любой другой части природы. Береза часто уподобляется девушке, облако — мысли, звезды — глазам, но применительно к животным такие «одухотворяющие» метафоры почти невозможны, потому что животные имеют собственную одухотворенность. В звездах, облаках, растениях и тому подобных явлениях природы духовное представлено так зыбко, широко, неопределенно, что поэзия получает возможность безгранично

разнообразного творчества многозначных образов, символов. Животное же обладает своим собственным видовым и даже индивидуальным характером, столь определенным, что применение к нему традиционных приемов иносказания, олицетворения тотчас превращает его в аллегорию, бедную поэтическим содержанием, годную в основном для поучения, назидания.

Поэзия движется между полюсами природного и человеческого, сопрягая их в своей образности и вдохновляясь «далекостью» сближаемых миров. Между тем животные не подлежат «оприродниванию», поскольку сами являются частью природы, и лишь в дидактическом плане поддаются «одухотворению», поскольку обладают собственной духовностью. Занимая место как раз между человеком и всей остальной природой, животные оказываются словно в «мертвой зоне» поэтической образности — ни «оприроднивающие», ни «олицетворяющие» метафоры в равной степени к ним не подходят, поскольку духовное и природное непосредственно слиты в их бытии и чуждаются образного опосредования. Само существование животных *есть поэзия*, что, по-видимому, улавливалось первобытной синкретически-художественной интуицией, выбиравшей их как преимущественный предмет изображения. Но именно поэтому поэзия нового времени, привыкшая *опосредовать* природное и духовное, не знает, что ей делать с животными, где совпадение это дано непосредственно, внеобразно. Образу, который «оприроднивает» дух или одухотворяет природу, нечего делать с животными. Так можно заострить этот *парадокс о животном* как о наиболее трудном предмете лирической поэзии. Разрешение этого парадокса в отечественной поэзии нам и предстоит проследить как историю постоянных колебаний между «очеловечиванием» животных и «оприродниванием» человека, как художественную эволюцию от просветительского рационализма и антропоцентризма к экологическому сознанию наших дней.

Не удивительно, что за пределами дидактического жанра, в собственно лирической поэзии XIX века, мы находим поразительную бедность животных мотивов. Если обратить внимание только на заглавие, то произведения, посвященные животным, можно пересчитать буквально по пальцам: «Конь» Пушкина, Майкова и Языкова (у первых двух — переводы сербских песен),

«Чудный конь» Бенедиктова, «Змей» Фета, «Волки» А. К. Толстого, «Молодые лошади (*Вчерашняя сцена*)» Некрасова. В основе всех этих стихотворений лежит мифологический или фольклорный образ животного (огненный змей у Фета, конь вдохновения у Бенедиктова и т. п.). Сказки и стихи для детей, восходящие преимущественно к архаическим стадиям изображения животных, мы исключаем из поля рассмотрения.

Тем не менее в лирике XIX века есть один анималистический образ, глубоко сродный ее поэтической сути и доживший до наших дней. Это — образ коня, выдвинутый в центр лирического творчества романтическим мироощущением, пришедшим на смену классицистической дидактике, и, как многие романтические нововведения, закрепившийся в лирике в качестве устойчивой ее эмблемы.

В обследованном нами материале — лирических произведениях крупнейших русских поэтов XVIII—XIX веков — образ коня имеет ключевое значение в 95 стихотворениях (кроме того, «лошадь» — 23, «кобылица» — 9, «табун» — 6), собаки — 37, змеи — 32, волка и кошки — по 28, коровы — 23 (кроме того, «стадо» — 17, «бык» — 5, «телка» — 3), оленя — 18, зайца — 14, овцы и лягушки — по 13, червя — 11, медведя и мыши — по 10, тигра — 7, верблюда и лося — по 6, слона, льва и белки — по 5, лисицы — 4. Это дает приблизительное количественное соответствие поэтическим «качествам» того или иного животного, — разумеется, с учетом того, что лирике свойственно порой отталкиваться от тех образов, аллегорическое значение которых уже слишком четко определилось в сказочных и басенных традициях (этим объясняется сравнительно редкое использование образов лисицы, льва, медведя). В системе анималистических образов русской поэзии конь, безусловно, занимает главенствующее место.

А. Н. Афанасьев так рисует значение коня в мифологии древних славян: «Как олицетворение порывистых ветров, бури и летучих облаков, сказочные кони наделяются крыльями, что роднит их с мифическими птицами... огненный, огнедышащий... конь служит поэтическим образом то светозарного солнца, то блистающей молнии тучи... Вообще богатырские кони наших былин и сказочного эпоса с такою легкостью и быстротою скачут с горы на гору, через моря, озера и реки, отличаются такою величиною и силою, что нимало не

скрывают своего мифического происхождения и сродства с обожествленными стихиями»¹. Однако значение коня в лирической поэзии определяется не только древностью мифологических традиций, в которых другие животные — корова, овца, змея, волк, медведь — играют не менее существенную роль. Главное — не те природные стихии, которые олицетворяет конь, а возможность господствовать над ними лирическому герою посредством коня. Антропоцентрическая установка здесь сказывается очень ясно: конь — воплощение стремительных, необузданных сил природы, но в их полной покорности человеку. Конь — сама стихия, несущая на себе человека, придающая ему царственное величие. Вот почему конь так необходим поэзии — это образное выявление сущности лирического героя, господствующего над миром.

А. П у ш к и н:

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривой, он всадника несет...

М. Л е р м о н т о в:

... Я мчался на лихом коне
В пространстве голубых долин,
Как ветер, волен и один ...

А. Б л о к:

Объятый тоскою могучей,
Я рышу на белом коне...

С. Е с е н и н:

Конь мой — мощь моя и крепь.

Н. Р у б ц о в:

Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны,
Неведомый сын удивительных вольных племен!

По-видимому, не случайно совпадение, что именно поэты, широко вводившие в свое творчество образ коня (Пушкин и Лермонтов, Блок и Есенин), в наибольшей степени ощущаются как легендарные личности, сотворившие в стихах свой собственный образ. И напротив, поэты, у которых лирическое «я» носит не столько героический, сколько созерцательный, рефлектирую-

¹ Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1983. С. 147—148.

щий, мечтательный характер (Е. Баратынский, Ф. Тютчев, А. Фет, О. Манделъштам, Н. Заболоцкий), чужды этой образности. «Конь» — выражение активного, страстного характера лирического героя, ищущего утверждения своей личности над миром, того раздолья, в котором мог бы воплотиться его внутренний порыв.

Если образ птицы, в соответствии с поэтической традицией, указывает на свободу воображения, чистый полет духа, устремленного к небесам, то конь, несущий всадника на себе, воплощает человеческое всемогущество, покоряющее землю. Еще Державин в «Изображении Фелицы» советует художнику так изобразить государыню, «чтоб конь под ней главой крутился // И бурно броды опенял...», — силой натянутой узды измеряется крепость власти. Впоследствии Пушкин в «Медном Всаднике» использует сходный образ поднятого на дыбы коня для обрисовки «мощного властелина судьбы». Другая распространенная поэтическая ассоциация со стремительным, вихревым движением коня — любовный порыв. «Огневой», «пламенный», «кипучий» — эпитеты, с которыми в поэзии неразлучен конь, обычно прилагаются и к страсти («Пленный» К. Батюшкова, «Казак» А. Пушкина, «Узник» М. Лермонтова, «Степь» В. Бенедиктова, «Дали слепы, дни безгневны...», «Мой любимый, мой князь, мой жених...» А. Блока).

Поскольку бег коня олицетворяет волю (в обоих смыслах этого слова): напор, идущий изнутри, и простор, раскинувшийся снаружи, — то не менее существенным, чем покорение мира конем, выступает мотив покорения самого коня. В этом проявляется стремление лирического героя приручить самое волю («Погоди, тебя заставляю // Я смириться подо мной: // В мерный круг твой бег направлю // Укороченной уздой» — «Кобылица молодая...» А. Пушкина; ср. также «Конь» Н. Языкова, «Песнь о хладнокровье» П. Васильева).



Итак, в образе коня поэтизируется покорность природных начал человеку, но они уже приобретают романтическую окраску, не вводятся в рамки социального этикета и морального кодекса, как в аллегорической поэзии классицизма. «Животность» восстанавливается в правах — как стихийность, горячность, ярость, но

лишь для того, чтобы еще ярче раскрыть превосходство лирического «я», торжество человеческого над миром.

Новый сдвиг в соотношении анималистических и гуманистических мотивов представлен образом того же животного, но уже в другой ипостаси — «лошади» (а не «коня»). Несмотря на тождество отображаемого явления, перед нами два совершенно различных по смыслу образа, каждый из которых имеет свою историю и функцию в русской поэзии. Их близость способствует более резкому выявлению контраста.

История «лошади» в русской поэзии начинается, по-видимому, с пушкинской «лошадки», той, что «плетется рысью как-нибудь»; она лишена основного свойства коня как животного «питического»: легкости, скорости, стремительности. Но это лишь начало принципиального обновления анималистической темы, которое в полной мере было проведено Некрасовым. В его поэзии почти нет «коней» — ретивых, гордых и пылких, а одни только «лошади» — жалкие, униженные, забитые. Если Пушкин в основном поэтизирует духовный, аристократический союз, связующий всадника и его коня («Руслан и Людмила», «Сраженный рыцарь», «Песнь о вещем Олеге»), то Некрасов впервые вводит в поэзию мотив сострадания к животному, зависящему от людей и принимающему на себя основную тяжесть их жизни. «Савраска увяз в половине сугроба...» — так начинается поэма «Мороз, Красный нос», открывая мир человеческой скорби образом лошади, везущей покойника и застрявшей в снегу. Можно сказать, что если прежде в поэзии господствовал мотив «человек на лошади», то Некрасов переосмысливает его как «лошадь под человеком» — приниженность животного оказывается обратной стороной «возвышения человека». И в этом принципиально новая черта некрасовского гуманизма:

Под жестокой рукой человека
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.

(«О погоде»)

Гуманизм, в зрелом своем проявлении, не ограничивается превознесением человека — он распространяется и на внечеловеческий мир, защищая его от жесто-

кости «гуманоида». Лошадь в некрасовском изображении обнаруживает более человеческие черты, чем ее погонщик, который бьет животное поленом «по плачущим кротким глазам». Звериное — в человеке, человеческое — в животном: такая перестановка свидетельствует о том, что нравственно-душевные качества существа не связаны жестко с его биологической, видовой природой, но сугубо индивидуальны. Человеческое у Некрасова — прежде всего уязвленное, страдающее; значит, в животных, стоящих ниже любого социального дна, оно может быть выражено полнее и глубже, чем в человеке (вспомним также В. Маяковского: «Деточка, // все мы немножко лошади, // каждый из нас по-своему лошадь» — здесь «лошадь» означает человечность, загнанную вовнутрь, вытесненную обществом). Как ни парадоксально, но некрасовская лошадь — одно из самых сильных воплощений темы «маленького человека» в русской литературе, в чем-то более принципиальное, чем все другие, потому что «малость» здесь не ограничивается чисто социальной сферой, но распространяется в глубь природы, приобщая ее к развитию и самосознанию, человечности. Разумеется, такое открытие человеческого в животном прямо противоположно классицистическому «очеловечиванию животных», которое не только условно, но и «надменно»: ставит их в низший, карикатурный разряд человеческого.

Итак, если Пушкин ввел в русскую поэзию образы домашних животных в их обыденности (лошадку, жучку, козла), то следующее открытие было сделано Некрасовым. Проза животной жизни настолько снижена у него, что на этих «низах» возникает принципиально новая поэзия, достигающая своих вершин и прозрений, — поэзия сострадания:

Жаль бедного крестьянина,
А пуще жаль скотинушку;
Скормив запасы скудные,

Хозяин хвостотиною
Прогнал ее в луга,
А что там взять? Чернехонько!

Жалость к «скотинушке» становится для Некрасова — впервые в русской поэзии — мерилom нравственного чувства. Можно сказать, что отношением человека к животным измеряется его человечность — отношением не к себе подобным, но к природно низшим существам, в сострадании которым преодолевается не только индивидуальный, но и коллективный, родовой человеческий эгоизм. У Некрасова впервые намечен выход за узкие

рамки межчеловеческой солидарности — к солидарности со всем живущим и чувствующим.

От Некрасова берет начало традиция гуманистического анимализма, «гуманизма» в русской поэзии, имеющая свои изобразительные каноны. Вместо глаз, мечущих искры, — «плачущие кроткие глаза», «за каплей каплица по морде катится» (В. Маяковский); вместо гордо закушенных удил — «мягкие, добрые губы», берущие ухо ребенка («Мороз, Красный нос»; ср. у Б. Корнилова: «И во сне я рыженькую лошадь // В губы мягкие расцеловал»). Знаменательно, что особо нежное чувство к лошади свойственно поэтам весьма несентиментального, подчеркнуто жесткого склада, далеких от любования природой вообще: В. Маяковский — «Хорошее отношение к лошадям», Б. Корнилов — «Лошадь», Б. Слуцкий — «Лошади в океане». Дело в том, что лошадь — это самое трудовое, социально нагруженное животное, в образе которого общество критикует само себя — страдает собственным жертвам.

В поэзии XIX века преобладают образы домашних и хозяйственных животных, прирученных человеком, разделяющих его быт и труд. После Пушкина, описавшего игру Жучки с крестьянским мальчиком, драку козла с дворовой собакой, полоскание трех уток в грязной луже, бытовой жанр становится преобладающим в анималистической поэзии. «Кот поет, глаза прищуря, // Мальчик дремлет на ковре» — у Фета; почти такой же кот «подымет морду вдруг и желтыми глазами: // По темной комнате, мурлыча, поведет...» — у Майкова («Мечтания») (ср. также стихотворения Фета «Теплым ветром потянуло...», А. К. Толстого «Что за грустная обитель...», К. Случевского «Есть, есть гармония живая...»). Все живое помещено в рамки домашнего интерьера или хозяйственного двора: кот, уютно мурлычущий у ног хозяина, собака, лающая на окраине села, волы, жующие сено в хлеву, — таков мир предельной человеческой освоенности. На всем лежит печать хозяйского дозора, придающего мирную скучноватую однообразность животному бытию: оно отрегулировано, подчинено социальной «целесообразности», вызывающей порой протест у человека, но не у самого животного, привыкшего тянуть ляжку будней.

В антитезе «домашнее — дикое» середина и конец XIX века решительно склоняются на сторону первого: поэтический вкус не терпит ничего разнузданного, чрез-

мерного. Характерно, что животное часто изображается спящим, неподвижным — в нем замирает энергия жизни: «В загородке улеглись // И жуют волю...» (А. Фет); «В ожиданье конь убогий, // Точно вкопанный, стоит... // Уши врозь, дугою ноги // И как будто стоя спит...» (А. Майков); «Не ворчи, мой кот-мурлыка, // В неподвижном полусне...» (А. Фет). Пожалуй, самый выразительный итог такому обытовлению анималистических мотивов подвел Случевский, констатируя в своей иронической манере страшное измельчание самого представления о природе:

(...)

И так я утомлен отсутствием свободы,
Так отупел от доблести людей,
Что крики кошек и возню мышей
Готов приветствовать, как голоса природы.

(«Не стонет справа от меня больной...»)



На рубеже XIX—XX веков в поэзии, как и в других областях культуры, начинается активный пересмотр традиционных представлений о человеке и его месте в природе. «Кризис гуманизма», о котором писал Блок, углубляет значение анималистических мотивов и качественно обновляет их, акцентируя те первоначальные начала, которые не вмещаются в рамки человеческой «целесообразности». Эмблемой нового положения вещей может служить не всадник, аристократически гарцующий на коне, и не погонщик, понукающий усталую лошадь, а седок, сброшенный наземь, — образ одной из блоковских статей: «...над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта»¹.

Самая заметная черта нового анимализма — вытеснение образов домашних животных дикими, и притом экзотическими. В 1894 году в стихотворении В. Брюсова «Предчувствие» появляются в «палящем зное Явы» ящеры и удавы, а в 1895 году в стихотворении «Опять сон» — лев, гиппопотам, зебра. Любимые животные К. Бальмонта — «быстрый, сладострастный, // Как бы из стали, меткий леопард» и пантера — «как страшный сфинкс в пустыне голубой» («Мои звери»). Не случайно, что в поэзии начала XX века широкое распространение

¹ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 114.

получает само слово «зверь», ранее употреблявшееся редко и неприменимое к домашним животным. «Звериное» — это как бы наименее освоенное в животном, его принадлежность к «чистой», неподвластной, нецивилизованной природе. Пантера в изображении Бунина исполнена «царственного презрения» к человеку, ее «брезгливый взгляд... мерцает то угрозой, // То роковой и неотступной грезой» («Пантера»). То же привлекает в ней Бальмонта: «взор ее — волшебная свеча» («Пантера»); это существо не от мира сего «в себя, в свой жаркий сон глядится» (И. Бунин) или «глядит перед собой // В какую-то внежизненную сферу» (К. Бальмонт). В животных привлекает таинственность, непостижимость, отчужденность от человеческого мира; географическая экзотика тут служит раскрытию иноприродности самой звериной души. Живописность леопарда выходит за рамки правдоподобия: «он весь — как гений вымысла прекрасный»; дух его возвышается над всем человеческим. Тот же Бальмонт называет леопарда: «отец легенд, зверь-бог, колдун и бард». В поэзию проникают мотивы древнего зооцентризма, почитания и обожествления зверя; конечно, они носят в основном книжный характер, но функция их достаточно выразительна: обнаружить бессилие человека пред ликом страшных, непознанных сил природы.

На первый взгляд, это возвращение к дикой природе в начале XX века есть лишь запоздалое продолжение романтической революции, сделавшей пейзаж одним из основных элементов лирики: теперь в этот пейзаж, наряду со стихиями, ландшафтами, растениями, включаются и дикие животные. Но запоздание, конечно, не случайно: такова новая функция «дикости», которая в образах моря, скал, цветущих растений раскрывает свои объятия вольному человеку, а в образе таинственных хищников подстерегает его и пророчит гибель.

В стихотворениях Бунина «Сапсан» и Гумилева «Леопард» — одинаковая ситуация: убийство животного, дух которого, в соответствии с древними тотемическими верованиями, грозит лирическому герою страшным возмездием:

Я застрелил его. А это
Грозит бедой. И вот ко мне
Стал гость ходить. Он до рассвета
Вкруг дома ходит при луне.

(И. Бунин)

Колдовством и ворожбою
В тишине глухих ночей
Леопард, убитый мною,
Занят в комнате моей.

(Н. Гумилев)

Мотив сражения человека со зверем может быть включен и в систему романтического мировоззрения, что знакомо читателю по поэме Лермонтова «Мцыри», но здесь то и выявляется специфика нового анимализма, который вернее было бы даже назвать «бестиализмом»¹ — настолько зверь в нем роковым образом противопоставлен человеку. У Лермонтова герой вступает в прямую рукопашную схватку с барсом, как равный с равным, и потому упоен своей победой — ему в этом чудится обещание природы принять человеческое дитя в свои объятия: «Я пламенел, визжал, как он, // Как будто сам я был рожден // В семействе барсов и волков // Под свежим пологом лесов». У поэтов начала XX века человек, убив зверя, не становится частью природы, а, напротив, еще более отчуждается от нее. Воспользовавшись преимуществами цивилизации, силой оружия, он с ужасом ощущает, что природа не простит ему преступления, что над ним тяготеет проклятие и призрак зверя подстерегает на каждом шагу — «и он был страшен, непонятен, таинственен» (И. Бунин), «вражья сила одолела и близка» (Н. Гумилев). Тут нет и не может быть прямой схватки со зверем — этой романтической апологии природного человека, но есть два отдельных, взаимно отчужденных акта: убийство и возмездие, с томительным ожиданием посередине, выражающим всю бездну человеческого неведения и обреченности. Сама судьба приобретает облик зверя — подчас и не существующего в природе, того «золотого, шестикрылого, молчащего», который зорко следит за укротителем зверей на арене цирка. Стихотворение Н. Гумилева «Укротитель зверей» — своего рода притча о человеческом роде, которому суждена смерть укротителя всей природы, «заученно-смелой походкой» идущего на арену цивилизации, к зверям, покорно ждущим за решеткой, пока один из них, «незримый для публики», не перегрызет ему колени.

Не только чуждое, неподвластное человеку проникает в поэтические образы животных, но и качественно обновленная, бестиализированная животность проникает в образ самого человека. Хищное отмечается в

¹ От лат. *bestia* — зверь. Это понятие получило популярность в начале XX века под воздействием ницшеанских воззрений, противопоставлявших человеку «сверхчеловека», «белокурого бестию». Если анимализм — это изображение животных в их собственной природной сфере, то бестиализм — перенос «звериного» в сферу общественную и нравственную, превознесение его над человеческим.

жестах и мимике, раскрывается в глубине характера. «Художник с гибким телом леопарда, // А в мудрости — лукавая змея» — портрет Леонардо да Винчи у Бальмонта. У Блока звериное выступает в отношениях влюбленных: «Подойди. Подползи. Я ударю — // И, как кошка, ощерись ты...» («Черная кровь»). Не случайно Вл. Соловьев свою пародию на творчество символистов строит как последовательное сгущение анималистических образов в характеристике лирического героя и его переживаний:

Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то смотри, как леопарды мщенья
Острых клыки!

(«На небесах горят паникадила...»)

Здесь отмечена важная особенность поэзии начала XX столетия (в противоположность XIX) — не гуманизация образа животных, в которых человек осваивает и подчиняет себе окружающий мир, а «анимализация» образа человека, который все более обнаруживает в себе «наследье роковое» — темноту жизненных влечений, лежащих ниже области рассудка. «Мы — плененные звери, // Голосим, как умеем. // Глухо заперты двери, // Мы открыть их не смеем» — эти широко известные стихи Ф. Сологуба говорят о самоощущении человека, которому тесна собственная человечность, ставшая границей, «пленом» каких-то более подлинных и первичных сущностей.

Значительное место в поэзии этого периода занимает тема «метаморфозы», превращения человека в животное или пребывание человеческого духа в животной оболочке. Особенно много таких стихов у Ф. Сологуба — «Когда я был собакой» (цикл из пяти стихотворений), «Высока луна господня...», «Собака седого короля»; В. Маяковского — «Вот так я сделался собакой», «России», «Про это»; В. Каменского — «Заячья мистерия», «Перед беременными львицами...». Данный мотив может принимать разное значение: радикальной критики «антропоморфизма»¹, человеческой надменности, родо-

¹ *Антропоморфизм* — перенесение свойств человека на явления природы, стремление подводить многообразие и самобытность жизненных форм под человеческий масштаб, мерить их человеческой мерой.

вой самоуверенности — и не менее радикальной критики общества, вытесняющего из себя человеческое, которому остается единственное прибежище в животном облике. Знаменательно, что большинство трансформаций такого рода связано с собакой — по традиции «низким», презираемым животным, символизирующим крайнюю отверженность человека от себе подобных. У Сологуба собака ощущает себя поэтом, чьи высокие настроения, томления по луне сталкиваются с пошлым, прозаическим состоянием человеческого общества. Но эти же стихи поддаются и другому прочтению — поэт в окружении «нормальных» людей ощущает себя собакой и переводит свои «внечеловеческие» переживания на язык животных страстей.

У Маяковского собака, страус, медведь тоже становятся масками лирического «я», за которыми стоит трагическая утрата человеческого лица. Но если у Сологуба подчеркнуто страдательное положение животного по отношению к людям, то у Маяковского — дерзкое, вызывающее, мстительное, хотя и вызванное обидой, отчаянием: «Сквозь первое горе // бессмысленный, // ярый, // мозг поборов, // проскребывается зверь» («Про это»). Животное у Маяковского — это своего рода трагическая гипербола человека, чувства которого переступают через принятые рамки самовыражения. В человеке «проскребывается зверь», потому что это продолжение и углубление человеческого, загнанного в подполье, претерпевающего регрессию под давлением общественной морали («Чувствую — // не могу по-человечьи»). В поэзии возникают гротескные образы, где человеческие черты переплетаются со звериными: «Тронул губу, // а у меня из-под губы — // клык» («Вот так я сделался собакой»). Все это свидетельствует о сложнейших процессах, подрывающих прежнее представление о гуманистически цельном, непротиворечивом облике человека: изнутри его напряженно растет и требует воплощения новая, не вмещенная традиционным обществом и моралью сущность, принимающая зооморфные черты. Порой трудно определить, используются ли образы животных для воплощения человеческих (отесненных) или античеловеческих (наступательных) начал в обществе. По сути это двузначные гротески, в которых моральная уязвленность человека принимает форму животной агрессивности: коснувшись в самом себе болевого порога, человеческое превращается во

что-то иное, грубое, дикое, зверское. Таков медведь в поэме «Про это»: сердце героя все глубже «уходит в рогатину», поэтому ему необходимо «повыть, // извытаться // и лечь в берлогу, // царапая логово в двадцать ногтей». Но откуда бы ни исходила инициатива: от общества, загнавшего человека как зверя, или от героя, в котором восстает звериное начало против общества, — очевидно, что речь идет о конфликте человека с самой собой, о его трагическом раздвоении, о таком унижении сверх меры, которое требует ответного самоутверждения — тоже сверх человеческой меры. Таков травимый охотниками волк, в образе которого Есенин олицетворяет судьбу своего лирического героя:

О, привет тебе, зверь мой любимый!
Ты не даром даешься ножу!
Как и ты — я, отвсяду гонимый,
Средь железных врагов прохожу.

Как и ты, я всегда наготове,
И хоть слышу победный рожок,
Но отпробует вражеской крови
Мой последний, смертельный прыжок.

(«Мир таинственный, мир мой древний...»)

Однако этот социальный, исполненный трагической напряженности поворот в развитии анималистических мотивов далеко не единственный. Животное может выступать как знак не только подавления, оттеснения человеческого, но и расширения его возможностей. Способность ощущать животное в себе и свое в животном — признак зрелой человечности, осознавшей себя вместилищем и хранилищем всех существований. Глубоко звучит этот мотив у Бунина: человек не может не делить тоску и думы других существ, в этом всепроникающем знании, а не в самоуверенной ограниченности — признак его царственности. Так обращается бунинский герой к старой собаке, живущей своими далекими, рвущимися воспоминаниями: «Но я всегда делю с тобою думы: // Я человек: как бог, я обречен // Познать тоску всех стран и всех времен» («Собака»; об этом же «Кобылица»). Образ человека получает новую емкость благодаря осознанной сопричастности множеству иных существований:

В моей душе, как в глубях океана,
Несчетность жизней, прожитых в былом:
Я был полип, и грезил я теплом;

Как ящер, крылья ширил средь тумана...

(В. Брюсов. «Из Венка сонетов»)

Таков путь сопереживания звериному, обогащения им изнутри: человек в самом себе прозревает смутные сны доисторических существований.

При этом важным для поэтического творчества становится признание не только психологического, но и биологического родства. «Я — ваш, я ваш родич, священные гады!» — на самом рубеже веков прозвучал тоскующий голос кровного братания со всем живым на Земле. Эта строка И. Коневского — своего рода зачин к творчеству М. Зенкевича, лучшая книга которого «Дикая порфира» стала манифестом нового анималистического мировоззрения.

Основная тема Зенкевича — геологическое и биологическое наследство современного человека, неразрывная связь его с эволюцией жизни на земле. В стихах Зенкевича появляются развернутые, художественно значимые образы доисторических животных, о которых прежде знала только наука, но никак не поэзия: мамонты, махайродусы, ящеры. Это своего рода историческая экзотика, параллельная той географической, которую мы находим у Бальмонта, Брюсова, Гумилева. Но Зенкевич идет гораздо дальше, он создает целую поэтику, ничего общего не имеющую ни с аллегоризмом, ни с бытовым жанром, ни с символизмом начала века. «Пузыри», «жаберные дуги», «кровавые пары», «жирная слизь» — все эти густые, липкие, непросветленно-материальные начала обретают в поэзии свой язык, выражающий «невыразимое». «... Хрустя и хлопая в кроваво-жирной гуще, // Сгрызали с ребрами хрящи и позвонки» — вот в двух строках образец этой поэтики. Ее предмет уже не отдельное животное, но *животность* как таковая, нерасчлененное природное месиво, которое ползет «чудовищным последом» за «солнечным рассудком», настигая и покоряя его себе по праву «утробного родства». Природа раскрывается уже не извне, как предстоящая зрению, слуху, как осмысляемая рассудком, не как «пейзаж», но как свернутое внутри самого человека, гудящее в его крови, сгущенное в его мозгу древнее наследство, делающее человека передаточным звеном из прошлого в будущее природы, хранилищем ее жизнепорождающей мудрости. Когда-то в таком

«внедрении» человека в природу усматривалась порочная тенденция к «биологизаторству», но со временем все очевиднее выясняется положительный, экологический смысл сыновне-почтительного обращения человека к земле: «Не порывай со мной, как мать, кровавых уз, // Дай в танце бешеном твоей орбитной цепи // И крови красный гул, и мозга жирный груз // Сложить к подножию твоих великолепий!»

От стихотворения «Махайродусы», написанного М. Зенкевичем еще в 1911 году, протягивается прямая нить к итоговому для целой эпохи анимализма стихотворению Мандельштама «Ламарк», тема которого — нисхождение человека по лестнице биологической эволюции до низших тварей: «〈...〉 На подвижной лестнице Ламарка // Я займу последнюю ступень». Отказ от аристократической позиции в царстве животных, стремление приобщиться к его «демократическим» низам, спуститься к «кольцецам» и «усоногим», упереться ногами в самое «гробовое дно» жизни, чтобы познать ее простейшую, незыблемую основу, — этот мотив переворачивания всех иерархий, начатый поэзией XX века, находит в «Ламарке» самое зримое воплощение.

Итак, общий смысл анимализма в поэзии начала века — осознание первенствующей и наставнической роли животных по отношению к человеку: у них, как у пращуров, первых возлюбленных жизни, слитых с нею нутром, есть чему поучиться. «Темная звериная душа» открывает человеку забытую, требующую восстановления часть самого себя: «Стихии куй в калильном жару, // Но духом, гордый царь, смирись, // И у последней слизкой твари // Прозренью темному учись!» (М. Зенкевич. «Человек»).

Однако такой переворот в анималистической традиции, как и всякий переворот, поневоле несет на себе следы той ограниченности, против которой был направлен.

Преклонение перед зверем начинает восприниматься как искусственная поза, сковывающая естественные проявления человека, — именно потому, что она идеализирует и даже фетишизирует «естество». К тому же «хищное» успело изрядно скомпрометировать себя войной 1914—1918 годов и всеми связанными с ней кровавыми историческими бойнями, в ходе которых «бестиялизация» человека прошла нравственную и эстетическую проверку и — не выдержала ее.

Показательна в этом плане эволюция «звериного» в поэтических представлениях Мандельштама. В стихотворении 1909 года оно выступает как норма чистого, внесловесного, углубленного в себя бытия: «Ни о чем не нужно говорить, // Ничему не следует учить, // И печальна так и хороша // Темная звериная душа...» Семь лет спустя, в разгар мировой войны, пишется стихотворение «Зверинец», в котором образами зверей символизируются разнузданные военные страсти и их опасность для человечества: «В зверинце заперев зверей, // Мы успокоимся надолго...». Наконец, еще семь лет спустя в стихотворении «Век» звериное уже не просто заперто, но сломлено, вызывая не страх, а жалость. У века, выступившего в облике хищного прекрасного зверя, разбит позвоночник — «и с бессмысленной улыбкой // Вспять глядишь, жесток и слаб, // Словно зверь, когда-то гибкий, // На следы своих же лап». Так примерно через равные промежутки времени (декабрь 1909 — январь 1916 — декабрь 1922) переосмысливается значение «звериного» в цивилизации: от апологии — к инвективе и, наконец, к эпитафии.



Принципиально иное — не высокомерное и не колено-преклоненное — отношение к животным мы находим у «новокрестьянских» поэтов. У них снова активизируется пушкинско-некрасовская традиция изображения домашних животных, в поэтическом «хозяйстве» преобладают коровы и лошади, собаки и кошки. Но совершенно новым является мотив *братства* человека и животных, включенных в круг общего бытия и сопереживающих радости и горести друг друга. Это даже не некрасовское гуманное сострадание забитому животному как приниженному, социально угнетенному существу, а скорее сроднение равных, пребывающих внутри одного жизненного уклада, согревающихся теплом одного очага. «По жизни радуйтесь со мной, // Сестра буренка, друг гнедой // <...> // Со мною радость разделите, // Баран, что дарит прялке нити // <...> // Глашатай сумерек — Волчок // И рябка — тетушка-ворчунья, // С котягою...» (Н. Клюев). Характерны ласковые, родственные названия и клички: буренка, рябка, Волчок. Отношения человека и животных обнаруживают черты семейст-

венного уклада. Есенин называет зверей «братьями меньшими», обращается к ним: «сестры-суки и братья-кобели» («Кобыльи корабли»). Такое обращение естественно вытекает из ощущения природы как общей матери, но при этом оно более непринужденно, теплосердечно, чем попытки многих поэтов обращаться прямо к природе, воспринимая в ней некую абстракцию материнства, вне того конкретного, осязаемого братства, которое соединяет человека со множеством единичных существ.

У Есенина едва ли не впервые выражена потребность в непосредственном, душевно-телесном общении с животными. Его лирический герой щедр на ласку, открыт прямому соприкосновению, передающему ничем не заменимую теплоту родственных существований: «Хочешь, пес, я тебя поцелую // За пробуженный в сердце май? // Поцелую, прижмусь к тебе телом // И, как друга, введу тебя в дом...» С нежностью вспоминается время, когда мальчик делил с собакой краюху хлеба: «Кушали мы с тобой ее по разу, // Ни капельки друг другом не погребав» («Сукин сын», «Исповедь хулигана»). Это отсутствие брезгливости в прикосновении к животному не менее поучительно, чем призыв учиться «у слизкой твари прозренью темному», и, пожалуй, более достоверно.

По сравнению с Клюевым есенинский анимализм достигает, пожалуй, большего разнообразия и глубины, поскольку не замкнут домашней идиллией, но вмещает и трагедию бездомности. Если лирический герой Клюева — «хозяин», чувствующий равномерный и радостный приток тепла от окружающей живности, то герой Есенина — бродяга, бросающийся из холода странствий к «каждой задрипанной лошади», готовый поступиться всеми условными атрибутами своего облика ради вхождения в круг животного братства. Цилиндр и галстук, заменившие посконную крестьянскую одежду, выступают как карнавальные символы развенчанного, «голо-го» короля: в цилиндр насыпается овес кобыле, а галстук вешается «кобелю на шею» («Я обманывать себя не стану...»).

Лучшие стихотворения Есенина о животных: «Корова», «Песнь о собаке», «Лисица» — трагичны, но при этом в них нет лирического наблюдателя, извне, почеловечески переживающего трагедию замученного существа (в отличие от Некрасова, наделяющего живот-

ных такими гуманно-сострадательными эпитетами, как «бедные», «сердечные», «горемыка», «несчастный»). Трагизм у Есенина передан через мировосприятие самих животных, которое впервые в русской анималистической поэзии выражается «несобственно-прямыми» формами высказывания — словно бы словами автора говорит сам персонаж: «По сугробам она бежала; // Поспевая за ним бежать... // И так долго, долго дрожала // Воды незамерзшей гладь». Это «долго, долго» — выхваченный из глубины собачьей души бессловесный голос, увиденная ее глазами прорубь, где только что утопили новорожденных щенков. «Колыхалася в глазах лесная топь. // <...> // Мокрый вечер липок был и ал» — переданное изнутри мироощущение раненой лисицы, для которой весь мир залит ее собственной кровью, трепещет ее дрожью. Животное, сохраняя объективные, натуральные черты, впервые становится безусловным и полноправным лирическим субъектом. Причем трагедия животных у Есенина не сводится к переживанию собственной боли — их мир расширен и согрет состраданием к детенышам. Этим подчеркивается переход к самим животным той лирической точки зрения, которая раньше принадлежала исключительно герою-наблюдателю, по-человечески сострадавшему их бедам.

Наконец, у Есенина, одного из первых в русской поэзии, соединяются с образами животных утопические представления. Ведущее место при этом занимает корова, которая почти во всех мифологических традициях предстает символом избытка, благоденствия, райской жизни, где льются полным потоком источники изобилия. Сама сущность высших животных как «млекопитающих» нагляднее всего воплощена в корове, ее набухшем вымени. Отсюда и представления Есенина о преображении природы, о явлении нового бога человечеству окрашены в тона «молочной утопии»: рай — «в рощах непасенных неизбывные стада», облачная околица, куда Божья Мать скликает телят. Сам бог приобретает облик животного: «вспух незримой коровой бог», «пою и взываю: // Господи, отелись!» («Июния», «Преображение»). Россия тоже представляется поэту в образе коровы — земли, текущей молочными реками: «О родина, счастливый // И неисходный час! // Нет лучше, нет красивей // Твоих коровьих глаз» («Октоих»), «Телица-Русь» («Преображение»). Одновременно Россия — это и «овца», обреченная на заклятие («Сельский часо-

слов») — так в зооморфных ¹ образах передано чувство родины, жертвенная доля которой сливается с мечтой об изобилии, а трагедия перерастает в утопию.

В «Ключах Марии», трактате о законах поэтического искусства в его родстве с мифологией, Есенин восхваляет древний пастушеский быт: «В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии...» ². И собственное творчество Есенин как бы осеняет пастушеским посохом, для него поэт выступает прежде всего как пастырь животных: «По голубой долине, // Меж телок и коров, // Идет в златой ряднине // Твой Алексей Кольцов» (с пастушеским рожком); «〈...〉 // И пас со мной Исайя // Моих золотых коров»; «Я пастух, мои палаты — // Межи зыбистых полей...». Сами стихи при этом сравниваются с молоком, которым вознаграждает пасомое бытие своего пастыря: «И на песни мои прольется // Молоко твоих рыжих коров»; «〈...〉 // Читать их может каждая корова, // Отдавая плату теплым молоком».

Такое пастушеское самосознание у Есенина не случайно — в его стихах животные, действительно, начинают играть роль универсального образного кода, через который преломляется весь окружающий мир. Анималистичен не только предмет изображения, но и сам способ видения. Небо сравнивается с выменем, звезды — то с сосцами, то с копытцами, заря — то с коровой, то с волчихой, месяц — с кудрявым ягненком, лошадиной мордой, золотой лягушкой, желтым медведем, рыжим жеребенком. Показательна сама возможность свободной замены разных членов этих образных рядов. Постоянен только сам животный образ, «анимаж», конкретное же его наполнение — функция переменная. Значение этого поэтического приема у Есенина еще вполне не выявлено — обычно его возводят к фольклорно-мифологическим влияниям, опосредованным через труды Афанасьева и Буслаева, хорошо известные поэту. Конечно, «древнейшим воззрением на грозные тучи как на стада различных животных и звериные шкуры» ³

¹ *Зооморфизм* — перенесение свойств животного на иные области действительности, представление людей, богов, растений в звероподобном облике.

² *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1967. Т. 4. С. 184.

³ *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. С. 162.

можно многое объяснить у Клюева и Есенина, но то, что эта глубинная фольклорная образность выплыла из далеких тысячелетий именно в начале XX столетия, указывает на ее принципиально новые эстетические и общепhilosophические задачи.

В есенинских сравнениях природа замыкается *сама на себя*, одна ее часть отражается в другой: небесное — в земном, неорганическое — в органическом. Этим разрушается стереотипная в поэзии XIX века привычка вводить в сравнение обязательно природное и человеческое — человек видел в природе только себя и природу только в себе. Тучи были мыслями или мечтами, в глазах синело небо или сверкали молнии. Редчайшее некрасовское исключение: «облака дождливые, // Как дойные коровушки, // Идут по небесам» («Кому на Руси жить хорошо») — ориентировано на фольклор с его выверенной точностью сравнения (облака — коровушки, дождливые — дойные) и не образует самостоятельной эстетической системы. Для Есенина же существенна не столько конкретная мотивировка сравнений, сколько сам принцип заимствования их из той сферы, к которой они относятся: эстетическая новизна самоосваивающейся природы, обходящейся без вмешательства человеческого элемента. Поэтому месяц может быть «желтым медведем» или «желтым вороном», «рыжим жеребенком» или «рыжим гусем» — важно, что природа находит подобия в самой себе, приобретает поэтическую самооценку уже не как предмет человеческого обожания и культа, но как замкнутая система взаимоотражений. М. Пришвин писал, что подлинное величие человека проявляется в умении видеть природу *без себя*, не навязывая ей, как обязательную эстетическую «нагрузку», своего присутствия. Есенинские стихи — один из первых опытов создания такой чистой эстетики природы, где человек с величайшим тактом устраняет себя из образа, — пустеет зеркало самовлюбленного антропоморфизма. Есенинская образность оригинальна не только резко выраженной двучленностью (на чем настаивал имажинизм), но принадлежностью обеих частей сравнения единому миру природы, изнутри раскрывающему свою многомерность.

Другая возможность претворения анимализма в образный строй поэзии намечена у В. Хлебникова. Животные выступают у него как обобщенные формы и формулы мироздания — язык первосущностей, на котором

говорит не только природа, но и цивилизация. Знаменитый «Зверинец», этот богатейший в русской поэзии бестиарий, где перечислено 25 видов животных и птиц, одновременно является инвентарием разнообразных форм цивилизации: религиозных вероучений, типов правления, национальных характеров, исторических эпох, нравственных и психологических состояний.

<...>

Где верблюд, чей высокий горб лишен всадника, знает разгадку
буддизма и затаил ужимку Китая.

Где олень лишь испуг, цветущий широким камнем.

<...>

Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного
русского.

<...>

Где живо напоминает мучения грешников тюлень, с воплем
носящийся по клетке. <...>

Если в басенной поэтике животные выступают как иллюстрация человеческих обычаев и установлений, то Хлебников выворачивает этот аллегоризм наизнанку — вся цивилизация призвана объяснять мир, заключенный в зверинце. К животным, как не просто существам, но сущностям, подбираются разнообразные сравнения — и все-таки не могут их исчерпать: «в зверях погибают какие-то прекрасные возможности», цивилизация не сумела еще достойно воплотить свои глубинные первообразы, заложенные в этих ликах, точных и обобщенных, как числа. Из всех творений природы виды животных отличаются наибольшей внешней характерностью, чеканностью, узнаваемостью, это как бы самые рельефные, старательно ограненные формы мира. И недаром знакомство детей с миром проходит первоначально через освоение именно этих форм, воплощенных, предметно и словесно, в игрушках и сказках. Хлебников развивает это мировидение; животные для него — не условные аллегории с раз навсегда определенным значением, а буквы и числа, составляя которые можно порождать все новые значения, столь же бесконечные, как возможности цивилизации. Параллель «звери — числа»¹ постоянна у Хлебникова, знаменуя предельную обобщенность, качественную абстрактность звериных форм — как числа

¹ «Я всматриваюсь в вас, о числа, // И вы мне видите одетыми
в звери, в их шурах...»; «Знакомые боги // Приветливо заржут из
конюшни числа» и т. п.

они могут обозначать любые конкретные явления, придавая им незаменимую точность. Вот почему в морже видна одновременно и усталая красавица, машущая веером, и голова Ницше с колючей щетиной усов и гладким лбом; орлам в разных частях «Зверинца» находится несколько уподоблений: это и время, внезапно застывшее в вечность, и жалующийся ребенок, и косматая девушка, и кумиры, падающие с храмов во время землетрясения.

Но даже внутри одного сравнения животное оказывается точкой пересечения многих миров, своего рода алгебраическим знаком, благодаря которому приводятся к равенству разные части Вселенной. Образ, который Ю. Олеша считал академией для писателей: «олень лишь испуг, цветущий широким камнем», — строится как соединение несоединимого. Что может быть более противоположного, чем «испуг» и «камень» или «камень» и «цветение»? Но через эти ряды психологических категорий, растительных и минеральных форм проходит, как некий знак уравнения, образ оленя. Животное — это неизвестное, «икс», вычислению которого служат самые разнообразные комбинации культурных и природных мотивов.

Читателям Маяковского памятно сравнение капитализма с животным: «Встучнел, как библейская корова или вол, // облизывается. // Язык — парламент». У Хлебникова, наоборот, как более простое берется парламент, которым поясняется образ буйвола: «Где челюсть у белой высокой черноглазой ламы и у плоскорогого низкого буйвола движется ровно и направо и налево, как жизнь страны» (в одном из вариантов продолжено: «с народным представительством и ответственным перед ним правительством — желанный рай столь многих!»). Животное — самое загадочное в бытии, по отношению к чему все остальное является опытом разгадки; ведь в животном *уже* есть та внутренне самобытная, подвижно своевольная жизнь, которая отсутствует в остальной природе, но эта жизнь *еще* не выговаривает себя, не воплощается в созданиях культуры, как у человека. Вот почему и природа, и культура — каждая по-своему — яснее, откровеннее, чем царство животных, и призваны с разных сторон его объяснять как свою общую тайну. Животные потому не едят и не считают, что сами *суть* буквы и числа, и закономерно, что хлебниковские произведения о них: «Зверинец», «Слоны бились

бивнями так...» — строятся как азбуки, словари, числовники, сплошь состоящие из художественных дефиниций, сравнивающих и уравнивающих известное (все на свете) с неизвестным (животные, птицы). Точнее, это разрозненные обрывки некоего универсального каталога, границы которого выбираются достаточно произвольно ибо он не имеет начала и конца.

Итак, в отличие от Есенина Хлебников пользуется образами животных как языком, на котором говорит о себе не только природа, но и цивилизация. Это предел того универсализма, к которому движется анималистическое начало в поэзии, перешагивая тематические рамки, утверждаясь уже как целостное, всеобъемлющее мировидение. Анималистические образы становятся для поэта — пифагорейца зверей — тем, чем являются числа для математика: способом наиточнейшего описания всех отношений действительности, но не количественных, а качественных, бытийных.



Однако сама по себе универсальность анималистических систем Хлебникова и Есенина обозначила тот предел, который поэзия в дальнейшем своем движении должна была переступить. В 20-х — начале 30-х годов в поэзии И. Сельвинского, Э. Багрицкого, П. Васильева на первый план в изображении животных выходят физическая непосредственность, стихийность их бытия.

Если в поэтике символизма и акмеизма, даже благословляющей первозданную хищность, заметно отстраненное любование ею, то в советской поэзии первых 10—15 лет звери даны как сгустки энергии, все расплавляющей вокруг себя, не признающей дистанций. У Бальмонта взор пантеры — «волшебная свеча», иначе у Сельвинского о тигре: «Глаза залиты кровавой мечтой». Главное в этот период — не поиск экзотической «животности» в других временах и странах, а ее пробуждение здесь и сейчас, опрокидывание всех «гуманизированных» представлений о жизни. В обыкновенных конях у П. Васильева — «ослепшая ярость», «звѣрья стать и звѣрья прыть», непокорная сила, встающая на дыбы, закусывающая удила, рвущая губы («и харя с красными белками, // Цыганская, от злобы ржет»). В анималистических образах Бальмонта, Гумилева, Бунина, Брюсова преобладала упругая грация, сдержанное изящество, непознаваемая «чара», но не плоть, осязаемая

и даже обоняемая. У васильевских коней — крутые клочущие бока, с которых льется мыло, морды — в «пенных розах», они дышат, как баня, у них «шумные ноздри скачек», от кобыл идет «пьяный запах бабьих кож». Животные у Сельвинского — косматы и дремучи, как чаща, в которой они живут, опухли от обилия силы, сала, лени: «Долбит желна. С лисой мурует лис. // Сугробый миха вороха вздымает, // И косолапит о поморью лысь, // От пухлой спячки лапы разминая» («Весна»). Это обилие грузных материальных подробностей призвано закрепить животных в том всамделишном, «матером» бытии, которое раньше так или иначе опрозрачивалось символами, аллегориями, метафорами, сравнениями. Главные состояния, в которых изображаются животные, — это бой и страсть, ликующий праздник гибели и рождения. «И в свадебной злости // Плывут самцы // На стадо беременных самок» (Э. Багрицкий); «Нынче корове из-под быка // Мычать и, вытягиваясь, млеть» (его же); «В рыжем лесу звериный рев: // Олень окликает коров...» (И. Сельвинский); «Кто выдумал хмельных лошажьих // Разгульных девок запрягать?» (П. Васильев) — кипение любовных страстей, весенняя пьяная истома становятся едва ли не преобладающим анималистическим мотивом, знаменуя пробуждение самых бешеных, неистовых, яростных начал в природе, своего рода сочность и спелость материального мира.

Соответственно меняется и позиция человека в отношении животных — она уже не хозяйственно-покровительственная, и не товарищески-сострадательная, и не ученически-восторженная, а по-охотничьи задорная и победительная. Никогда еще так не прославлялась охота, как в поэзии этого времени, — «Охотник» и «На тяге» В. Каменского, «Трясина» и «Осень» Э. Багрицкого, «Охота на тигра» и «Охота на нерпу» И. Сельвинского, «Охотничья песнь» и «Охота с беркутами» П. Васильева. В охоте герой чувствует себя как бы приобщенным к звериной жизни, даже более ловким и сильным, чем зверь, перенявшим лучшие его качества, самым счастливым и властным из зверей. Общее во всех этих стихах — прославление жестокого состязания с подобными себе существами из мяса и крови, вольного и мужественного образа жизни, приключений, опасностей, предельного напряжения сил. Тональность может быть разной: от жизнерадостно беззаботной у Каменского («Охота — радость нашей силы, // Смекалка, ловкость и борьба. //

Охота — солнечные жилы//И взбудораженная пальба») — до жестоко-непреклонной у Багрицкого («Время пришло стволам вороненым//Правду свою показать затонам.//Время настало в клыкастый камень//Грянуть свинцовыми кругляками»). Но при этом ничего не остается не только от бунинского или гумилевского ужаса перед убитым зверем, но и от того сострадания зверю, которое было свойственно поэтам предыдущего, лишь несколькими годами старшего поколения — Маяковскому, Есенину. Во многом похожий на них дерзкой натурой своего лирического героя, П. Васильев уже не мог бы повторить за Есениным: «И зверье как братьев наших меньших//Никогда не бил по голове». Напротив, ему принадлежит, пожалуй, самая откровенная в русской поэзии апология охотничьей травли: «Зверя надо сначала гнать,//Чтоб пал заморен, и потом//Начал седые снега лизать//Розовым языком» («Охотничья песнь»). Тот неизвестный, страшный охотник, выстрел которого «звонистой дробью» рассыпается в сознании есенинской лисицы, лижущей рану, становится лирическим героем Васильева, буйным, безжалостным к себе и к другим. Образ «злого» животного, получивший распространение в поэзии 20-х годов, нашел себе соответствие в образе человека-преследователя, они выражают опьяняющее чувство бытия как травли и битвы и равно причастны ее торжествам и страданиям.



На рубеже 20—30-х годов формируется принципиально новая ситуация в анималистической поэзии, полнее всего выраженная Н. Заболоцким. Природа перестает восприниматься как могучая стихия, всегда правая в инстинктивных порывах против «идеалистического» разума. Напротив, в ней обнаруживаются черты скудости, беспорядка, недоделанности. На этой основе развивается «животная утопия» Заболоцкого, идеал которой — приобщение животных к жизни разума. Это прямо противоположно приобщению человека к жизни зверя, опозитизированному у Багрицкого, Сельвинского, Васильева. В ином плане концепция Заболоцкого противостоит и утопическим образам «телячьего» рая у Есенина. Для Заболоцкого рай — это страна, где «звери//С большими лицами блаженных чудаков//Гуляют, учатся...» («Венчание плодами»): не человек приобретает у

них избыток пищи, а они насыщают благодаря человеку страсть к познанию.

В утопии Заболоцкого парадоксально перемещаются анималистические и гуманистические акценты прежней поэзии. С одной стороны, животные предельно очеловечиваются: «Там кони, химии друзья, // Хлебали ши из ста молекул... // Корова в формулах и лентах // Пекла пирог из элементов», — казалось бы, это чистый антропоцентризм и антропоморфизм. С другой стороны, сам человек присутствует у Заболоцкого ради того, чтобы помочь животным обрести разум, вернуть им долг, накопленный веками рабочего, орудийного их использования. Утверждается самоотречение человека ради очеловечивания животных: «Сто наблюдателей жизни животных // Согласились отдать свой мозг // И переложить его // В черепные коробки ослов, // Чтобы сияло // Животных разумное царство. // Вот добровольная // Расплата человечества // Со своими рабами! // Лучшая жертва, // Которую видели звезды!» («Школа жуков»). Вот эта взаимная устремленность: человека вниз, а животных вверх по лестнице органической эволюции — и есть оригинальнейшее у Заболоцкого. Его любимые герои — люди, посвятившие себя «низшей» жизни, вникающие в «тревожный сон коров и беглый разум птиц», такие, как Солдат, Бомбеев, Лодейников; и животные, рвущиеся к высшему разуму, такие, как «безумный волк», вывернувший себе шею, чтобы глядеть не на землю, а в небо.

Элементы такой концепции стали складываться еще лет за десять до «Столбцов», «Торжества земледелия» и других поэм Заболоцкого 1929—1931-го годов. Уже у Клюева в «Земле и железе» (1916) мы находим выражения «конская дума», «овечья молва», «скотья вечеря», столь близкие по духу «коровьему вечу» Заболоцкого. Прямо повлияли на него и хлебниковские строчки из «Ладомира» (1920): «...я вижу конские свободы и равноправие коров». Но только у Заболоцкого между животным существом и его человеческим свойством — «конем» и «думой», «коровами» и «равноправьем» — лежит не просто метафорическое отождествление и даже не утопическая надежда, но поэтически осознанный процесс труда, страдания, преоборения. «Дума» и «равноправье» не есть готовые свойства животных, а небывалой силы устремление, в основе которого — тоска безмыслия и бесправия. Животные у Заболоцкого лишены той упругости, ловкости, которая делала бы их естест-

венной и самодостаточной частью природы. Главное в них — медлительность, неповоротливость, неуклюжесть; они словно бы разучились непосредственному пребыванию в природе, но и не приобрели еще свободы мышления. У коровы «каменистый лоб», «косноязычные глаза с трудом вращаются по кругу» — так «безжалостно» можно написать о животном, только провидя в нем какие-то высшие возможности, которые не «погибают», как сказано в «Зверинце» Хлебникова, а сполна воплощаются грядущей цивилизацией.

В этом и некоторая ограниченность анималистической концепции Заболоцкого, предполагающей для животных один, хотя и далекий, но уже пройденный человеком путь. Возможности, которые столь наглядно могут осуществиться в овладении химией или кулинарным искусством, утрачивают таинственную многозначность, из которой могли бы произойти и неведомые человеку цивилизации. Поэтому Заболоцкий поэтически сильнее там, где он не будущее видит из настоящего, а настоящее из будущего, где он пишет о вековой печали, пожирающей мощных животных. Телесная пышность тягостна быку, познавшему тягу к духовному преображению, — он «чуть живой» от своей плотски обильной жизни («Бык седые слезы точит, // Ходит пышный, чуть живой»). Впервые в русской поэзии тема страдания животных, начатая Некрасовым, получает столь монументальное натурфилософское решение: страдают не отдельные, замученные человеком животные, а *все* животные, замученные своей собственной природой: «У животных нет названья. // Кто им зваться повелел? // Равномерное страданье — // Их невидимый удел» («Прогулка»).

Выход из этого страдания — очеловечивание, одухотворение. Значимость поэзии Заболоцкого еще и в том, что она как бы претворяет в собственное содержание основной формальный прием всей прежней поэзии о животных — олицетворение, трактуя его не метафорически, а буквально, как перспективу развития самой природы. Все животные не условно, а воистину приобретают лица, и процесс реализации этой метафоры связывает Заболоцкого и с историческим прошлым поэзии, и с чаемым будущим всей природы, глядящей на человека «волшебным лицом коня», «лиственными лицами» растений.

Гуманизированное животное Заболоцкого — переходное звено от биологизации животных в 20-е годы к

социализации их в поэзии 30—50-х годов. Именно на стыке этих двух концепций, в энергии их противоречия и родилась парадоксальная система «преодоления природы ради торжества природы». У Заболоцкого мы застаем момент равновесия между критикой необразумленного хаоса природы и утопией ее просветленного состояния. Но это равновесие, придающее анимализму Заболоцкого диалектическую глубину, было сдвинуто в последующем движении поэзии в сторону безусловно-го приоритета рациональных и социальных начал.

Анималистические мотивы не занимают значительного места в поэзии 30—50-х годов и целиком включены в систему социально-трудовых мотивов. Животное — прежде всего помощник человеку в его деятельности, носитель определенных общественных функций и качеств. Высоко ставится верность животного человеку — это основа основ новой «анималистической» этики. Поэтому наиболее распространен в этот период образ собаки, в котором поэтизируется не щемящая и жалостная отверженность (как у поэтов начала XX века), а, напротив, социальная полезность и преданность: «Ты мне дорог почти до слез, // я таких, как ты, обожаю, // верный, храбрый дворовый пес, // ты, собака сторожевая» (Я. Смеляков. «Собака»). П. Антокольский объясняет предпочтение, которое он отдает псу среди других животных, тем, что «верностью в дружбе всегда и везде // Он всех зверей совершенней» («Баллада про верного пса»). У Н. Тихонова есть поразительное признание, обращенное к женщине: «Ты мне нравишься больше собаки, // Но собаку я больше люблю». И здесь тот же мотив — безусловная, абсолютная преданность животного человеку, который может положиться на него, как на самого себя. Из поэзии почти исчезают характеристики животного, которые отличали бы его от человека.

Никогда еще раньше в анималистической поэзии не занимала такого места *профессиональная* деятельность животных. Олени, лошади и верблюды, самоотверженно разделяющие жизнь и труд человека на севере, в средней полосе и на юге; собаки, охраняющие границы, помогающие в борьбе с басмачами и контрабандистами; собаки-саперы, обезвреживающие мины ценой собственной жизни; собаки-охотники, неудержимые в преследовании добычи; даже собаки-циркачи, отважно выделяющие опасные трюки, — вот герои анималистической поэзии этих лет. Многие стихи строятся как выра-

жение благодарности животным, чей труд и доблесть делают их полезнейшими членами общества и вызывают тем большее восхищение, что абсолютно бескорыстны в своих нравственных предпосылках. Это не устремление к какому-то высшему разуму и свободе, а готовность внутри существующих, тесных границ своего биологического вида приносить пользу человеческому разуму, который так и останется недостижимым и непостижимым. «Вам всем, собаки — сторожа границ, // Вам, лошади, что быстролетней птиц, // Олени тундр, глотатели снегов, // Верблюды закаспийских берегов — // Я не смеюсь и говорю не зря, // «Спасибо» вам от сердца говоря... // Хочу, чтоб вас, зверей моей земли, // За вашу помощь люди берегли...» (Н. Тихонов. «Переулочка рыбака»; ср. у С. Маркова в «Письме псу»).

Однако такой анимализм, подчеркивая социальные качества и профессиональные функции животных, полностью игнорирует все то, что отличает их от человека. Из поэзии почти исчезают образы, в которых выделялось бы собственно анималистическое, не сводимое ни к чему другому начало. Все, что говорится о животных, можно было бы сказать и о человеке, причем такая «заменяемость» выступает как способ наивысшей аттестации животного. «Вам о псе расскажет пограничник, // как о человеке говорят» — эти строки Б. Корнилова («Собака») — своего рода ключ к анималистической поэтике тех лет, заимствующей самые прочувствованные свои эпитеты из лексики морально-публицистической. Даже такой незаурядный поэт, как Н. Тихонов, перечисляя качества животных, за которые он их особенно ценит: «За дней труды, за скромность, простоту, // Уменье делать все начистоту...» — пользуется жанровыми средствами служебной характеристики: животное выступает неотличимым от добросовестного работника, мастера, профессионала. Так поэзия на новом этапе возвращается к поэтике классицизма, персонифицирует в животных человеческие качества, только не отрицательные, а положительные: общество не презирает природу, но признает ее своим полезным орудием.



Следующий этап в развитии анималистической темы — 60—70-е годы — начинается с охотничьих стихов, что заставляет вспомнить о 20-х годах. Снова человек одержим тягой к странствиям, к глухим, нехоженным

тропам, уводящим вдаль от цивилизации; снова ему хочется испытать свое мужество в столкновении с дикой природой, утвердиться как ее хозяину и первопроходцу.

Но итог этого столкновения оказывается прямо противоположным триумфальному охотничьему пафосу поэзии Багрицкого, Каменского, П. Васильева. Успешно преследуя и добывая добычу, охотник оказывается нравственно *побежден* ею, терпит внутренний крах в момент своего торжества. «Удачливый стрелок» угрюм, словно застигнут природой на чем-то постыдном, он жалок «с бессмысленным ружьишкой за плечами//и с убиенным таинством в руках» (Е. Евтушенко. «Глухариный ток»). Особенно страшно встретиться со взглядом умирающего животного, который убийца не отведет от себя и на последнем суде. У Б. Окуджавы охотник, убивший оленя, благодарит за везение всех богов, свой лук и стрелу, но больше всего — расстояние, позволившее ему уклониться от прямого ответного выстрела в совесть: «О, спасибо тебе, расстояние, что я//не увидел оленьих глаз,//когда он угас!..» («Охотник»). У А. Вознесенского в «Охоте на зайца» охотникам, склонившимся над «длинноногим лесным архангелом», кажется, что он «охмуряет» их своей смертной тоской, — травля превратилась в саморастраву: «Трали-вали! Мы травим зайца.//Только, может, травим себя?» Эти стихотворения трех поэтов, написанные одновременно — в 1963 году, открыли новый этап отечественного анимализма, качественно отличный от всех предыдущих, вбирающий те экологические тревоги и предчувствия, которые лишь спустя несколько лет отразились в науке и публицистике.

Животное в поэзии 60—70-х годов выступает прежде всего как жертва, в отношении которой предельно напрягается нравственное самосознание человека. Жертвенность животного усугубляется двумя мотивами. Во-первых, вину за мучение или гибель животного принимает на себя сам лирический герой. У Некрасова («О погоде»), у Маяковского («Хорошее отношение к лошадям») лирическое «я» сострадало истязаемому, павшему животному, мучителем которого выступал кто-то другой — хозяин, погонщик; в новейшей поэзии не существует «других виноватых», которые освобождали бы самого лирического героя от гнета ответственности. Сострадание пробуждается в самом ожесточившемся сердце, даже как бы вопреки его закоренелой привычке мучить животное. Если это еще не раскаяние, то во всяком

случае безысходность, в которую загоняет себя мучитель. Во-вторых, нет никакого загробного духа, который бы преследовал убийцу и мстил ему за животное, как в стихах Бунина или Гумилева. Животное беззащитно в смерти так же, как было беззащитно в жизни, и единственное его оружие — слезы:

Нерпы плачут, нерпы плачут
и детей под брюхом прячут,
но жалеть нам их нельзя.
Вновь дубинами мы свищем.
Прилипают к сапожищам
нерп кричащие глаза.

(Е. Евтушенко. «Баллада
о нерпах»)

В глазках старенького ребенка
слезы стоят на моем пути. <...>
Я его крыл. Я дубасил палкой.
Я повернулся назад в сердцах.
Но за спиной моей новый
плакал —
непроходимый другой в слезах.

(А. Вознесенский. «Бобровый плач»)

Здесь предельно заострен контраст между всесилием человека и уязвимостью животного — соотношение, сравнительно недавно осознанное цивилизацией как повод не для торжества, а для горьких и обвинительных заключений в свой собственный адрес.

Экологическая этика требует осознать древнюю истину: «Не делай другим того, чего не хочешь, чтобы делали тебе» — и применить ее к новым, впервые возникающим в таких масштабах нравственным субъектам, как человечество в его отношении к живому, и прежде всего животным. Поэзия словно бы предупреждает о возможности экологического переворота, когда восстанет «эксплуатируемое большинство пернатых, рогатых, копытных» (А. Вознесенский). Отсюда — такое построение образа, которое можно назвать «двойной» или «обоюдной» метаморфозой: животные приобретают человеческие черты, а человек — звериные, чтобы воистину испытать на себе, каково ходить в шкуре преследуемого, травимого существа. Лирический герой Вознесенского претерпевает на себе всю трагедию быть мишенью, добычей или ставкой в чьей-то игре: «Ты думаешь, Вася, // мы на них ставим? // Они, кобылы, поставили на нас» («Морозный ипподром»). В другом стихотворении герой лежит на блюде, одетый в хрен и черемшу и окруженный пирующими кабанами («Кабанья охота»; ср. такие же мотивы в «Роще», «Оленьей охоте»). Эта двойная метаморфоза, перестановка позиций субъекта и объекта — поэтическое воплощение нравственной максимы, требующей от человека в глобальном, общеприродном масштабе *ставить себя на место другого*.

Но суть, конечно, не только в этом поэтическом приеме, возможности которого ограничены самой его условностью и некоторой механичностью применения. Вовсе не обязательно представлять животных в виде людей, чтобы убедить в необходимости человеческого к ним отношения, да и само узко понятое «человеческое» все более осмысливается как часть интегральной системы ценностей, включающей все живое. Новизна поэтического анимализма 60—70-х годов — это прежде всего снятие таких оппозиций прежнего мышления, как *превосходство человека над животными и необходимость их социализации, гуманизации и превосходство животных над человеком и необходимость его биологизации, бесчеловечности*.

В животных становится поэтически самой насущной не «разумность» и не «хищность», а пугающая уязвимость. В изображении Вознесенского животные всегда предстают на грани развоплощения жизни. Они «кричат»: «человечески кричит на шоссе белка», режут бобры и львы, заяц кричит, как ребенок или роженица, — «так нам смерть прорезает голос неизведанной чистоты», «звери платят ясак за провидческий рык. Шкурой платят за песню». В этом крике и реве душа животного на пределе страдания, но одновременно она и воспаряет над миром, причинившим ей боль. Про умирающего зайца сказано: «плыл туман золотой к лесам». У лошади надо ртом стоит «замерзшая Душа», испаряющаяся по спирали. У оленя «доисторическая тоска//стоит, как радуга, //испаряясь//немою//музыкою//с языка». И даже у божьей коровки, как в чашке с остывшим кипятком, — «к небу, точно пар от чая, //душа ее бежит отчаянно». Принципиально новое — это сочетание двух мотивов: нестерпимого крика, режущего слух земных существ, и золотого тумана, уплывающего вдаль к небесам. Живое возвышается благодаря страданию, и поскольку в животных оно доходит до невыносимой, непосредственной разумом боли, человек может преклониться не хищному, темному в них, но просветленному страданием.

Если прежние попытки возродить культ животных в поэзии так или иначе имели в виду их первобытный инстинкт, здоровое «варварство», физическую мощь, то современный уровень развития цивилизации выявил в животных прежде всего поразительную уязвимость, непригодность: рядом с тракторами и танками они вос-

принимаются как нечто призрачное, остывающий «пар» жизни, почти не от мира сего. И потому «звериное» у Вознесенского не свирепо, а «свирельно», нежнее человеческого: у лошади «августейшая шея льется», у кабанов копытца нежны, как подснежники. Знаменательно, что излюбленный анималистический образ Вознесенского, своего рода эмблема его поэзии, — олени, в самом силуэте которых есть что-то трепещущее: «Как испаряются, дрожат рогами//стада олени издалека!..» («Олень по кличке „Туманный парень“»). Стремительность оленьего бега, тонкость ног в сочетании с раскидистой кроной создают впечатление царственной хрупкости, это «дерево-зверь» (В. Хлебников), вершина которого как бы колеблется на ветру тонко вырезанными ветвями. Силуэт оленя выявляет в природе близкое современному поэтическому мироощущению — ее трепетность, даже пугливость, хранящую достоинство внутренней неприступности.

Животные в экологически утонченном восприятии — самая уязвимая, нежная часть мироздания, его открытое чувствилище. Своей чувствительностью животные превосходят все другие формы жизни, кроме человека, но в отличие от человека они не защищены броней цивилизации. Поэтому в животных обнажается ранимое, сокровенное нутро жизни, которое и человек напряженно оберегает в себе под защитными слоями культуры. Кто метит в животное — целит в тайное тайных человека, в святость жизни как таковой: «Страсть к убийству, как страсть к зачатию, //ослепленная и извечная, //она нынче вопит: зайчатины! //Завтра взвост о человечине...» (А. Вознесенский). Животное достойно преклонения не как сила, господствующая над человеком, а как жертва, в которой человек угадывает и свою возможную участь.

Вот какое значение приобретает мотив святости животного в современной поэзии — в нем освящается не первобытная мощь, не «зверство», а почти «ангелоподобность» существа, все более лишаящегося твердого места в современном мире. Животные отступают в область памяти или воображения: заяц в одном стихотворении Вознесенского — «историческая реликвия», в другом — «лесной архангел». Над лобиком барашка — крутящийся нимб, живот беременной волкодавки «колет светом». У А. Парщикова в поэме «Новогодние строчки» «лошадь, как во льду обожженная, стройней

человека, апостол движения...». Этот образ, несколько экстравагантный, по сути очень точно передает современное восприятие когда-то самого обыденного животного. Разве не превращается лошадь на глазах одного поколения в реликтовое животное, в некое «ископаемое», запекшееся во льдах «доисторической» эры, подобно мамонту,— сознательно и неизбежно приносимое человечеством в жертву техническому прогрессу и теперь, в своей призрачной, почти уже потусторонней «стройности», воспринимаемое как «апостол движения»?

Так намечается новая, пока еще только смутно брезжащая перспектива в развитии анималистической темы — животные как предмет ностальгической памяти или вымысла, как прекрасная и причудливая греза об исчезающем мире. Великая, исторически неминуемая разлука с животными не может не отозваться в поэзии новым углублением анималистических мотивов, срастающихся уже с самой сердцевиной духовной культуры. Сама эфемерность существования животных в современном мире предполагает гораздо более свободные и масштабные способы их эстетического постижения. Со страдание животным переходит в тоскующую, влюбленную, взволнованную память о них.

Можно предположить, что грядущее технологическое развитие цивилизации не умалит, а, напротив, увеличит поэтическую ценность анималистических мотивов, выведет их с периферии и поставит в центр художественного сознания человечества. Из области бытописаний образы животных будут все более переходить в область созидающей фантазии, становясь ее важнейшими слагаемыми, знаками самой жизни, вторгающимися в нагромождения искусственных знаковых систем. Мир животных, отступающий под натиском разрастающейся техносферы, будет воссоздаваться изнутри ее, в широком смысле *поэтически*, как сфера творческой, неотчуждаемой активности самого человека, как мир его самопознания и самоосуществления.

3

ПЕЙЗАЖИ



От мотива к пейзажу

У поэтического пейзажа есть свои законы построения и согласования образов, вовсе не повторяющие картин реальной природы, точнее, делающие из них определенный эстетический выбор. Приведем два примера, связанные с изображением сосны и ели в поэзии. Чаще, чем другие деревья, они описываются на фоне заката или восхода. Поэты самых разных стилей и ориентаций находят *поэтическое* именно в том, что солнце или луна показываются между стволами «мрачных» деревьев. Образуется как бы волшебная сетка из древесных «лучей» и световых «стволов» — тот эффект контраста, который невозможен в лиственном лесу: густота листвы не позволяет пробиться солнечным лучам. И хотя солнце столь же часто заходит за дубы и березы, как за сосны и ели, но именно «заря над бором» становится *фактом поэзии*.

А. П у ш к и н:

Как привидение, за рощею сосновой
Луна туманная взошла...

А. Ф е т:

⟨...⟩

Смотри: из-за дремлющих сосен
Как будто пожар восстает.

И. Н и к и т и н:

Смеркает день. В бору темнеет.
Пожар зари над ним краснеет.

Я. П о л о н с к и й:

Уже над ельником из-за вершин колючих
Сияло золото вечерних облаков...

А. Ф е т:

Над мрачным ельником проснулася заря...

И. Б у н и н:

В столетнем мраке черной ели
Краснела темная заря...

И. Б у н и н:

⟨...⟩
Ельник черный
Стоит на фоне золотом
Стеною траурно-узорной.

А. Б л о к:

Но сквозь ели прощальный
Твой луч мне знаком...

А. Б л о к:

Чтоб высоко над елями мрачными
Пронеслась золотистая весть...

В я ч. И в а н о в:

В алый час, как в бору тонкоствольном
Лалы рдеют и плавится медь...

Н. Б р а у н:

Между дремлющих сосен и елей
От заката мерцает залив.

Я. С м е л я к о в:

Небес сияющая сила
без суеты и без труда
сосняк и ельник просквозила,
да так, как будто навсегда.

Действительно, небесный свет как будто навсегда просквозил сосны и ели в русской поэзии. Именно такой угол зрения: темные вершины бора на фоне зари — создает красочный, впечатляющий контраст. Одновременно возникает смысловой параллелизм: солнце заходит за «траурные» деревья, обретая в их чаще свою могилу. Не только живописный эффект, но и семантика смерти, восходящая к древнейшим мифологическим представлениям (умирание дневного света, иглы — мертвые листья), — вот что бессознательно, «архитипически» сопрягает эти мотивы в устойчивом пейзажном целом. Конструктивное значение приобретает также зрительная метафора, остающаяся в подтексте: косые лучи заходящего солнца — острые иглы хвойных деревьев («луч иглы», «игла луча»).

Другой распространенный тип соединения моти-

вов — хвойные деревья и мрачные птицы (сова, ворона). Здесь уже зрительный эффект не так существен, как сопряжение традиционных поэтических символов. Еще у Державина читаем:

Он слышит: сокрушилась ель,
Станица вранов встрепетала...

Отсюда начинается постоянное соседство зловещих птиц и угрюмых деревьев в русской поэзии. У Жуковского в «Сельском кладбище» рядом упоминаются «дикая сова» и «черные сосны», а в поэме «Двенадцать спящих дев» из-под сваленных сосен глазами блещут совы. Каноническим это сочетание мотивов становится у Некрасова, которому свойственно тяготение к унылому пейзажу:

Грудью к северу, ворон тяжелый —
Видишь — дремлет на старой ели!

(«Рыцарь на час»)

Ночи, ухабины, ели бессменные! <...>
Каркает ворон над белой равниною...

(«Пожарище»)

Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.

<...>

С криком в воздухе кружится
Стая галок и ворон.

(«Перед дождем»)

У Блока ворон, как правило, раскачивает сосну, сидя на ее вершине:

<...>

Ворон канул на сосну,
Тронул сонную струну.

(«Утихает светлый ветер...»)

<...>

И, откликаясь, ворон черный
Качает мертвую сосну...

(«Какая дивная картина...»)

Приведем еще ряд подобных примеров. У Бальмонта «славянское Древо» «...сосной перемолвится с желтой совой»;

С. Есенин:

Роща грозит еловыми пиками,
Прячутся совы с пугливыми криками.

К. Ваншенкин:

Лишь порой взлетает ворон круто,
Потревожив царственную ель...

Некоторые поэты поселяют в бору волшебных, таинственных птиц, созданных народной или личной фантазией. Такова сказочная птица Вирь у Бунина, темное оперение которой напоминает нахохленные, топорщащиеся, будто перья, ветви елей: «Есть птица Вирь.// Ее убор//Весь серо-аспидного цвета,//Головка в хохолке, а взор//Исполнен скорбного привета». Эта птица словно дух елового леса, в котором она обитает, — «молчаливого и унылого».

В одиннадцати приведенных примерах даны все возможные сочетания образов: 5 раз — ель и ворон (Державин, Некрасов, Ваншенкин), 1 раз — ель и сова (Есенин), 2 раза — сосна и ворон (Блок), 3 раза — сосна и сова (Жуковский, Бальмонт). Сосны в этом контексте упоминаются 5 раз, ели — 6, ворон — 7, сова — 4 раза. Все это свидетельствует о том, что внутри пейзажного «комплекса» функции сосен и елей, ворон и сов более или менее одинаковы и допускают образные замены, перестановки. Устойчивым и неизменным представляется сам «комплекс», связующий хвойные деревья с мрачными птицами.

И здесь, очевидно, метафора «гаснущие лучи — хвойные иглы» дополняется третьим компонентом — «темные перья». Закатное солнце, мохнатая ель, взлохмаченная птица («головка в хохолке») — этот ряд образных метаморфоз разворачивается в живом единстве пейзажа. Не есть ли каждый пейзаж — развернутая метафора? Рядом находится то, что едино по сути. Заходящее солнце, сквозящее последними лучами сквозь верхушки сосен, с усевшимися на них совами или воронами — это трояко развернутая вариация одного образного архетипа (лучи — иглы — перья), из которого и зарождается художественно цельная картина.

Задача выделения пейзажных комплексов важна для понимания законов поэтизации природы. «Закат над бором» или «мрачные птицы над хвойными деревьями» — примеры устойчивых комбинаций пейзажных мо-

тивов, составляющих как бы переходное звено от мотива к пейзажу, — целостному поэтическому образу природы.

Возможна различная классификация пейзажей. Самая простая из них — сезонная и ландшафтная: по типу времени или местности, определяющей характер пейзажа (зимний или весенний, степной или морской и т. д.). Можно делить пейзажи по степени их масштабности, тематической обобщенности, различаются: *локальный* пейзаж (например, Михайловское и Тригорское в лирике А. Пушкина, Смоленщина в поэзии М. Исаковского и А. Твардовского); *экзотический* — воспринимаемый как чуждый, необычный для поэзии данного народа (кавказский, крымский, дальневосточный, арктический пейзажи в русской поэзии); *национальный* — обобщенный образ родной природы; *планетарный* и *космический* — предельно укрупненный масштаб видения природы (у Ломоносова и Державина, Брюсова и Маяковского).

Возможен и такой тип классификации, как жанрово-стилевой: *величественный* или *унылый*, *бурный* или *тихий*, *таинственный* или *пустынный* пейзажи, в той или иной степени характерные для разных поэтических жанров — оды, элегии, послания, баллады, идиллии. Наконец, в особую группу следует выделить *фантастические* пейзажи; в них выражаются поэтические представления об иных мирах, вечности, катастрофических катаклизмах в жизни Вселенной, о волшебном преображении природы. Такие пейзажи часто связаны с древними мифологическими представлениями об аде и рае, о чудесной, изобильной земле, с утопическими идеями о будущем человечества.

Мы рассмотрим сначала, как сформировались основные эстетические, жанрово-стилевые разновидности пейзажей в поэзии XVIII—XIX веков, и проследим их судьбы до наших дней.

Эстетические разновидности пейзажей

ИДЕАЛЬНЫЙ ПЕЙЗАЖ

Из всех разновидностей пейзажа на первое место по своему эстетическому значению следует поставить идеальный пейзаж, сложившийся еще в античной литературе — у Гомера, Феокрита, Вергилия, Овидия, а затем

на протяжении многих веков разрабатывавшийся в литературе средневековья и Возрождения. Это как бы точка отсчета развития пейзажа в поэзии нового времени. Именно постепенное разложение этого господствовавшего в поэзии канона дало материал для создания новых жанровых типов пейзажа, уже не столь цельных и самодостаточных.

Элементами идеального пейзажа, как он сформировался в античной и средневековой европейской литературе, можно считать следующие: 1) мягкий ветерок, овевающий, нежащий, доносящий приятные запахи; 2) вечный источник, прохладный ручеек, утоляющий жажду; 3) цветы, широким ковром устилающие землю; 4) деревья, раскинувшиеся широким шатром, дающие тень; 5) птицы, поющие на ветвях.

Таковы пять основных, самых устойчивых элементов того, что по-латински именовалось *locus amoenus* — «приятным, восхитительным местом», или «местом мест». В книге немецкого литературоведа Р. Курциуса «Европейская литература и латинское средневековье» приводятся многочисленные примеры таких «восхитительных мест» из античной и средневековой литературы.

И в русской литературе можно найти множество подобных пейзажей у Ломоносова, Сумарокова, Державина, Муравьева, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Дельвига, Баратынского, Тютчева, Майкова, Некрасова, Фета... Правда, со второй половины XIX века их становится все меньше, в XX веке они практически исчезают, находя лишь частичное возрождение у позднего Пастернака, Заболоцкого, а также у Дм. Кедрина и А. Твардовского, В. Соколова.

Хронологически самое раннее изображение «восхитительного места» мы находим у Ломоносова в «Оде на день брачного сочетания великого князя Петра Федоровича и великия княгини Екатерины Алексеевны» (1845). Идеальный пейзаж в русской поэзии относится обычно к весне и лету, при этом в условной картине прекрасной природы смешиваются приметы разных месяцев, так что «плоды, румянцем испещрены, // И ветви, медом орошены, // Весну являют с летом вдруг». Тут соединены типичные приметы августа — сентября: румяные плоды; июня — начала июля: цветение медоносных лип; и все это отнесено одновременно к весне и лету. Точно так же исследователи Лермонтова давно обратили внимание на то, что в его стихотворении «Когда вол-

нуется желтеющая нива...» смешаны приметы разных времен: ландыш расцветает в мае, слива созревает в августе. То, что принято считать случайной ошибкой автора, на самом деле предрешено эстетически. Такие несообразности составляют закон русского идеального пейзажа. Конечно, их не могло быть в античном идиллическом пейзаже в силу особенностей самой природы, где царит вечное лето. В России же, с ее резкими погодными переменами от месяца к месяцу, идеальному пейзажу приходится собирать целостную картину природы из разных сезонных отрезков, как бы восстанавливая в самом движении времени неподвижный, прекрасный образ вечности.

В стихах Ломоносова мы находим уже знакомые элементы идеального пейзажа: «усыпанный цветами луг», «горлиц нежное вздыханье», деревья «друг друга обнимают ветвями», «ручьи вослед ручьям крутятся... и, слившись меж собой, журчат», зефир «легкими шумит крилами... и льет на воздух аромат». Напомним, что ода посвящена царскому бракосочетанию, поэтому в природе царят не только покой и красота, но и любовь, что выражено в воздыханиях птиц, взаимной устремленности ручьев, деревьев.

Почему именно пять элементов необходимы для идеального пейзажа, каков закон их сочетания? Невольно приходит на память другое известное применение того же числа — пять органов чувств. Действительно, идеальные признаки пейзажа созданы как бы для того, чтобы полностью насыщать и радовать все человеческие чувства. Ручей утоляет его жажду, ветерок позволяет легко и привольно дышать, вдыхать запахи, тенистые деревья и травяной покров удовлетворяют запросам осязания, цветы своей пестротой радуют взоры, птицы услаждают слух. Прибавляемые часто к этому перечню плоды утоляют чувство голода, как вода — жажду, т. е. тоже откликаются на потребности вкуса. Некоторые элементы имеют двойное значение: так, журчание ручейка и шелест деревьев нежат слух, а цветки с помощью ветерка доносят благоуханье. В этом и состоит сущность идеального пейзажа — он полностью гармонирует с природой человека, который в этом «восхитительном месте» действительно «восхищен» всеми своими чувствами, — покинутый рай словно бы возвращен ему на земле.

Помимо перечисленных, важнейшим и устойчивым

элементом идеального пейзажа является его отражение в воде. Уже в идиллии Ломоносова «Полидор» (1750) «восхитительное место» обладает способностью отражать самое себя:

И тихой Днепр в себе изображает ивы,
Что густо по крутым краям его растут.

В идеальных пейзажах Жуковского, Пушкина, Баратынского, Языкова мы находим это самоудвоение как признак зрелой красоты:

<...>

И в лоне вод, как сквозь стекло,

Село?

(В. Жуковский. «Там небеса и воды ясны!..»)

<...>

Мое Захарово; оно

С заборами в реке волнистой,

С мостом и рощею тенистой

Зерцалом вод отражено.

(А. Пушкин. «Послание к Юдину»)

Какая свежая дуброва

Глядится с берега другова

В ее веселое стекло!

(Е. Баратынский. «Отрывок»)

...И воды пышно заструились,

Играя отблеском небес...

[Н. Языков. «Молитва («Моей лампы
одинокой...»)»]

Если все другие черты идеального пейзажа соотнобразуют его с потребностями человеческих чувств, то через отражение в воде природа согласуется сама с собой, обретает полную цельность, завершенность, самодостаточность. Тихая, успокоенная гладь воды нужна природе, чтобы любоваться собой, как зеркало — красавице, отсюда гармония, вносимая такой отражающей поверхностью во внутренний мир природы и завершающая ее в самой себе.

Часто к основной схеме: цветы — ручейки — рощи — птички — зефиры — добавляются солнечные лучи, зеленая травка... «Ковры густых лугов» — одна из типических черт идеального пейзажа, так же, как «тихий скат холмов» (А. Пушкин. «Царское Село»); этим рисуется мягкость земли, благоволящей к человеку, предоставляющей ему естественное ложе. Типичен и образ стада — залог содружества человека с животным

миром, который питает его молоком. Природа в идеальном пейзаже опекает человека с материнской щедростью, услаждая все его чувства.

Пожалуй, самый сжатый перечень идиллических пейзажных мотивов в их пародийном преломлении дает Пушкин в послании «К Дельвигу». Само писание «стишков» уже предполагает наличие в них «идеальной природы», как бы неотделимой от сущности поэтического:

«Признайтесь,— нам сказали,—	Конечно, ручейки,
Вы пишете стихи;	Конечно, василечек,
Увидеть их нельзя ли?	Лесочек, ветерочек,
Вы в них изображали,	Барашков и цветки...»

Характерны уменьшительно-ласкательные суффиксы, присоединенные к каждому ключевому слову идеального пейзажа — «идиллеме». У Пушкина перечислены все основные элементы пейзажа в предельно лаконичной манере: цветы, ручьи, ветерок, лесок, стадо, — недостает только птичек, но вместо них — барашки (такой же тип пародии на пейзажную идиллию находим более чем век спустя у Маяковского в поэме «Во весь голос»: «Засадил садик мило, // дочка, // дачка, // водь // и гладь — // сама садик я садила, // сама буду поливать»).

Вообще идеальный пейзаж легко пародируется. В нем есть та умильность, однозначность восторженного восприятия, которая легко отстраняется, фиксируется извне (ср.: А. Твардовский. «Жить бы мне век соловьем-одиночкой»; Е. Евтушенко. «Травка зеленеет...»).

Вот эта опасность лишиться серьезности и доверия читателя, узорность и неправдоподобная успокоенность внутренне подтачивали идеальный тип пейзажа. Одна из возможностей его оживления — перенесение из пространственного восприятия во временное. Пейзаж предстает не как статическая данность, но как гармоническое переживание природы лирическим героем, как состояние его души. В этой связи о пейзаже говорится уже не «где», а «когда». Сравним два идеальных пейзажа — у Карамзина и Лермонтова:

Но там, где нежные цветы	Когда волнуется желтеющая
От солнечных лучей пестреют,	И свежий лес шумит при звуке
С зеленой травкою сплетясь;	И прячется в саду малиновая
Кристаллы ручейки светлеют,	Слива
Среди лугов журча, вивясь;	

общего, кроме того, что они вызывают острое переживание счастья и гармонии у лирического героя.

У Тютчева идеальный пейзаж еще более откровенно развоплощается, становится «пейзажем души» — когда душа переживает сладкое забытие, растворяясь в природе.

Так, в жизни есть мгновения —
Их трудно передать,
Они самозабвения
Земного благодать.

Шумят верхи древесные
Высоко надо мной,
И птицы лишь небесные
Беседуют со мной.

<...>

И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я —
О время, погоди!

(«Так, в жизни есть мгновения...»)

Таким образом, одна тенденция в развитии идеального пейзажа — это его предельная психологизация: место превращается во время, а время сжимается в один-единственный миг, когда душа способна прикоснуться к идеалу, воспринять его в природе.

Но это путь субъективизации идеального пейзажа, тогда как более распространенным стало противопоставление его реальным переживаниям субъекта. Идеальный пейзаж все чаще предстает лишь одним из элементов в сложном, противоречивом единстве, уравнивается чем-то контрастным, разрушающим его однообразную красоту. Намечается несколько способов вывести этот пейзаж из равенства себе, наделить новой художественной функцией. Один из них получает распространение уже в сентиментально-романтической поэзии — мирному пейзажу противопоставляется смятенное состояние души лирического героя, переживающего разлад с красотой природы.

Как мирно, тихо все в Природе!	Бывало, всё — и солнце за горой,
Зефир струит зеркало вод,	И запах лип, и чуть шумящи волны,
И птички в радостной свободе	И шорох нив, струимых ветерком,
Поют: «будь весел, улыбнись!»	И темный лес, склоненный над ручьем,

Поют тебе согласным хором.
А ты стоишь с унылым взором,
С душою мрачной?..

(Н. Карамзин. «К самому себе»)

И пастыря в долине песнь
простая,
Веселием всю душу растворяя,
С прелестною сливалось мечтой;
(...)
Природа та ж... но где
очарованье?
Ах! с нами, друг, и прежний мир
пропал...

(В. Жуковский. «Тургеневу,
в ответ на его письмо. Послание»)

В идиллию вносятся мотивы элегии. Вспомним, что у Пушкина в «Евгении Онегине» идиллический пейзаж деревни («прохлада сумрачной дубровы, // Журчанье тихого ручья») противопоставлен хандре Онегина. Причем, если у Карамзина голос автора звучит в поддержку красоты пейзажа против унылого настроения, если Жуковский сожалеет об утраченном очаровании, то у более поздних поэтов — Баратынского и Тютчева — весь этот прелестный мир природы уже ничего не стоит перед страданием человеческой души:

(...)

Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен,
И мир, цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен.

Но и в избытке упоенья
Нет упоения сильней
Одной улыбки умиленья
Измученной души твоей...

(Ф. Тютчев. «Сияет солнце, воды блещут...»)

В идиллию входит контраст благоухающей, благозвучной природы и страдающей души, неизбежной грядущей могилы («Так! сегодня зренья // Пленяет свет веселый дня, // (...) // А завтра... завтра... как ужасно! // (...) // Мертвец холодный!» — Е. Баратынский. «Отрывок»). Если у Карамзина, Жуковского, Баратынского, Тютчева гармонической природе противостоит внутренний мир личности, то в «Деревне» Пушкина — трагизм социальной жизни:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:
Среди цветущих нив и гор
Друг человечества печально замечает
Везде невежества убийственный позор.

Отклик этим знаменитым строчкам мы находим в поэзии Некрасова и многих других авторов второй половины XIX века, противопоставляющих «зрелище» цветущей природы «позору» невежества, нищеты, бесправия. Эта

антитеза определяет образный строй «Железной дороги», отрывка «На Волге». В «Размышлениях у парадного подъезда» образуют резкий контраст убогий вид крестьян, повсеместная нищета народа — и традиционный для идиллий сицилийский пейзаж, где проводит последние дни «владелец роскошных палат» («Под пленительным небом Сицилии, // В благовоющей древесной тени, // <...> // Убаюканный ласковым пением // Средиземной волны...»). Если вельможа созерцает, как «солнце пурпурное // Погружается в море лазурное», то мужик «свету божьего солнца не рад».

Уже в «Деревне» Пушкина задано двойное противопоставление идеального пейзажа городской суете и сельским страданиям. Это наполняет пейзаж новым смыслом — слишком тонка черта, на которой застыло прекрасное в природе.

«Восхитительное место» все чаще оборачивается иронией над жалкой участью людей, в нем собравшихся. Таковы: «Облако» П. Якубовича — о каторжниках, созерцающих на руднике «всей этой красоты бездушной ликованье, // Природы наглый блеск перед лицом страданья...», «У кабака» и «Пейзаж» А. Барыковой и особенно «В убогом рубище, недвижна и мертва...» А. Апухтина:

Был чудный вешний день. По кочкам зеленели
Побеги свежие рождавшейся травы,
И дети бегали, и жаворонки пели...
Прохладный ветерок, вокруг мертвой головы
Космами жидкими волос ее играя,
Казалось, лепетал о счастье и весне,
И небо синее в прозрачной вышине
Смеялось над землей, как эпиграмма злая!

Идиллия, господствующая в природе, превращается в злую эпиграмму над человеческим уделом. Все знакомые приметы идеального пейзажа: свежая трава, синее небо, пение жаворонков, прохладный ветерок — как бы меняют значение на противоположное: не соединяются гармонично с человеком, а ликуют над безобразным трупом, выдавая враждебность природы человеку. Сравним у А. Барыковой: «А солнце-юморист с улыбкой властелина // Из синей пустоты сияет так светло, // Лаская, золотя ужасную картину // Лучами ясными эффектно и тепло» («У кабака»). Небо — эпиграмма, солнце — юморист... Так перерождается идеальный пейзаж в поэзии второй половины XIX века.

Второй тип «остранения» идеального пейзажа — его перенос в плоскость недостижимой мечты. Идеальный пейзаж в том виде, в каком он дошел из античности, классичен, т. е. выступает как данность и явь, а не как стремление. Сентиментально-романтическое преобразование такого пейзажа — передвижение его в область нездешнего, далеко-воображаемого. Это превращение «восхитительного места» в восхищающий порыв приобрело всеевропейскую популярность после выхода в свет романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», куда вошла песня Миньоны. В 1817 г. Жуковский перевел песню на русский язык («Мина. Романс»), после чего мотив «иногo края» сделался на целые десятилетия популярным в русской поэзии:

Я знаю край: там негой дышит лес,
Златой лимон горит во мгле древес,
И ветерок жар неба холодит,
И тихо мирт и гордо лавр стоит...
Там счастье, друг! туда! туда
Мечта зовет! Там сердцем я всегда!

Знакомые идеальные мотивы: ветерок, древесная тень, позлащенные плоды, стройные деревья, — но все это овеяно дымкой воображения, не замкнуто в себе, как классический пейзаж, а устремлено «по ту сторону». У Жуковского, Пушкина, Фета, А. К. Толстого, Некрасова повторяется этот «зовущий вдаль» мотив пленительной, как правило, южной природы:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега, <...>
Златой предел! любимый край Эльвины,
К тебе летят мечтания мои!

(А. Пушкин. «Кто видел край, где роскошью природы...»)

Кто знает край, где небо блещет
Неизъяснимой синевою,
Где море теплою волной
Вокруг развалин тихо плещет;
Где вечный лавр и кипарис
На воле гордо разрослись...

(А. Пушкин. «Кто знает край, где небо блещет...»)

<...>

Я зову ее, желанную:
Улетим с тобою вновь

В ту страну обетованную,
Где венчала нас любовь!

Розы там цветут душистее,
Там лазурней небеса,

Соловьи там голосистее,
Густолиственной леса...

(Н. Некрасов. «Три элегии»)

(...)

Я знаю край, где все, что может сниться,
Трепещет въявь.

(А. Фет. «О, не зови! Страстей твоих так звонок...»)

Ты знаешь край, где все обильем дышит,
Где реки льются чище серебра...

(А. К. Толстой)

Эта романтическая вариация на тему идеального пейзажа, в отличие от реалистической, не противопоставляет ему грубую действительность, а, напротив, переводит его в область, далекую от реальности. Такой пейзаж обычно менее осязаем и пластичен, чем классический, в нем преобладает не земное (трава, цветы, ручьи), а стихия моря и неба — открытая, беспредельная. Сохраняется принцип перечисления «там, где...», но сами предметы описания более эфирны, эфемерны: это там, «где неба своды//Сияют в блеске голубом,//Где тень олив легла на воды...», или: «где небо блещет неизъяснимой синевою», или: «где весело шумят и блещут воды» (А. Пушкин).

Такая романтизация не менее разлагала классический пейзаж, растворяла его в призрачной дымке, чем реалистическое сопоставление его с картинами социальной жизни. Оказывалось, что идеальный пейзаж либо вступал в противоречие с субъективным чувством (хандры, уныния), либо с реальным окружением (нищим, страшным), либо сам отходил в область романтического устремления. В этих направлениях деформировался и распадался классический пейзаж. Сама по себе его система была чересчур каноничной, литературно условной, поэтому он мог жить и приобретать значение в поэзии XIX века лишь в системе каких-то оппозиций, которые постепенно обнаружили всю его условность и вытеснили прочь из литературы.

В XVIII веке идеальный пейзаж был значим сам по себе, как поэтическое представление природы, ранее вообще не входившей в систему эстетических ценностей русской литературы. Поэтому у Ломоносова, Державина, Карамзина этот пейзаж обладал художественной самоценностью, как поэтизация той части действительности, которая раньше, в средневековой лите-

ратуре, не считалась поэтической: как знак овладения античным, общеевропейским искусством пейзажа. К началу XIX века эта общехудожественная задача была уже выполнена, поэтому у Жуковского, Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова идеальный пейзаж вступает в противоречие с реальным состоянием мира как нечто воображаемое, бесплотное, далекое или даже оскорбительное по отношению к тяжелой, уродливой, страдальческой человеческой жизни. К началу же XX столетия и эта функция идеального пейзажа — «противительная», контрастная — оказывается исчерпанной. Она переходит в творчество непрофессиональных поэтов. У Ф. Шкулева («Яснеет даль, все ярче блики...»), А. Поморского («Ярки зори золотые, // Ясны дали голубые...») рисуется уже даже не идеальный пейзаж, а непосредственно сам идеал, переданный отвлеченно-аллегорическими образами природы, в основном световыми («солнце», «небо», «заря», «даль», «свет» и т. п.). Что касается большой поэзии и ее магистрального пути, то он уходит все дальше и дальше от идеального пейзажа, да и от категории «пейзажа» вообще.

Для поэзии начала XX века основным элементом восприятия и изображения природы выступает не пейзаж, а стихия. Идеализируется не место с набором разных признаков: цветы, деревья, птицы, ручей и т. д., — а чистые природные «начала», отвлеченные от конкретного места. Такого рода гимны различным стихиям мы находим у Н. Минского («Волна»), В. Брюсова («Духи огня», «Дух земли», «Демоны пыли», «Зимние дымы»), К. Бальмонта («Гимн Огню», «Воззвание к океану», «Ветер», «Гимн Солнцу», «Лунный свет», «Луна», «Будем как солнце!», «Забудем о том...», «Голос заката», «Чары месяца»), Вяч. Иванова («Прозрачность», «Хвала Солнцу», «Завет Солнца», «Зеркало Гекаты» — о лунном свете, «La superba» — о лазурном духе морей), А. Белого («Солнце», «На горах»), М. Волошина («Полынь», «Полдень», «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь...»), И. Анненского («Трилистник огненный», «Трилистник лунный», «Трилистник ледяной», «Трилистник дождевой», «Дымы»), М. Кузмина (сб. «Осенние озера» и др.). Каждый из поэтов оказывает предпочтение той или иной стихии: М. Волошин — земле, скалам, тверди, М. Кузмин — воде, волнам. Но чаще всего воспеваются огонь, свет, солнце, луна, гимны которым находим у Бальмонта, Брюсова,

Белого, Вяч. Иванова. В этот период в русской поэзии господствует своего рода солнцепоклонничество — ничего сравнимого не было ни раньше, ни потом. Так или иначе, пейзаж исчезает из поэзии как категория: идеальностью наделяется чистая и вековая в своих проявлениях сила природы — не конкретная среда, в которой есть место для человека, но грандиозная, космическая стихия. Происходит расщепление пейзажа на составляющие, каждая из которых в отдельности образует поэтическую тему.

Идеальный пейзаж неожиданно ожил в отечественной поэзии лишь полвека спустя — в 40—60-х годах. В стихотворении Заболоцкого «Летний вечер» есть и «стада коров, качающих боками», и тихая река, переливающаяся отблесками неба. В стихах Пастернака «По грибы», «Тишина» и других из книги «Когда разгуляется» находим явственные приметы идиллического пейзажа: лесная тишина, тень, изобилие цветов и грибов, ручей, звенящий в овраге, синюющие выси, душистое сено, «пропахший липой и травой, // Ботвой и запахом укропа // Июльский воздух луговой». Некоторые элементы идиллического пейзажа складывались уже в поэзии 30-х годов: в «Стране Муравии» А. Твардовского, у М. Исаковского («Весна», 1927) и др.

Особенно заметны идиллические элементы в стихах Дм. Кедрина «Все мне мерещится поле с гречихою», «Приглашение на дачу», где есть и «замечательный дождик», и «васильки хоть охалкой», и кукушка, снесшая яичко, и «чудесный денек». Сами слова: «тучка», «дождик», «васильки», «в кокетливых шляпах... мухоморы», «яичко», «кукушка» — создают умирительную картину тихого, безмятежного счастья. А написано одно стихотворение 13 мая, другое — в июле 1945 года. И тут лучше понимаешь, чем обусловлено значение идеального пейзажа в советской поэзии. Особенно это прояснится, если мы рассмотрим стихи о войне: природа присутствует в них, как правило, тем или иным элементом идеального пейзажа. То это яблоня, цветущая на минном поле, то птичка, подлетающая близко к окопу. «Забыв, что здесь идут бои, // Поют шальные соловьи» (А. Фатьянов. «Соловьи»). У Кедрина в стихотворении «Узел сопротивления»: «Через лужок, наискосок // От точки огневой, // Шумит молоденький лесок, // Одевшийся листвою» — герой собирается «искать вдоль рощи васильки, // Подсвистывать дрозду», но знает — стоит

высунуться, как «сразу к птичьим голосам прибавит голос смерть» (1943).

Было бы, однако, ошибочно отождествлять этот вид пейзажа с «восхитительным местом». Суть этого пейзажа не в том, что данное место как-то особенно гармонично сочетает в себе определенные приметы природы. Природа как раз может быть и растрепанной, и невзрачной, и сырой, дождливой — важно, что это природа, что она замкнута сама в себе, сулит мир и покой. Про такое место нельзя сказать «восхитительное», точнее — просто «тихое». И вот этот «тихий» пейзаж оказался эстетически очень значим для советской поэзии, причину чего лучше и короче всех объяснил не критик, а поэт, один из видных его представителей, Д. Самойлов:

⟨...⟩

Мы дошли уже до буколик,
Ибо путь наш был слишком горек,
И ужасен с временем спор.

(«Ночной гость»)

Тяга к «буколике», т. е. изображению тихой природы, имеет в своем подтексте опять-таки определенный «спор» с тем, что существует вне природы. Но движение смысла здесь совершается в противоположную сторону, чем в поэзии XIX века. Там природа подверглась критике и порицанию за свое равнодушие к людским страданиям: от идеального пейзажа отталкивалась тоскующая душа, пораженная зрелищем несправедливости или затаившая источник трагедии в самой себе, в метафизических началах бытия. У советских поэтов, напротив, природа в тихом пейзаже выступает не как точка отталкивания, а как точка притяжения: душа, истерзанная в споре с временем, ищет согласия с вечностью, образ которой находит в самом простом, что ее окружает:

Красота пустынной рощи
И ноябрьский слабый свет —
Ничего на свете проще
И мучительнее нет.

(Д. Самойлов. «Красота
пустынной рощи...»)

Я утром вышел в этот сад.
Он, весь заросший белым мохом,
Просил, чтоб даже легким вздохом
Я не нарушил тишь оград
И взлетов серых воробьят.

(В. Соколов. «Первый иней»)

БУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ

В отличие от идеального пейзажа составные части грозного, или бурного, поэтического пейзажа сдвинуты со своего обычного места. Реки, облака, деревья — все рвется за свой предел одержимо буйной, разрушительной силой.

Образец бурного пейзажа находим уже в первом значительном произведении русской лирической поэзии — «Оде... на взятие Хотина 1739 года» М. Ломоносова:

Пускай земля, как Понт, трясет,	Кругом Его из облаков
Пускай везде громады стонут,	Гремящие перуны блещут,
Премрачный дым покроет свет,	И, чувствуя приход Петров,
В крови молдавски горы тонут ...	Дубравы и поля трепещут.

С самого начала бурный пейзаж аллегоричен. Как у Ломоносова, так и у Державина в оде «На взятие Измаила» он связан с батальными сценами, иносказательно воплощает ужас битвы, грандиозную бурю и вихрь ратных дел:

Представь: по светлости лазури,	Дохнула с свистом, воем, ревом,
По наклонению небес	Помчала воздух, прах и лист;
Взошла черно-багрова буря	Под тяжкими ее крылами
И грозно возлегла на лес;	Упали кедры вверх корнями
Как страшна ночь, надулась	И затрещал Ливан кремнист.
чревом,	

Ярчайшие образцы бурного пейзажа мы находим у Карамзина («Раиса»), Жуковского («Двенадцать спящих дев», «Пловец»), Батюшкова («Сон воинов», «Мечта»), Рылеева («Смерть Ермака»), Пушкина («Обвал», «Бесы»).

Какие же устойчивые признаки бурного пейзажа можно выделить?

1. Пожалуй, самый устойчивый — звуковой: шум, рев, грохот, свист, гром, вой, столь отличные от тишины и мягкого шелеста идеального пейзажа («громады стонут», «дохнула с свистом, воем, ревом», «громады волн неслися с ревом», «Ветр шумит и в роще свищет», «ревела буря, дождь шумел», «надо мной кричат орлы и ропщет бор», «бор ревет», «и шум воды, и вихря вой», «где ветер шумит, ревет гроза»).

2. Черная мгла, сумрак — «все оделось черной мглою», «бездны в мраке предо мною».

3. Ветер — бушующий, порывистый, все сметающий на своем пути: «и ветры в дебрях бушевали».

4. Волны, пучины — кипящие, ревущие — «клубятся, пенятся и воют средь дебрей снежных и холмов».

5. Дремучий лес или груды скал.

При этом волны бьются о скалы («дробясь о мрачные скалы, шумят и пенятся валы»), ветер ломает деревья («упали кедры вверх корнями», «как вихорь, рюющий поля, ломающий леса»).

6. Трепет, дрожь мироздания, шаткость, крушение всех опор: «земля, как Понт (море), трясет», «дубравы и поля трепещут», «затрещал Ливан кремнист». Устойчив мотив «бездны», провала: «тут бездна яростно кипела», «и в бездне бури груды скал».

Основные элементы бурного пейзажа могут быть контрастно сопоставлены с «мирным» пейзажем. Вместо ясного неба — тучи, мгла. Вместо лужайки, поляны — чаща леса, груды скал; вместо мягкого лугового ковра или плавного ската холма — трясущаяся земля или бездна. Вместо душистого ветерка — свирепые, сокрушительные порывы вихря. Вместо журчащего ручейка — мутные потоки, разъяренный океан. Вместо тишины — рев, грохот, вой. Вместо глади вод — вспененные, бушующие, мутные волны. Вместо пестрых цветов — сполохи молний, а вместо пения птиц — гремящие перуны.

Бурный пейзаж, как правило, покрыт мраком, поэтому в его обрисовке зрительные образы дополняются или даже вытесняются звуковыми. Предельно лаконичная формула восприятия бури дана В. Тредиаковским в «Описании грозы, бывшая в Гаге»: «Смутно в воздухе! Ужасно в ухе!» Именно в бурном пейзаже звуковая палитра поэзии достигает наибольшего разнообразия:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...

(А. Пушкин. «Зимний вечер»)

Если идеальный пейзаж в основном вдохновляется картинами южной природы (Италия, Греция), то бурный — северной. Этот тип пейзажа получил распространение благодаря «Сочинениям Оссиана» — мифического древнего шотландского певца, чьи стихи, «изданные» (а на самом деле сочиненные) Дж. Макферсоном в 1765 году, приобрели огромную популярность в Рос-

сии, открыв для поэзии мрачный, мятежный дух северной природы. Так, у К. Батюшкова мечта переносит поэта «во Сельмские леса, // Где ветер шумит, ревет гроза, // Где тень Оскарова, одетая туманом, // По небу стелется над пенным океаном» (ср. у В. Кюхельбекера: «Я слышу завыванье бурь: // И се в одежде из тумана // Несется призрак Оссиана!..»).

Если идеальный пейзаж предстает в мягких, округлых, ясно освещенных формах, то бурный взрывает эту пластику — вместе с ним в поэзию приходит неукротенная, бушующая природа во всем ее величии. Бурный пейзаж соответствует эстетической категории «ужасного» и одновременно «возвышенного», тогда как идеальный — категории прекрасного. Причем если через идеальный пейзаж лирическому субъекту открывается образ Бога (Н. Карамзин, М. Лермонтов), то бурный олицетворяет демонические силы, которые замутняют воздух, взрывают вихрем снег, жалобно воют. Вспомним «Мой демон» Лермонтова:

Собрание зол его стихия;
Носясь меж темных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров...

Бурный пейзаж в соединении с демонической темой мы находим и в «Бесах» Пушкина.

У Е. Баратынского тот же злобный дух чинит бури в природе:

Кто, возмутив природы чин,
Горами влажными на землю гонит море?
Не тот ли злобный дух, геенны властелин,
Что по вселенной розлил горе, <...>
Земля трепещет перед ним:
Он небо заслонила огромными крылами
И двигает ревушими водами,
Бунтующим могуществом своим.

(«Буря»)

Горьковский буреизвестник, реющий над седым от пены морем, тоже назван «черным демоном бури» — так в пейзаже воплощается богоборческий мотив восстания духа зла против всевышней воли: «Вот он носится, как демон, — гордый, черный демон бури, — и смеется, и рыдает...»

Со второй половины XIX века бурный пейзаж широко использовался в революционно-демократической

«Ураганы огней», «над мраком факел», в «стозарном зареве пожара, // <...> // В дыму неукрошенных бурь» (В. Брюсов. «России») — это нагнетание огненных образов выражало совершенно новое значение бурного пейзажа: словно адский огонь, сжигающий землю, выходит из преисподней, оттуда, где кипит «земли огневое ядро» (А. Белый).

В большинстве случаев бурный пейзаж носит в поэзии этой эпохи аллегорический характер, изображая не природную, а социальную стихию (как и в поэзии XVIII века — М. Ломоносов, Г. Державин). Отсюда его условность, тяга к преувеличению: все стихии природы приведены в наиболее сильное движение, родственное человеческим страстям, социальным катаклизмам (войнам, мятежам). Именно подчеркнутая иносказательность бурного пейзажа делает его трудным для художественного освоения — слишком элементарны и очевидны его смыслы, поэтому большая поэзия не часто обращается к нему. В последние десятилетия бурный пейзаж — довольно редкое явление в лирике, которая внутренне тяготеет к полной его противоположности — тихому пейзажу. Кратковременное оживление можно отметить лишь в поэзии рубежа 50—60-х годов, когда свежесть чувств молодого поколения, воодушевленного новой социально-психологической атмосферой в стране, находила себе выражение в образах морского шторма, хлещущего града. Таковы стихотворения Е. Евтушенко «Град в Харькове», «Женщина и море», героине которого «мало — молний! И моря — мало!».

УНЫЛЫЙ ПЕЙЗАЖ

Унылый пейзаж пришел в поэзию с эпохой сентиментализма. Его мы не находим у Ломоносова или Державина. Самые характерные образцы унылого пейзажа даны в таких стихотворениях, как «Осень» (1789) и «Меланхолия» (1800) Карамзина, «Уныние», «Падение листьев» его рано умершего современника М. В. Милонова. Иначе этот пейзаж можно назвать элегическим — он тесно связан с комплексом тех грустно-мечтательных мотивов, которые составляют жанровую особенность элегии.

Вообще эстетико-стилистические разновидности пейзажей восходят, очевидно, к тем общим типам поэтического мироощущения, которые наглядно выразились

в жанровом разделении поэзии на оду и элегию, идиллию и балладу. Так, идеальный пейзаж можно соотносить с жанром идиллии, а бурный — с жанром оды. Однако такая жесткая связь с жанром была бы неправомерной — следует говорить лишь о жанровой тенденции или доминанте. Конечно, у Ломоносова, Державина, Горького, Брюсова бурный пейзаж должен быть оценен как проявление одического мироощущения, но возможны образы бури и в элегической тональности. Мирный пейзаж свойствен идиллии, но не чужд также и элегии, и оде. Было бы интересно проследить, как общие жанровые закономерности поэтического творчества проявляются в изображении природы. Что в природе соответствует оде, а что — балладе, какие черты пейзажа воплощают соответственное мироощущение.

Исторически первый тип унылого пейзажа окрашен в темные, сумеречные тона — его можно назвать «мрачным».

К. Б а т ю ш к о в:

Уже светило дня на западе горит
И тихо погрузилось в волны!..
Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит
На хляби и брега безмолвны...

И там, где камней ряд, седым одетый мхом,
Помост обрушенный являет,
Повременно сова в безмолвии ночном
Пустыню криком оглашает...

(«На развалинах замка в Швеции»)

А. П у ш к и н:

⟨...⟩
Лишь в осень хладную, безмесячной порою,
Когда вершины гор тягчит сырая тьма,
В багровом облаке, одеянна туманом,
Над камнем гробовым уныла тень сидит...

(«Осгар»)

Навис покров угрюмой ночи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почил дол и рощи,
В седом тумане дальний лес...

(«Воспоминания в Царском Селе»)

Вечерняя заря в пучине догорала,
Над мрачной Эльбою носилась тишина,
Сквозь тучи бледные тихонько пробегала
Туманная луна...

(«Наполеон на Эльбе»)

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
По небу стелется одеждою свинцовой;
Как привидение, за рошею сосновой
Луна туманная взошла...
Все мрачную тоску на душу мне наводит.

(«Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...»)

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

(«Зимняя дорога»)

Унылый пейзаж занимает как бы промежуточное место между идеальным (светлым, мирным) и бурным пейзажем. Тут нет ясного дневного света, зеленых ковров, пестреющих цветами, напротив, все погружено в сумрак, туман застилает небо. Но нет и страшной бури, неистовства, напротив, все погружено в молчание, покоится во сне. Не случайно через многие унылые пейзажи проходит кладбищенская тема: «Сельское кладбище» Жуковского, «На развалинах замка в Швеции» Батюшкова, «Уныние» Милонова, «Осгар» Пушкина. Печаль в душе лирического героя трансформируется в систему пейзажных деталей:

1. Особый час дня: вечер, ночь или особое время года — осень, что определяется удалением от солнца, источника жизни.

2. Непроницаемость для взора и слуха, некая пелена, застилающая восприятие: туман и тишина.

3. Лунный свет, причудливый, таинственный, жутковатый, бледное светило царства мертвых: «Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит», «лишь месяц сквозь туман багряный лик оставит», «сквозь тучи бледные тихонько пробегала печальная луна», «сквозь волнистые туманы пробирается луна» — отраженный свет, к тому же рассеянный туманом, льет печаль на душу.

4. Картина обветшания, увядания, тления, развалин — будь то развалины замка у Батюшкова, сельское кладбище у Жуковского, «заросших ряд могил» у Милонова, дряхлеющий остов мостика или истлевшая беседка у Баратынского («Запустение»).

5. Образы северной природы, куда вела русских поэтов оссиановская традиция. Север — часть света, соответствующая ночи как части суток или осени, зиме

как временам года, вот почему мрачный, унылый пейзаж включает детали северной природы, прежде всего такие характерные, легко узнаваемые, как мох и скалы («твердыни мшистые с гранитными зубцами», «на скале, обросшей влажным мхом», «где мох лишь, поседевший на камнях гробовых», «над твердой, мшистою скалою»).

Таковы основные черты унылого пейзажа в его ранней, «мрачной» разновидности, вдохновляемой в основном романтическим мироощущением.

Однако с 30—40-х годов, с укреплением реалистических тенденций в поэзии, возникает новая разновидность унылого пейзажа — условно говоря, «бедный», или «серый», или «мокрый» пейзаж. Основоположителем бедного пейзажа явился Пушкин в таких произведениях, как «Граф Нулин», «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Евгений Онегин»:

⟨...⟩ грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег...

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.

На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи...

Особенность этой новой разновидности унылого пейзажа, во-первых, в том, что это — «погодный» пейзаж. Погода как пейзажная категория отнюдь не сразу входит в литературу — поначалу в ней господствуют статические состояния природы, зависимые от климата и ландшафта. В допушкинской поэзии, как и у раннего Пушкина, мы находим описания природы лишь в рамках определенной местности, времени года, части суток. Если описывается осень, то упоминается и дождь, но как признак времени года, как бывающее обычно, а не как происходящее здесь и сейчас. У зрелого Пушкина мы находим первый прорыв в мир не просто разнообразной, но колеблющейся, внутри себя меняющейся природы — погоды. Однако преобладающими эти мотивы — причем в значении плохой, ненастной погоды, «непогоды», — стали в 40-е годы и сохранили свою ведущую роль до конца XIX века.

Заметим, что у Пушкина унылый пейзаж имеет скорее полемический характер, утверждается как художественный принцип в споре с романтическим направлением: «иные нужны мне картины». Поэтической нормой, обыкновением такой пейзаж впервые становится для Н. Огарева, впоследствии — для Н. Некрасова, Я. Полонского.

Именно Огарев внес в русскую поэзию тот демократический, «низкий» пейзаж, который был впоследствии доведен до высокого совершенства Некрасовым и стал олицетворением целого поэтического мироощущения — «разночинско-демократического». Самые характерные его образцы: «Путник», «Дорога», «Монологи» Н. Огарева, «Скучная картина!» А. Плещеева, «Перед дождем», «О погоде», «Утро», «Псовая охота», «Молебен» Н. Некрасова, «В осеннюю темь», «В дурную погоду», «Н. А. Лорану» Я. Полонского, «Перепутье», «Те же все унылые места!..» М. Михайлова.

Н. О г а р е в:

Дол туманен, воздух сыр,
Туча небо кроет,
Грустно смотрит тусклый мир,
Грустно ветер воет.

(«Путник»)

И. П л е щ е е в:

Скучная картина!
Тучи без конца,
Дождик так и льется,
Лужи у крыльца...

Чахлая рябина
Мокнет под окном;
Смотрит деревушка
Сереньким пятном.

Н. Н е к р а с о в:

Заунывный ветер гонит
Стаю туч на край небес,

(...) И струей сухой и острой
Набегают холодок.

Ель надломленная стонет,
Глухо шепчет темный лес.

Полумрак на всё ложится;
Налетев со всех сторон, (...)

(«Перед дождем»)

Начинается день безобразный —

Мутный, ветреный, темный и грязный. («О погоде»)

(...) С окружающей нас нищетой
Здесь природа сама заодно.

Бесконечно унылы и жалки
Эти пастбища, нивы, луга,
Эти мокрые, сонные галки,
Что сидят на вершине стога... («Утро»)

Почти вся поэзия второй половины XIX века, особенно ее демократическое направление, проникнута этими унылыми пейзажными мотивами. Однако грусть здесь иная, чем у поэтов первой половины века, — в ней нет углубленного раздумья над тайнами жизни и смерти, той тревожно-загадочной атмосферы, которая определяет «мрачный» пейзаж романтиков. Пожалуй, только «туман, мгла» — общие признаки мрачного и серого пейзажа. Но все остальное — разное:

1. Прежде всего исчезает луна, придававшая таинственность мрачному пейзажу. Освещение совсем другое — не призрачно-желтое или багровое, а серое («серых туч густая полоса», «на небе серенькие тучи», «смотрит деревенька сереньким пятном»). Это мрак не угрюмый, не зловещий, а беспросветно унылый, тягучий, однообразный. Постоянно мелькают эпитеты «тусклый», «мутный». Нет ни солнца, ни луны — один раздробленный, рассеянный серый ни свет, ни мрак.

2. Поскольку уныние перенесено в дневную атмосферу, на небе появляются тучи — серые, лохматые, рваные (в ночном пейзаже они скрыты господствующим мраком).

3. В подтексте «серого» пейзажа в отличие от «мрачного» — не метафизические, а социальные мотивы, не смерть, гроб, кладбище, а болезнь, голод, нищета. «Больной, озябший и голодный» — эти самоопределения лирического героя соответствуют обстановке: «...в уши ветер дул сердито и мокрый снег мне бил в лицо» (Н. Добролюбов). «Холодно.., голодно» — некрасовский рефрен подчеркивает социальную основу пейзажа: все унижает и преследует человека, солнце не греет и не светит, промозглый ветер пронизывает до нитки, ноги тонут в грязи. Вот почему такой пейзаж часто проникнут обличительным содержанием и наиболее распространен у революционно-демократических поэтов, тогда как у дворянских — Фета, Майкова, А. Толстого — преобладают бодрые, свежие пейзажи.

4. Дождь — один из определителей унылого пейзажа. Дождя не может быть в идеальном пейзаже, потому что это признак ненастья, хмурого неба, но и в бурном пейзаже он не играет существенной роли, потому что его капанье слишком буднично, однообразно. Именно монотонность, отсутствие не только мирной завершенности, но и резких порывов составляют характерную черту унылого пейзажа. Во всем какое-то

равномерное движение, изводящее душу, которая жаждет либо взрыва страстей, либо вечного успокоения. В унылом пейзаже нет ничего райского (как в идеальном) и ничего адского (как в бурном), он абсолютно поосторонен, отдан течению времени, наглядный образ которого — дождь. Слезы льются, «как льются струи дождевые, в позднюю осень, порою ночной» (Ф. Тютчев): «тусклая сеть, что, как слезы, струится по окнам домов» (Н. Некрасов); «и дождит, как будто плачет» (Я. Полонский).

5. Мокрота, сырость, промозглость. Речь идет не о волнах или пучинах, но о влаге, окутывающей все вещи, о сырости, пронизывающей воздух. Так же, как нет четкой границы между светом и тьмой — серый сумрак, так нет границы между сухим и влажным — изморось, сырость. Это еще один штрих однообразия, непросветленности, скуки. Нет гармоний, но нет и энергии хаоса, во всем — «энтропия», сглаженность, безысходность.

6. Грязь. Здесь тоже твердое смешано с влажным, образуя нерасчлененное месиво. Даже снег — мокрый. Липкая грязь, дорожная слякоть, сплошная вязкость. В мрачном пейзаже, напротив, были скалы, камни, означающие метафизическую стесненность человека, как бы давящие его могильные плиты.

7. Холод. Также новая деталь — не прохладный ветерок, создающий приятный контраст летнему дню, а пронизывающий холод; но в то же время и не зимний мороз, в котором есть свое здоровье, свежесть, контрастность огню. Такой холод — опять же энтропийное состояние мира, в котором нет ни жары, ни мороза.

8. Ветер. Не мягкий, ласковый ветерок идеального пейзажа, но и не свирепый вихрь бурного пейзажа, а заунывный ветер над голым полем: «грустно ветер воет», «заунывный ветер гонит», «в уши ветер дул сердито», «ветер что-то насмешливо пел», «ветер осенний ... жалобно стонет», «ветер свищет в лугах». Ветер наиболее прямо передает чувство, вызываемое природой, ибо это — ее душа и дыхание, потому-то он сопровождается эпитетами, относящимися к состоянию души: сердитый, грустный, заунывный, жалобный, насмешливый.

9. Мокрая опавшая листва — знак увядания и гниения, вместо «седого», нетленного мха, покрывающего гранит и вековые деревья в мрачном пейзаже.

10. Галки и вороны — обыденные серые дневные птицы вместо жутковатых ночных птиц: совы и филина.

Переход мрачного пейзажа в серый — важнейшая закономерность в развитии унылого пейзажа. Общий итог подводит Я. Полонский: «Ум тупеет, грудь устала, // Чувство стынет в этой мгле...».



Иное значение получает унылый пейзаж в поэзии нашего времени. Исторически новая его разновидность условно может быть названа «тихим» пейзажем. Мы уже писали о нем в главе об идеальном пейзаже, но здесь вновь приходится к нему вернуться. Дело в том, что тихий пейзаж обнаруживает в себе удивительное сочетание черт идеального и унылого пейзажей, которые, казалось бы, противоположны друг другу. Что общего может быть между серыми тучами, дождем, туманом и — восприятием природы как гармонии? Но именно так строится тихий пейзаж у А. Жигулина, В. Соколова, Н. Рубцова. От унылого пейзажа здесь большинство внешних примет, прежде всего блеклый цвет природы, преобладание осенних или зимних мотивов. От идеального пейзажа — всеохватывающее чувство умиротворенности и покоя.

У тихого пейзажа есть своя поэтика: он подчеркнуто неяркий, непогожий, но и не бурно ненастный, а весь серенький, сыроватый, подернутый мглою, дымом, приглашающий звуки:

Горят сырые листья,
И вьется горький дым.
В саду, пустом и мглистом
Он кажется седым.

Как прежде, вьется дым летучий
На суходолы и лога.
И веет холодом из тучи
На прошлогодние стога.

И кусты на опушке озябли,
И осинник до нитки промок.
И летит над холодной зябью
Еле видимый горький дымок.

Эти отрывки из разных стихотворений А. Жигулина рисуют общие черты тихого пейзажа: холодный ветер, низкие тучи — всю ту бедность родной природы, которая впервые была открыта Пушкиным. Мокрое, мглистое — и одновременно не чуждое, не отталкивающее, а родное душе, влекущее именно грустью («Должна же быть хоть капля грусти//В прозрачной этой тишине»). В отличие от серого пейзажа некрасовской поры здесь нет сердитого или жалобного ветра, липкой

грязи, плачущего или хлещущего дождя — напротив, серое как будто просветлено изнутри, подчеркивается не тяжесть, а легкость: «вьется дым летучий», «летит... еле видимый горький дымок». Сама унылость этого пейзажа относится к разряду тех чувств, о которых Пушкин написал как о чем-то сладком, дорогом сердцу: «унынья моего ничто не мучит, не тревожит». Вся субстанция тихого пейзажа — какая-то воздушная, не давящая, трепещущая, «как будто в предчувствии мига, // Что все это канет во мгле» (В. Соколов).

Национальный и экзотический пейзажи

НАЧАЛО ОБРАЗНОГО ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ ПРИРОДЫ

Национальному пейзажу принадлежит исключительно важная, во многом — центральная и организующая роль в русской поэзии. Первые попытки определить своеобразие русской природы предпринимались еще в рамках поэтики классицизма, а затем романтизма. При этом можно выделить два направления поэтической мысли в ее стремлении преодолеть замкнутую целостность идеального пейзажа с его ярким южным колоритом.

Первое — это осознание России как северной страны, со всеми поэтическими преувеличениями в духе нормативных творческих методов. В изображении Ломоносова или Батюшкова Россия отодвигается на крайний север, становится льдистой, скалистой — чем-то вроде Финляндии или Лапландии:

Хотя всегдашними снегами	Твой взвевает знамена;
Покрыта северна страна,	Но бог меж льдистыми горами
Где мерзлыми Борей крилами	Велик своими чудесами.

(М. Ломоносов. «Ода на день восшествия на престол... Елисаветы Петровны 1747 года»)

Природы ужасы, стихий враждебных бой,
Ревущие со скал угрюмых водопады,
Пустыни снежные, льдов вечные громады...

(К. Батюшков. «Послание И. М. М(уравьеву) Апостолу, 1814—1815»)

Не правда ли, эти пейзажи воспринимаются скорее как экзотические, в духе нордической музыки Оссиана? Но для Ломоносова и Батюшкова они были националь-

ными, выражением любви к милой родине — «стране своих отцов». Суть в том, что сама Россия для русских поэтов была еще чем-то чужим, эстетически неосвоенным. Она представлялась им примерно так, как какому-нибудь южанину, путешествующему по северной стране, — царством диких ветров и ледяных холмов. Южная, «классическая» природа уже не является предметом изображения, но все еще задает точку зрения на Россию как крайне северный мир, эстетика которого противоположна общепринятой, идущей от античности.

Другой путь освоения русской природы — поэтизация ее территориального размаха. При этом рождается своеобразная поэтика географического перечисления — последовательно называются концы России, дабы создать впечатление колоссального объема (именно *объема*, потому что *простор*, постигаемый изнутри, через раздвижение, а не через внешние границы, намного позже войдет в поэтическое восприятие).

М. Ломоносов:

⟨...⟩

Здесь Днепр хранит мои границы...

Там Лена, Обь и Енисей...

Где солнца восход и где Амур

В зеленых берегах крутится...

Г. Державин:

С Курильских островов до Буга,

От Белых до Каспийских вод

Народы, света с полукруга,

Составившие россов род...

Этот прием панорамы, позволяющий охватить широкий круг русских земель, после Ломоносова и Державина использовался многими поэтами — от Пушкина («Клеветникам России») до Маяковского и Асеева («Русская сказка»).

Итак, в поэзии XVIII — начала XIX века создается образ России как государственного колосса, простершегося на тысячи верст во все стороны света, возложившего ноги на степь, локоть на Кавказ — «конца не зрит своей державы» (М. Ломоносов). Дородный телом, он пока еще лишен души — внутри него холод и ледяное оцепенение. Тут царство Борея с «белыми власами и с седою бородой» — «сыпал инеи пушисты//И метели воздымал,//Налагая цели льдысты,//Быстры воды оковал» (Г. Державин).

Кто же из русских поэтов вдохнул душу в это

гигантское тело с ледяным сердцем? Первооткрывателями национального пейзажа в русской поэзии явились сразу два поэта: А. Пушкин и П. Вяземский; хронологический приоритет по разным причинам может быть отдан каждому из них. Еще в элегии Вяземского «Первый снег» (1819) находим реалистически точные детали, характерные для среднерусского пейзажа. «Ветр скучной осени», «воды тусклые», «ветви голые», «дуб чернел в лесу пустом», «природа бледная с унылостью в чертах» — эти подробности предвосхищают тот «бедный», «невзрачный» пейзаж, который впоследствии был сформирован Пушкиным и определяет до нашего времени своеобразие поэтического облика России. Все черты говорят о неприветливости, неяркости, неживописности, вызывающих умиление и тоску, жалость и горечь.

Ни Ломоносов, ни Державин, при всей их гениальности, не затрагивали этой струны, не поэтизировали этой «бедной» прозы. Даже у раннего Пушкина картина родных мест еще лишена национального колорита, чересчур она идеальна, соразмерна, выдержана в правилах хорошего вкуса:

{...}

Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда...

(«Деревня»)

Перенесите этот образ в пейзаж европейской страны — Франции, Германии, Швейцарии, и он будет вполне в ладу с иной национальной природой, подчинится общеевропейским пейзажным канонам.

Ко второй половине 20-х годов относится ряд «дорожных» стихотворений Пушкина («Зимняя дорога», «Дорожные жалобы», «Бесы») и Вяземского («Дорожная дума», «Станция», «Метель», «Зимние карикатуры»). В них преобладает точка зрения не созерцателя, но путешественника — дорога словно впервые распаивает перед поэтом всю ширь родной природы, вводит в самый процесс ее пространственного и духовного освоения. Лирический герой уже не любит природу, но заброшен в нее — становится ее мыслящей и чувствующей частью, исполняясь тревогой, удивлением, страхом, скукой: «Ни огня, ни черной хаты, // Глушь и

снег... Навстречу мне // Только версты полосаты //
Попадают одне...» (А. Пушкин); «Пойдешь вперед,
поищешь сбoku, // Все глушь, все снег, да *мерзлый пар*.
// И божий мир стал снежный шар, // Где как ни ша-
ришь, все без проку» (П. Вяземский). Общее здесь —
«действенное» восприятие природы изнутри: лирический
герой ищет выход и томится своей затерянностью в
этом бескрайнем и безлюдном снежном просторе.

Попытаемся нарисовать обобщенный национальный
пейзаж, каким он предстает со страниц пушкинских
произведений: «19 октября», «Роняет лес багряный свой
убор...», «Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Зимнее
утро», «Бесы», «Румяный критик мой, насмешник тол-
стопузый...», «Зима. Что делать нам в деревне? Я
встречаю...», «Осень», «Стою печален на кладбище...»,
«Граф Нулин», «Евгений Онегин» (гл. 4—5, отрывки
из «Путешествия Онегина»).

Бескрайняя, однообразная равнина: «Одна равнина
справа, слева»; «равнины скат отлогий»; «по берегам
отлогим», по этой уплощенной земле кое-где разброса-
ны низенькие деревеньки. Деревья, кусты, верстовые
столбы, кладбищенские кресты — все эти вертикальные
черты пейзажа намечены кое-как, лишь для того, чтобы
подчеркнуть господство горизонтали («Кой-где чуть ви-
дятся кусты»; «два бедных деревца... два только де-
ревца»; «перед избушкой две рябины»). Постройки и
сооружения как бы врастают в природу, ветшают,
приобретают неприхотливый, неприметный вид, как
часть естественного ландшафта: «Скривилась мельни-
ца, насилиу крылья // Ворочая при ветре»; «калитка,
сломанный забор»; «во рву, водой размытом, под
разобраным мостом». Все это приметы того, как беспор-
ядок природы постепенно завладевает порядком куль-
туры, подчиняет его себе. Образ формы, точнее,
амфорности в этом пейзаже — солома, сваленная в
кучу, шуршащая на ветру. Следы хозяйственной дея-
тельности тонут в текучей природной среде.

Да и внутри самой природы господствуют подвиж-
ные стихии — дождь и ветер, растворяющие все твер-
дые очертания: дорога изрыта дождями, листья раз-
мокли и вот-вот упадут в лужи, ветер крутит снежные
вихри, тучи выются, снег — «мелкий», «летучий». Тучи,
снег, листья, солома — все послушно стихии ветра,
срывающей покровы, сглаживающей неровности, об-
нажающей бескрайнюю равнину.

Простор весь открыт и утомляет своим однообразием: «деревня докучает взору однообразной наготой»; «деревянные кресты однообразны и унылы»; «только версты полосаты попадают одне». Небо низко нависло над землей, даже в дневные часы мгlisto и сумеречно: «проглянет день как будто поневоле»; «мглой волнистою покрыты небеса»; «серых туч густая полоса»; «на небе серенькие тучи»; «на мутном небе мгла носилась»; «мутно небо, ночь мутна».

Ровной, гладкой земле соответствует мутно-серый цвет неба, в котором как бы сглажены все цвета. Нет резких контрастов, ничто не выделяется на общем фоне. И в звуках та же протяжность, однотонность: «грустен ветра дальний вой». Часто употребляется слово «глушь», передающее состояние покинутости, тишины, безлюдья («глушь и снег...», «одна в глуши лесов сосновых...», «и ныне здесь, в забытой сей глуши, в обители пустынных вьюг и хлада»). Состояние человеческой души, вызванное этим глухим по звуку, мутным по цвету и ровным по форме бытием природы, тоже как бы приглушенное, лишённое внутренних контрастов, порывов — ровная, медлительная скука, хандра, столь же долгая, однообразная, как зимняя дорога («По дороге зимней, скучной...»; «... стесняясь, сердце ноет; // По капле, медленно глотаю скуки яд»; «попробуй, сладим ли с проклятою хандрой»).

Природа, окружающая пушкинского лирического героя, та же, что у Ломоносова или Державина, но она переживается изнутри как обступающая, неотвратимая, не как географический или климатический фактор, а как сама судьба, принявшая наглядные, осязаемые черты. И преобладающее свойство этого пейзажа — выровненность и протяженность, то, что на языке физики называется энтропией, состоянием максимального равновесия, сглаженности всех внутренних контрастов.

И однако сквозь эту мгlistую пелену у Пушкина порой прорываются черты другой, ослепительно яркой природы. Тогда любимыми словами поэта становятся глаголы «блестеть», «блистать», «серебриться»: «Блестя на солнце, снег лежит», «речка подо льдом блестит», «блистает речка, льдом одета», «сребрит мороз увянувшее поле», «в чистом поле серебрится снег...», «вот уже трещат морозы и серебрятся средь полей», «деревья в зимнем серебре», «все ярко, все бело кругом». Эти

этого пейзажа, который можно условно назвать «патриотическим», — стихотворения Языкова «Моя родина» (1822), «Чужбина» (1823), «Родина» (1825). Оказавшись на чужбине, лирический герой тоскует по своей земле, которая для него не просто родная, но в отдалении наполняется светом и звоном, становится лучше и краше всех других земель. Ярко положительный образ русской природы при этом остается малоконкретным — взгляд поэта словно парит над просторами огромной страны:

Краса полуночной природы,
Любовь очей, моя страна!
Твоя живая тишина,
Твои лихие непогоды,

Твои леса, твои луга,
И Волги пышные брега,
И Волги радостные воды —
Все мило мне, как жар стихов...

Несмотря на искренность и величавость, эти стихи все-таки слегка риторичны, в них отсутствует чувство реальности, столь сильное у Пушкина, проникновение в особый дух и неповторимость русской природы. Пушкинский пейзаж тяготеет к литоте, выделению малых подробностей, языковский — к гиперболе, обобщенно-укрупненному видению, часто теряющему своеобразие своего предмета. «Два только деревца», быть может, действуют сильнее и глубже, чем «твои леса, твои луга». Если национальный пейзаж раскрывает своеобразие родной природы, ее непохожесть на природу других стран, то «патриотический», как он сформировался у Языкова, любит ее красотой и величием, проходя мимо того малого и бедного, что составляет ее душу. В частности, у Языкова почти отсутствуют осенне-зимние мотивы, придающие грустную прелесть национальному пейзажу. В целом русская поэзия XIX века пошла по пушкинскому пути, трепетно вникая в бедные, невзрачные и оттого дорогие сердцу черты русской природы.

Как устойчивая система мотивов, русский национальный пейзаж сложился у Лермонтова. Те приметы, которые у Пушкина проходят через изображение отдельных местностей, впервые только у Лермонтова объединяются именем «Родина». Пушкин, кажется, ни разу не попытался создать обобщенный образ России, кроме стихотворения «Клеветникам России», где возрождается знакомый еще Ломоносову и Державину панорамный масштаб: «Иль мало нас? // Или от Перми до Тавриды, // От финских хладных скал до пламенной

Колхиды, // От потрясенного Кремля // До стен недвижного Китая, // Стальной щетиною сверкая, // Не встанет русская земля?..» Но это панорама все-таки не природы русской, а государства. Когда же Пушкин обращается к природе, то пейзаж ограничен конкретной рамкой места и времени: чаще всего это деревня осенней или зимней порой. В этом и сила Пушкина, ушедшего по пути конкретных наблюдений далеко от общей риторичности «северных», «льдыстых» пейзажей поэтов XVIII века. Лермонтов же возвращается к обобщенному пейзажу, но уже наполняет его теми реалистическими подробностями и мотивами, которые внес в поэзию Пушкин.

Может быть, именно резкое отталкивание от русской природы, характерное для ранних стихов Лермонтова, помогло ему впоследствии увидеть и осознать ее как целое. «Монолог» (1829) — жалоба на угрюмую северную природу, не антипатриотизм, а своего рода «пейзажная скорбь», которую можно рассматривать как аналог «гражданской скорби» — благородное негодование на судьбу отечества:

Мы, дети севера, как здешние растенья,
Цветем недолго, быстро увядаем...
Как солнце зимнее на сером небосклоне,
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
Ее однообразное теченье...

В «Желании» Лермонтов тоже внутренне отчужден от России, подлинной родиной своей называя Шотландию: «На запад, на запад помчался бы я, // Где цветут моих предков поля, // <...> // Последний потомок отважных бойцов // Увядает среди чуждых снегов; // Я здесь был рожден, но нездешний душой...». Но в том же 1831 году, чуть позже, поэт признается в чувстве близости к северной родине:

Прекрасны вы, поля земли родной,
Еще прекрасней ваши непогоды; <...>
Туман здесь одевает неба своды!
И степь раскинулась лиловой пеленой,
И так она свежа, и так родна с душой,
Как будто создана лишь для свободы...

«Я здесь был рожден, но нездешний душой»; «И так она свежа, и так родна с душой» — эти строки разделяются лишь месяцами, как будто неприятие родины и любовь к ней — две грани одного огромного, противоречивого чувства.

И в «Родине» речь тоже идет о степи: этот распахнутый простор, зримый в южной России,— самое главное и дорогое для Лермонтова в русской природе:

⟨...⟩
Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

Пожалуй, впервые в русской поэзии здесь так наглядно заявлена тема родного простора — не той географически развернутой панорамы, где называются лишь края («от ... до»), но постигаемое изнутри наполнение этих границ. Лермонтов как бы совмещает высокий, «обзорный» взгляд на Россию и приземленный, проникающий в будничные подробности: тут и «чета белеющих берез», и «дымок спаленной жнивы»... Совмещение большого и малого, наложение масштабов, до тех пор разделенных в русской поэзии, и составляет новизну лермонтовской «Родины».

В стихотворении А. Хомякова «России», написанном в 1839 году и послужившем, видимо, отправной точкой для Лермонтова, есть «большая» Россия: «Красны степей твоих уборы, // И горы в небо уперлись // ⟨...⟩ // Рек твоих глубоки волны, // Как волны синие морей...». Лермонтов отчасти даже повторяет эту характеристику — «разливы рек ее, подобные морям», но широко раскинувшийся русский простор для него не абстрактен, он наполнен запахом дыма, пронизан печальными огнями деревень, одушевлен чувством дороги и приметам малой, теплящейся жизни по ее сторонам. «Родина» — первый в русской поэзии опыт обобщенного и вместе с тем духовно наполненного пейзажа, сочетающего возвышенность лирического гимна с реализмом «бедных» подробностей.

КАВКАЗ И КРЫМ

Поэзия всегда движется противоречиями, ей претит какая-либо однородность, сглаженность. Поэтому и в системе русских пейзажей наряду с национальным значительное место занимает экзотический, привносящий в поэзию те эстетические контрасты, без которых невозможно было бы ее самосознание и саморазвитие. Белинский писал: «Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем

и пестуном их музы, поэтической их родиною». Действительно, Кавказ и Крым для русской пейзажной поэзии — это «свое иное», та экзотика, которая открывает новые измерения и за пределами родной природы, и в ней самой.

Южные оконечности России издавна притягивали к себе русских поэтов. Здесь открывался иной мир — вольный, цветущий: поперек бескрайней, тягучей равнины вставали горы, влекущие ввысь, а за ними — море, зовущее вдаль. И этот отрыв от скучной земли, всегда равнинной, равной себе, создавал высокое состояние духа, устремленного в сверхземное. Понадобилось время, чтобы кавказские и крымские мотивы в творчестве Пушкина и Лермонтова были расценены (отчасти — ими самими) как дань юношеским иллюзиям, как самообольщение еще слишком наивного и мечтательного общества. На смену им приходит реализм возмужалости и смирения, обращенный к равнине как неотвратимой русской судьбе, которую нужно принять и полюбить. Уже потом, как два средоточия великой русской равнины, вступят в спор ее «сердце» Москва и «око» Петербург. Но прежде чем русскому миру суждено было расколоться на приверженцев двух столиц, обеим этим еще не вычлененным крайностям «западничества» и «славянофильства» противостоит любовь к Югу, Черноморью, этой «пуповине», соединяющей Россию с недрами европейской цивилизации.

Колхида и Таврида — места, освященные античными мифами, дальние отростки многоветвистого эллинского древа. Если Балтийское море выводит Россию к передовой границе социально-исторического и технического развития континента (Англия, Франция, Германия, Голландия), то Черное море открывает ей вход в древнейшее лоно Европы, в ее внутренние, утробные воды, на берегах которых зачиналась античная цивилизация. «Югофильство» — первая, во многом утопическая антитеза балтийской ориентации России, предрешенной Петром I и направленной на освоение Европы со стороны ее промышленного и торгового северо-запада. Впоследствии центр оппозиции чиновному Петербургу был перемещен севернее — в патриархальную, средневековую Москву. Духовная пуповина, соединявшая Россию с европейской прародиной, была порвана, «оку», зрящему лишь поверхность Европы, была противопоставлена не глубинная связь с ее нут-

ром, а полуазиатское сердце России¹. Но значительна сама попытка в пору сложения русской классической культуры изменить ее географические ориентиры, противопоставить позднеевропейскому, бюрократическому и индустриальному Петербургу не феодальную допетровскую Москву, а европейскость же, только изначальную, колыбельную: англо-германскому «хребту» Европы — ее эллинско-романское «лоно».

От Севера к Югу русских поэтов влекла не только распаханная даль пространств, но и сокровенная глубь времен — смена почв и устоев культуры.

Несмотря на то что Крым и Кавказ обычно попадают под общую рубрику «экзотики», они глубоко различны по своему художественному колориту. Кавказ — место романтическое, Крым — классическое. Эта разница обусловлена самим рельефом гор и их отношением к морю.

Кавказ романтичен благодаря крутизне и обрывистости склонов, резкому перепаду высот, наличию таинственных вершин, окутанных облаками, и ущелий, заполненных туманом. Вонзаясь снеговыми, сияющими пиками в синеву неба, молодые Кавказские горы дают зримое очертание порывам души, рвущейся прочь с земли, в недостижимую высь.

Напротив, Крымские горы сглажены временем, в них преобладают не острые, зубчатые формы, но округленные или плоские. Пологие их гряды — как бы всплески каменных волн, докатившихся с моря. Тут нет далекой устремленности русской равнины, но нет и высотной устремленности кавказских гор — бесконечное уступает место конечному, зримому. Мягкая лепка гор, ясность очертаний, приближенность далей, солнечная прозрачность воздуха придают Крыму классичность. Ибо суть классического в противоположность романтическому с его ускользающей таинственностью — воплощенность, отчетливость, осязаемость.

¹ Представление о Москве как «азиатской столице», вместилище «азиатского духа» (в противоположность Петербургу), было широко распространено в России XIX века. Например, Пушкин писал: «Вы, издатель европейского журнала в азиатской Москве...» (письмо М. П. Погодину 31 августа 1827 г.). И позднее эта тема оставалась поэтически актуальной: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (О. Мандельштам).

Кавказ — чрезмерность порывов и провалов, титаническое напряжение, скованный взрыв; Крым — соразмерность и успокоенность. Кавказ возвышен. Крым прекрасен, в том именно смысле, в каком различала эти понятия старинная эстетика: прекрасное — это уравновешенность формы и содержания, полная выявленность, вылепленность всей сущности; возвышенное — выплеск содержания за пределы формы, устремленность в невозможное, необозримое. Сама красота возвышенных явлений таит в себе нечто грозное, устрашающее. «Ужасы, красоты природы» — так определяет противоречивую сущность Кавказа Державин («На возвращение графа Зубова из Персии»). Ему вторит Жуковский: «Ужасною и величавой // Там все блистает красотой...» («К Воейкову. Послание»).

Достаточно сравнить крымские и кавказские пейзажи Пушкина, чтобы почувствовать эстетическую разницу этих горных массивов. Кавказ — это всегда взгляд либо сверху вниз, либо снизу вверх:

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины...

(«Кавказ»)

<...>

Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!

(«Монастырь на Казбеке»)

Тут господствует величественное, несоизмеримое с человеком и неподвластное ему. Природа — бунт, выход за собственные пределы:

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы

И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.

(«Обвал»)

Что ни строчка — то чрезмерность: валы, которые бьются о скалы, кричащие орлы, ропчущий бор, вершины, блещущие сквозь мглу... Все напряжено, все рвется из своих границ, рождая атмосферу зловещей неустойчивости. Ведь горы, возникшие в результате вулканических потрясений Земли, так и запечатлевают в себе дух этого гигантского порыва, застывшего в напряженном покое. И камни, и воды проникнуты силой низвер-

жения — ответной по отношению к извержению, поднявшему их высоко над землей. Отсюда постоянная угроза обвала, гнев стесненных рек; горы — извергнутый землею избыток, всей своей тяжестью влекомый обратно, в родимые недра. Поэтому в горах постоянная тревога, дух колебания и мятежа. В кавказских пейзажах Пушкина точно передана дикая неукротимость природы, которая неустанно давит и теснит самое себя, ставит преграды потокам и потоками срывает преграды.

Иначе в крымских пейзажах: скалы мирно омываются водами и сами ласково зыблются в них. «Отражена волнами скал громада» — не борьба стихий, а их идеальное, отраженное сосуществование. Про Терек в «Кавказе» сказано:

И бьется о берег в вражде бесполезной
И лижет утесы голодной волной..

А вот впечатление от Крыма («Кто видел край, где роскошью природы...»):

(...)
Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега..

Крым — полная противоположность Кавказу: там пенные валы, здесь «моря блеск лазурный»; там над горами «волнистая мгла», здесь «ясные, как радость, небеса»; там «свирипое веселье» природы, здесь приглашение «под сладостные тени // Душой уснуть на лоне мирной лени».

И в характере населения отразился этот разный дух гор: на Кавказе — непокорные, мятежные горцы, «перестрелка за холмами»; в Крыму — «простых татар семьи // Среди забот и с дружбою взаимной // Под кровлею живут гостеприимной». Крым — всеобъемлющий мир и покой, Кавказ — бунт людей и природы. Не случайно поэтому лирика Лермонтова, последовательного и неистового романтика, не знает крымских пейзажей, как незнаком был с ними и сам поэт: только Кавказ влек его к себе, волновал воображение. Пушкин же, умевший уравнивать крайности, в том числе «классическое» и «романтическое», творчески совместил их в своих крымских и кавказских пейзажах.

Времена года

Сезонная дифференциация пейзажей играет значительную роль в поэзии, как и в других видах искусства. С каждым временем года сопряжен особый комплекс изобразительных средств, призванных воплотить тот или иной тип эстетического переживания. Интересно, что крупнейший канадский литературовед Нортоп Фрай создал свою классификацию четырех основных художественных «модусов» исходя из их соотношения с круговращением времени в природе. Так, трагический модус у него генетически и структурно связан с осенью, переживанием смерти солнечного божества; идиллический — с летом, пышным изобилием земли, открывающей свои объятия человеку¹. Разумеется, конкретные соотношения такого рода можно критиковать как слишком однозначные, но несомненно общее типологическое соответствие эстетических категорий определенным временам года.

Мы рассмотрим — с разной степенью полноты — два полярных вида сезонных пейзажей: зимний и летний. Первый из них концентрирует в себе наиболее характерные особенности русского понимания природы и поэтому может рассматриваться как конкретное воплощение и развитие темы национального пейзажа.

ЗИМА

Зима — глубочайшее обнажение души русской природы, то «посмертное» ее состояние, которое наиболее всесторонне и проникновенно запечатлелось в нашей поэзии. В любви к зиме проявляется особый склад национального характера: мечтательность, задумчивость, отрешенность, как бы пребывание за гранью становящейся природы, в ее вечном, «потустороннем» покое. Пожалуй, ни в одной другой поэзии мира образ зимы не явлен так многогранно, так многосмысленно, воплощая художественные представления о самом небытии или сверхбытии в его отношении к цветущему земному бытию.

¹ См.: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 235, 242; *Frye N. Anatomy of Criticism*. Princeton, 1967.

Пусть нежный баловень полуденной природы,
Где тень душистее, красноречивей воды,
Улыбку первую приветствует весны!
Сын пасмурных небес полуночной страны,
Обыкший к свисту вьюг и реву непогоды,
Приветствую душой и песнью первый снег.

Так начинается П. Вяземский свою знаменитую элегию «Первый снег», на которую ссылается Пушкин в «Евгении Онегине», подобно тому как ссылаются на первооткрывателя какой-то еще не изведанной области знания. И действительно, снег 1817 года, описанный Вяземским, был *первым* в новой русской поэзии (у Державина и Жуковского есть отдельные строки, но нет цельной картины), и не случайно, что открытие это совершил поэт, которому принадлежит следующая самохарактеристика: «Я себя называю природным русским поэтом потому, что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское рождество и пр. и пр. <...> Пойду в потомство с российским гербом на лбу, как вы, мои современники, ни французьте меня»¹. Вяземский сознательно выбирает зиму как явление «пасмурной», «полуночной» природы Севера, противопоставляя ей «полуденный», яркий мир Юга, где торжествует вечная весна. Но знаменательное противоречие: дальше зима описывается им в таких сияющих, солнечных красках, что любая весна могла бы перед нею померкнуть:

Лазурью светлою горят небес вершины;
Блестящей скатертью подернулись долины,
И ярким бисером усеяны поля.
На празднике зимы красуется земля...

Южным поэтам неведомо такое лучезарное восприятие снега и льда. Например, для Данте лед прежде всего вещество ада: в последнем, девятом круге наиболее закоренелые грешники и сам князь их — Люцифер наказываются вечным холодом, от которого тела покрываются ледяной коркой и облегчающие слезы не могут прорваться сквозь обледенелые веки (песнь 32—34): «Так, вмерзши до таилища стыда // <...> // Синели души грешных изо льда» (песнь 32, стихи 34—36). Понятно, что поэт средиземноморской страны видит в холоде и льде жестокое проклятие, которым караются тягчайшие

¹ Цит. по: Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1958. С. 20.

грехи. В русской поэзии почти нет такого мрачного, порочащего изображения льда и вообще зимы. Зима здесь — праздник света. Чтобы найти у Данте соответствие той великолепной, сияющей картине, какую изобразил Вяземский в «Первом снеге», нужно было бы обратиться к страницам не «Ада», а «Рая»: «В живом свеченье Сущность световая, // Сквозя, струила огнезарный дождь // Таких лучей, что я не снес, взирая» (песнь 23, стихи 31—33). Рай в изображении Данте преисполнен бесплотного света, земное подобие которому поэт находит только в звездах и драгоценных камнях («как в янтаре, стекле или кристалле сияет луч»). Сравнивая картину сияющего снега, явленную нам Вяземским, а впоследствии Баратынским, Пушкиным, с дантовским «девятым, кристалльным небом», мы лучше понимаем восторг, одушевляющий зимнюю лирику русских поэтов: действительно, в образе снега им представляется одно из небес, «кристаллами» выпавшее на землю.

Как же получается, что «полуночная» страна разливает вокруг себя свет, и настолько яркий, что у поэта «полуденной» страны можно найти соответствие ему лишь в отвлеченной сфере, в сиянии потустороннего солнца — очистившегося и восторжествовавшего духа! У Вяземского есть объяснение этому: великолепие русской зимы предшествует затяжная осень, когда природа как бы умирает, гаснет, бледнеет, чтобы потом вспыхнуть новым, уже не полетнему знойным, но по-зимнему чистым светом:

Вчера еще стenal над онемевшим садом
Ветр скучной осени... <...>
Природа бледная, с унылостью в чертах,
Поражена была томлением кончины.
Сегодня новый вид окрестность приняла,
Как быстрым манием чудесного жезла:
Лазурью светлую горят небес вершины...

Чтобы так чудесно воссиять в зиме, природа должна пройти смертную агонию осени: роскошные полуденные страны с их вечным весенне-летним цветением не знают этих мук, но зато они и не вознаграждаются райским великолепием зимы. В самое холодное время года, когда солнце всего дальше, оно оказывается и всего ближе — благодаря снегу, возмещающему отток тепла притоком свечения.

Для Вяземского, как впоследствии и для Пушкина,

осень есть «природы увяданье», «томление кончины». Но если следовать логике этого поэтического рассуждения, то что же такое зима, каково ее место в цикле существования природы? Это время после смерти и до возрождения — время, которое не явлено в человеческой жизни, но которое с безусловной очевидностью обнаруживается в жизни природы. Природа уже умерла и еще не воскресла. «Не мертвец и не живой» — так пишет Тютчев про зимний лес. Царство зимы как бы не от мира сего. И этот мотив постоянно звучит в русской поэзии. Зиме приписываются волшебные чары. Она воздействует на природу какой-то неземной властью.

П. Вяземский:

Волшебницей зимой весь мир преобразован...

А. Пушкин:

...и вот сама
Идет волшебница зима.

Ф. Тютчев:

Чародейкою Зимой
Околдован, лес стоит...

Интересно сравнить образы зимы у трех русских поэтов XIX века — Пушкина, Тютчева и Некрасова. У Тютчева зима выступает прежде всего как сон — «вещая дремота» природы, странное метафизическое состояние грезы и чистоты. Наиболее зримо эта остановка жизни свершается в лесу, который своей застылостью убедительнее всего свидетельствует о силе зимних чар, сумевших подчинить себе древесный шум и трепетание. В образе зимнего леса у Тютчева главенствуют две черты — покой и блеск:

<...>
И под снежной бахромою,
Неподвижною, немою,
Чудной жизнью он блестит.

И дальше: «весь опутан, весь окован», «в нем ничто не затрепещет», но зато от солнечного луча «он весь вспыхнет и заблещет // Ослепительной красой». В этом-то и состоит суть зимних чар: движение как признак несовершенной, незаконченной жизни прекращается, вся его сила и страсть переводятся в «ослепительную красоту», в законченное произведение искусства, изъятые из пото-

ка быстротекущей жизни. (Вспоминается строка Вяземского из стихотворения «Царскосельский сад зимою»: «Твой Бенвенуто, о Россия, // Наш доморощенный мороз // Вплетает звезды ледяные // В венки пушисто-снежных роз». Мороз — Бенвенуто Челлини, то есть мастер ювелирного искусства, художник сверкающей и безжизненной красоты, какую сияют драгоценные камни.) Не столько даже зима как время года, сколько вечные снега, «выси ледяные», играющие «с лазурью неба огневой» («Снежные горы»), воплощают для Тютчева предельную ясность и чистоту космоса. Купаясь в огневой лазури, лед не тает от ее жара, но преломляет в себе ее свет. В этом взаимопроникновении небесного огня и «горнего» холода заключается для Тютчева некая главная идея о бессмертии, соединяющем начало жизни — огонь и начало смерти — холод.

У Некрасова в поэме «Мороз, Красный нос» зима тоже изображается как сон, приближающий к вечному успокоению и блаженству:

Нет глубже, нет слаще покоя,
Какой посылает нам лес,
Недвижно, бестрепетно стоя
Под холодом зимних небес.

Дарью, потерявшую мужа, Мороз уводит из горькой и трудной жизни в «голубой дворец» сна, где ее настигает сладкая истома, безболезненная кончина. Если для Тютчева чистота и ясность снежного мира означают бессмертие, то для Некрасова — смерть.

Различны традиции, повлиявшие на трактовку зимы у поэтов: у Некрасова это русская фольклорная традиция (сказки о Морозке), у Тютчева — эллинское понимание космоса и стихий, но оба поэта сходятся в том, что зима — царство «заколдованного сна», где «стоит и стынет» все живое. Казалось бы, такова вообще суть зимы как объективного явления природы. Но у Пушкина мы сталкиваемся с другой поэтической трактовкой.

На первый взгляд, пушкинская зима — это, как у Тютчева и Некрасова, великолепиие снега, блистающего на солнце, праздничная встреча со светом. Но эта красота застывшей природы не сковывает человека, не погружает его в сон, напротив, благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года — весной и летом, стесняющими ум и чувства, губящими душевные способности («Осень»).

Зима у Пушкина предстает в образах движения: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, // На дровнях обновляет путь...»; «Бразды пушистые взрывая, // Летит кибитка удалая...»; «Как весело, обув железом острым ноги, // Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!» Прямо-таки поразительна приверженность поэта двигательному восприятию зимы: прелесть ее в том, что она позволяет находить источник энергии в самом себе, жить бодро и трезво в охлажденном, заснеженном мире. «Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек» — их неподвижностью мерить быстроту собственного движения. Это же относится и к теплу человеческого тела — поцелуй «пылает» на морозе, жаром своим создавая контраст окружающему холоду:

Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!

(«Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»)

Когда под сободем, согрета и свежа,
Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

(«Осень»)

Слово «свежесть» выражает, может быть, главную особенность пушкинского восприятия не только зимы, но и мира вообще — *контраст предмета и ощущения*, неожиданность их встречи. Восприятие лирического героя часто бывает поражено чем-то неожиданным. Слова «явление», «явиться», любимые поэтом, не стерты у него в первоначальном своем значении, не суть синонимы слова «быть», но означают именно явление предмета сквозь пелену невидения, неведения. «Являться» — прорезываться, являть контраст чему-то привычному, уже не ощущаемому: «Передо мной явилась ты».

Жизнь пушкинского «организма» постоянно не совпадает с ритмом природной среды: «И с каждой осенью я расцветаю вновь». Все стихотворение «Осень» проникнуто ненавязчивыми антитезами, которые предстают в ходе их поименования уже разрешенными: противоположности не сталкиваются, но вызывают друг друга к жизни. Пора увядания (в природе) — пора расцвета (в душе). От холода — желанья кипят. «Унылая пора! очей очарованье!» — в этом сглаженном от известности словосочетании скрыта непримиримость «унынья» и «очарованья», так же как в выражениях «печаль моя светла», «пышно увяданье». «Нелюбимое дитя... к себе

меня влечет»; «Чохоточная дева порою нравится»... В стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» живущий думает неотвязно о смерти, умирающий благословляет жизнь. Все эти пушкинские «свежести», «морозные уколы» можно было бы перечислять бесконечно. Если не учесть этого постоянного преоборения внешнего внутренним — признака мышечной, сердечной, мозговой (всякой!) активности пушкинского человека, его неустанной инициативности по отношению к миру, то непонятно будет, почему зима в изображении поэта, остужая природу, разогревает человека, почему мороз всегда дается в облачке горячего пара, снег взрыт стремительными полозьями, лед «трескается и звенит» под «блистающим копытом»...

Надо сказать, что первооткрывателем такого «контрастного» отношения к зиме опять-таки был Вяземский в «Первом снеге»:

Презрев мороза гнев и тщетные угрозы,
Румяных щек твоих свежей алеют розы... <...>
Как вьюга легкая, их (саней.— М. Э.) окриленный бег
Браздами ровными прорезывает снег ... <...>
По жизни так скользит горячность молодая,
И жить торопится, и чувствовать спешит!

Зима, снег у Вяземского и Пушкина не усыпляют, но зовут к пробуждению, а бодрственное состояние — это четкое различие «я» и «мира», которые не сливаются в зыбкой дремоте, но как бы постоянно расподобляются. Мороз вызывает в теле прилив крови, резвость, резкость движений, жажду жить: «Люблю зимы твоей жестокой // Недвижный воздух и мороз, // Бег санок вдоль Невы широкой, // Девичьи лица ярче роз, // И блеск и шум, и говор балов...» («Медный Всадник»). Россиянин потому и любит зиму, что сильнее ощущает в ней свое присутствие — живого в царстве сна; тогда как оттепель смущает ум и чувства тоской, ибо стирается грань внутреннего и внешнего, жар души сливается с весенне-летней теплотой природы. Пушкиным и Вяземским прекрасно выражено чувство «пылания», которое возбуждает зима, и только она. Как ни элементарно, ни самоочевидно кажется пушкинское «пора, красавица, проснись», «как жарко поцелуй пылает на морозе», вяземское «румяных щек твоих свежей алеют розы» — это больше не повторилось, это стало чуждо уже второй половине XIX века, когда человек не «расподобляется»

со средой, но, напротив, уподобляется ей — даже в стихах такого великого духовидца, как Тютчев: «Дума за думой, волна за волной — // Два проявленья стихии одной...». В природе «есть душа, в ней есть свобода //, В ней есть любовь, в ней есть язык...» — все, как у человека. И человеческая жизнь подобна природе: засыпает и пробуждается вместе с нею. «Душа спала», пока «природа не проснулась», и т. п. — всюду параллелизм, согласие, соответствие, даже там, где ставится вопрос о несоответствии души и природы, опять-таки это вопрос трагического, недолжного, непонятного разлада («Откуда, как разлад возник?»). Это не уверенное бодрствование и самосостояние человека в мире, но беспокойное соотнесение, соразмерение себя с ним — беспокойство за собственную неуспокоенность, столь естественную для Вяземского и Пушкина.

С этим бодрственным мироощущением связано важное своеобразие зимних стихов Вяземского и Пушкина: в них есть метель, снежная стихия, бунтующая против человека, враждебная, иноположная ему, и, как следствие, неведомые, нечеловеческие формы души в ней.

Тут к лошадям косматый враг
Кувыркнется с поклоном в ноги,
И в полночь самую с дороги
Кибитка на бок — и в овраг.

(П. Вяземский. «Метель»)

«〈...〉
Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вот — теперь в овраг толкает
Одичалого коня... 〈...〉»

(А. Пушкин. «Бесы»)

Как совместить эти картины, полные ужаса перед непостижимой одушевленной стихией, с трезвыми, ясными видами блистающих снежных ковров и саночной езды? Человек и стихия живут по разным законам, не согласованным, но взаимообусловленным. На морозе человек живет ощущая свое тепло, кипение желаний, бурление крови. Но это значит, что и в чуждой, независимой природной стихии он может признать черты независимого одушевленного существа — зверя или беса. Любит человек разгуляться на морозе, но и мороз и метель любят разгуляться человеку поперек дороги. Во мне, в нас есть источник жизни, независимый от природы и противоборствующий ей, но и в природе, в наполняющих ее существах и стихиях, есть нечто неподвластное нам — таинственное, неопределимое!

«〈...〉
Сбились мы. Что делать нам!

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам. <...>»

В пушкинском образе метели замечательна повторяющаяся подробность: звук метели — жалобный, плачущий, надрывающий сердце:

Вьюга злится, вьюга плачет...

То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя...

О бесах, «бесконечных, безобразных»: «Что так жалобно поют?» Кажется, что буря должна выражать гнев и ярость природы, — традиция эта восходит еще к Ветхому завету, где всякого рода стихийные бедствия (потоп, разъяренное море) суть наказания за грехи человеку и человечеству. У Пушкина же стихия одновременно и зла и печальна, выступает разом как насильница и страдалница. В ней совмещаются черты зверя и дитяти, она мучит и жалуется, то есть страдает от собственного буйства, бездушия, непросветленности. Даже страшные и безобразные бесы издают *жалобный* визг: они не просто мучат заблудившегося путника, они сами есть воплощенная мука. Отличие природы от человека в том и состоит, что она не знает расчлененности на субъект и объект, на добро и зло, на мучителя и жертву, в ней мучитель и мученик — одно, потому-то она и есть — стихия, а не упорядоченный противопоставлениями человеческий мир. Бог гневается, казнит; человек с трепетом ждет казни; но природа — и палач и жертва, и именно поэтому она выступает как «двузначная» стихия, уничтожающая самое себя, рвущая на части собственное тело, болящая от ран, себе наносимых.



Уже из «бесовских» стихов Пушкина и Вяземского видно, что значимость зимних мотивов в русской поэзии проявляется не обязательно в положительной эмоциональной их окраске, но в том, что они наделяются способностью выражать самые разные поэтические концепции бытия. В XX веке именно метельная, ночная, мятежная сторона зимы получает преобладание в поэзии: здесь почти не остается места для созерцательного любования светлым снежным покоем. Национальная самобытность зимнего мотива проявляется в образах взвих-

ренных снегов, воплощающих представление о неумолимом роке, о все сметающей стихии, дыхание которой ощущается совсем рядом: надвигается пора исторических катаклизмов. Показательно отношение к стихии, к «безднам» трех величайших русских поэтов своего времени: Пушкина, Тютчева и Блока. У Пушкина — мужественное противоборство со стихией («Есть упоение в бою // И бездны мрачной на краю...»), у Тютчева — вещая тревога, недоумение и страх («И бездна нам обнажена // С своими страхами и мглами...»), у Блока — почти женственное слияние с ней, самоотдача («Мы летим в миллионы бездн...»; «Сердца — громада // Горной лавины — // Катится в бездны...»). От Пушкина к Блоку нарастает ощущение стихийности в истории и в природе, все настойчивее заявляет о себе бездна, таящаяся под внешне устойчивым общественным укладом. Потому и в снеге, и в льде — этих образах райского великолепия — все чаще начинает проглядывать нечто тревожное, пугающее: именно з той мере, в какой зима для русского мирозерцания означает красоту и сияние мира, она начинает темнеть, когда сам мир отдается во власть страшным силам разрушения. Национальная устойчивость пейзажного мотива делает особенно заметными вариации, вносимые в него ходом истории.

В самом начале века выделяются две поэтические трактовки зимы — И. Анненского и А. Блока.

У первого из них в сборнике «Кипарисовый ларец» есть «Трилистник ледяной», центральный «листок» которого — стихотворение «Снег»:

Полюбил бы я зиму,	Эта резанность линий,
Да обуза тяжка...	Этот грузный полет,
От нее даже дыму	Этот нищенски синий
Не уйти в облака.	И заплаканный лед!

Чтобы так увидеть зиму, нужно отрешиться от традиции XIX века, воспевавшего «звезды ледяные», «литое серебро», «голубые дворцы», «мосты ледяные» — всю эту архитектурную и ювелирную пластику льда. У Анненского лед лишен метафорических признаков роскоши, богатства — он «нищ» и поэтому предстает не кристаллически крепким, но подтекающим, «заплаканным», и ему присвоен не ослепительно яркий, но темный — «синий» цвет. За всем этим угадывается бесснежная зима, унылая и бедная потому, что земля предоставлена самой себе, лишена даров свыше, отсюда тяжесть, темнота, все

в этой заплаканной и отягощенной природе ждет какого-то порыва, озарения — светлой вести. И она приходит — с разверзшихся небес. Вся предыдущая угрюмая картина «нелюбимой» зимы предвосхищает явление «любимого» снега:

Но люблю ослабелый
От заоблачных нег —
То сверкающе белый,
То сиреневый снег...

И особенно талый,
Когда, выси раскрыв,
Он ложится усталый
На скользящий обрыв...

Анненский любит снег, приносящий унылой земле светлые вести о заоблачных радостях, но еще дороже ему снег подтаявший, отяжелевший, оскверненный, принявший на себя тяжесть и грех земли, зато расчистивший выси, своим падением сделавший возможным вознесение. Снег тает, подобно заплаканному льду, и ложится не на ровную поверхность, но на «обрыв», к тому же «скользящий», то есть слабость снега увеличивается вдвойне: даже «усталый», он не находит себе надежного пристанища, но скользит все ниже и ниже, уже изнемогая и теряя последние силы. Если у Тютчева есть снег вечный, горный и снег дольний, тающий — платоническое, античное противопоставление небесного и земного, то у Анненского — христианская поэзия жертвенного нисхождения небес, зримый образ которого дан в падении снега. В заключительном четверостишии снег уже оказывается «на томительной грани // Всесожженья весны», а это во времени то же, что «скользящий обрыв» в пространстве, — жертвенное истощение и умирание.

Почти одновременно с «Трилистником ледяным» в 1907 году писалось, пожалуй, самое длинное «исследование» о снеге в русской поэзии — цикл А. Блока «Снежная маска», включающий тридцать одно стихотворение. Хронологически это явление, близкое Анненскому, но типологически гораздо более позднее. Снег Анненского только что явился из поэзии XIX века, на нем еще почит благодать, отблеск тютчевских высот, он затемняется лишь в той мере, в какой спускается в мир земляной, черный, тяжелый. У Блока же самому снегу свойственны мрак, чернота: он дан у него исключительно в ночной ипостаси, слит с мраком ночного неба. Если у Анненского «сверкающе белый» снег тает и темнеет лишь пав на землю, то у Блока мглиста сама высота, с которой снег падает.

Через весь блоковский цикл проходят три образа, сопутствуя лейтмотиву снега: вино, огонь и маска.

Первые два кажутся достаточно традиционными для зимней тематики. Например, у Пушкина в «Пире во время чумы» или в «Зимнем вечере» огонь и вино составляют как бы противоядие зиме, разогревая человека изнутри (вино) и снаружи (огонь), защищая его от мороза в природе и уныния на сердце: «Зажжем огни, нальем бокалы; // Утопим весело умы...». У Блока же — в этом его резкая особенность — и вино, и огонь составляют сущность самого снега, который и опьяняет, и жжет. Первое стихотворение цикла называется «Снежное вино», а последнее — «На снежном костре». Блок обнаруживает тайное родство трех стихий: снежной, хмельной и пламенной, из которых первая оказывается главной и объединяющей.

Именно у Блока — впервые в русской поэзии — снег трактуется как маска, ибо он вьюжен, мглист и *непрозрачен*. Поразительно, с какой настойчивостью в этом снежном цикле повторяются мотивы черноты, мрака, мглы: «птица вьюги темнокрылой», «пропасть черных звезд», «кубок темного вина», «снежная мгла», «темные струи», «снежный мрак ее очей», «бездонная мгла», «темница мира», «пляшущие тени», «сумрак вьюги снеговой». В снеге подчеркнута не чистота его и пронизанность светом, а, напротив, то, что он замутняет чистоту воздуха, преграждает путь солнцу, наводит мрак на небо.

Вьюга — центральный образ последнего крупного произведения Блока, поэмы «Двенадцать». Лед и ветер делают весь мир скользким, неустойчивым, переворачивают в нем верх и низ, сбивают с ног («Всякий ходок // Скользит...», барыня «поскользнулась» // И — бац — растянулась!»). Свообразие зимнего пейзажа «Двенадцати» по сравнению со «Снежной маской» состоит в том, что в нем метель не сопутствует движению, не подхватывает и убыстряет его, не уносит вдаль и в бездны — напротив, заставляет спотыкаться, корчиться, испытывать страх и страдания на этой земле.

Если у И. Анненского снег как бы следовал путем Христа, ослабевая, темнея, но раскрывая выси, то у А. Блока поступью Христа укрощается сама вьюга, злое бушевание темных, слепящих снегов:

Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной...

Здесь впервые в поэме снег раскрыт метафорой богатства, возвращен в сокровищницу традиционной поэтической образности, где он сверкает и переливается драгоценным блеском. Так снег 1917 года — первый снег новой эпохи — вдруг своим чистым, умиротворенным оттенком отчасти напоминает снег 1817 года — первый в русской поэзии, описанный Вяземским.

Но между образами зимы, разделенными столетием, различия огромны, о них можно судить хотя бы по красочной палитре. У Вяземского зима играет всеми цветами радуги: «яркий бисер», «светлая лазурь», «темный изумруд», «серебристая пыль», «снежный хрусталь», «свод голубой», «синее зеркало» — краски чистые, прозрачные, нет снежной мути и мглы. У Блока остаются только три цвета: «белый снег» — «черный вечер», «черное небо», «черная злоба» — «красный флаг». У Вяземского первый снег выстилает путь, открывает простор движению, распахивает пространство («рассеялись пары и засверкали горы»; «окриленный бег // Браздами ровными прорезывает снег»). У Блока в «Двенадцати» снег «пылит... в очи», смешанный с ночным мраком, не позволяет видеть на расстоянии вытянутой руки; снег — прах, нечистота, наполняющая воздух предчувствием смерти; не только нет свободы «окриленному бегу», но и простые-то шаги по улице даются с трудом, вьюга пригибает и валит на землю.

В творчестве Блока с наибольшей в русской поэзии силой воплотился метельный, вихревой образ родины — отзыв самой природы на бури трех революций, «ночная распутица» истории, уводящая душу поэта, по собственному его признанию, «в метель, во мрак и в пустоту»¹.

ЛЕТО

Если своеобразие русской природы наиболее обобщенно выражается в зимнем и осеннем пейзажах, то антитезой ему выступает пейзаж летний, эстетически наименее освоенный в отечественной поэзии (стихотворений, ему посвященных, примерно в три раза меньше). Поэтому пристрастие к образам лета особенно ярко

¹ Подробнее о зимних пейзажах у Блока, а также у других поэтов XX века — С. Есенина, Б. Пастернака, О. Мандельштама (в сравнении с западноевропейской поэзией) см. в ст.: Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // *Вопр. литературы*. 1979, № 9.

выделяет индивидуальность поэта на фоне «осенне-зимней» пейзажной традиции.

Вспомним известные строки Пастернака, проводящие параллель между творчеством поэтов и явлениями природы:

Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

Чем объясняется такое соотношение? С Пушкиным проще — никакой рифмы на самом деле нет, зато есть конкретная, все объясняющая отсылка к «Евгению Онегину»: «На красных лапках гусь тяжелый, // Задумав плыть по лону вод, // Ступает бережно на лед». С Лермонтовым — наоборот: есть продиктованная начальной рифмой («ле — ле») необходимость сближения, но повисает она в пустоте — на нее не откликается ни один конкретный образ. При чем тут лето? Где оно у Лермонтова?

Действительно, ни одного стихотворения с летним названием или зачином (типа «Летний день» или «Летняя прогулка», как «Зимнее утро», «Зимняя дорога» — пять «зим» у Пушкина!) — нет у Лермонтова. Но, изменив благодаря пастернаковской строчке фокус взгляда, вдруг видишь, что лето у Лермонтова — везде, что оно и не замечалось-то раньше лишь потому, что больше конкретной темы — не одно из пейзажных времен, а несменяемый фон, на котором разворачивается вся жизнь лирического героя, и даже атмосфера его внутреннего мира. Жар, зной, страсть, жгучие слезы, раскаленный взгляд, полуденное небо, пустыня души. Что пейзаж, когда портрет у Лермонтова и тот исполнен летнего колорита: «Прозрачны и сини, // Как небо тех стран, ее глазки; // Как ветер пустыни, // И нежат и жгут ее ласки. // И зреющей сливы // Румянец на щеках пушистых, // И солнца отливы // Играют в кудрях золотистых»; «Нарядна, как бабочка летом»; «Как небеса, твой взор сверкает // Эмалью голубой». Лето приходит в человеческую плоть и кровь. Да и пейзажи лермонтовские не бытописательны, в них лето — категория символическая: «В полдневный жар в долине Дагестана»; «В песчаных степях аравийской земли»; «Когда волнуется желтеющая нива...». Тут лето не время действия, а вечность пребывания — то ли рай, сияющий, как летний день, то ли ад, пекущий, как летний зной, но пей-

заж метафизический, потусторонний, данный как постоянное место — удел для души. Все проходит — остается вечный полдень, тот час, на котором замерли часы в недрах мироздания. Иногда — выжженная пустыня, иногда — волнующаяся нива, но всегда — солнце над головой, полдень дня и полдень года.

Поразительно, что у этого русского поэта — ни одного зимнего стихотворения, ни намек на снежную негу или вьюжное упоение, никаких морозных утр, метельных вечеров. Одна только одинокая сосна, одетая ризой сыпучего снега, да и та — из гейневского подлинника, да и та — тоскующая по «далекой пустыне», «горючему утесу» и «прекрасной пальме». Из всех русских поэтов Лермонтов, по природному мироощущению, наименее укорененный, воистину «заброшенный по воле рока», только гибельного для него самого. Ведь это о себе: «Ни слава, купленная кровью, // Ни полный гордого доверия покой, // <...> // Не шевелят во мне отрадного мечтанья». И любит он Родину «странную любовью» — любит лето, дымок спаленной жнивы, в степи кочующий обоз — не «суровую зиму», не «смирненную осень».

Как писал о Лермонтове Д. Мережковский, это единственный «несмирившийся» поэт в русской литературе, не склонившийся перед снегом, печалью, равниной, не впавший в «светлую грусть» и умиротворенную хандру, но оставшийся несвершенным порывом и несмирным вызовом. Отсюда и пожизненная, да и посмертная, верность его лету. Он и погиб в полдень года, 15 июля, в разгар грозы, вписав навеки в свою судьбу те огненные разряды, которые рвались в нем, рвались вокруг, разорвали его.

Так что не только созвучием первых слогов, но и жизнью, творчеством, смертью Лермонтов зарифмован с летом. В русской поэзии он остается неостуженным жаром, и жизнь его была так коротка, как только лето бывает в России. Но даже и несмирность — еще не вся глубина летнего в Лермонтове. Порой в своих стихах он достигал высшего умиротворения, но не ценой угасания, зимнего отрезвления, а мерой небывалого, непревзойденного накала. Образ умиротворения Лермонтов тоже находил в лете — в летнем сне, колыбании, покое, том замирании, которое не равно зимней смерти, ибо исходит не из небытия, «холодного сна могилы», но из полноты жизненных сил, того летнего изобилия, которое уже не может перелиться само через себя, настолько

оно чрезмерно и всеохватно. Это покой Абсолюта, постигнутого как вселенский зной, мировой огонь, не «угасающий мерами» (Гераклит), но достигающий белого, божественного накала, в котором расплавляются и сливаются все цвета жизни. Не белизна охладелого снега, но белизна раскаленного полдня — вот «мудрость Лермонтова», противостоящая «мудрости Пушкина» (как понял ее литературовед М. Гершензон)¹. Не остывание изначального огня, дабы в льющейся и охлаждаемой речи добывалась постепенно красота кристаллических оледенелых форм, но всежигающий, не оставляющий даже пепла огонь — «из пламя и света рожденное слово».

Однако, как ни ссылаться на творческую судьбу, зарифмовавшую Лермонтова с летом, все-таки строка с этой «рифмой» принадлежит именно Пастернаку. Не стоит ли за ней и косвенное признание своей собственной лирической приверженности лету, столь неожиданно угаданному как сквозная тема лермонтовской поэзии?

В самом деле, кто у Лермонтова наследник в русской поэзии? По романтическому мироощущению, влечению к демонической теме, кажется, Блок. Но чувство природы у Блока ближе пушкинскому — стихии то взвихряются разгульной бесовской метелью, то расстилаются «снежной россыпью жемчужной». Ровный накал лета, движение жизни, данное не в туманной мгле, не во вьюжном неистовстве, не в слепящей пороше, а в летнем шелесте, произрастании, теплыни, овсяных запахах, звучных ливнях — у Блока этого нет. Есть — у Пастернака, который после Лермонтова самый летний русский поэт², остро воспринимавший прелесть тепла, дождя, сада, всех пряных, пригоревших запахов, несущихся из духовки, прелесть даже прогорклости, репейника, бурьяна, летней пыли — всего, в чем проскальзывают живые искорки непотухшего огня, всего, что чуточку жжется, припекает, чадит.

Правда, чуточку. Огонь, рассыпавшийся на искры. Зной, расслоенный на духовые веяния. Не лето до конца, до раскаленной пустыни и полдневного жара, но набег,

¹ См.: Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.

² Можно вспомнить еще М. Волошина, но с той существенной оговоркой, что он все-таки поэт не лета, а юга — своей возлюбленной Киммерии (восточная часть Крыма).

касания лета; не из «пламя и света», но из мерцаний, вспышек, зарниц, отблесков рожденное слово. Эти искорки и от снежинок могут вспыхнуть и промерцать. «На тротуарах истолку // С стеклом и солнцем пополам. // Зимой открою потолок // И дам читать сырым углам» («Про эти стихи») Зима к Пастернаку врывается столь же часто, как и лето, они у него ничуть не враги, но водят хоровод, как это подобает в кругу времен года, устраивают чехарду, перебегают дорогу, играют в прятки. Что бы ни вспыхнуло взгляду — искорка или снежинка, что бы ни скользнуло под ноги — лужица или ледышка, что бы ни коснулось щеки — листья сада или хлопья снега, Пастернаку все дорого свойством подробного, мелькающего движения.

И все-таки лучшую свою книгу «Сестра моя — жизнь», со вторым заголовком «Лето 1917 года», Пастернак посвятил Лермонтову. Так — как заглавие и посвящение — лето и Лермонтов сошлись в поэзии Пастернака еще прежде, чем он сам придал этому созвучию рифменный чекан в стихотворении 1931 года.

«Сестра моя — жизнь» — самая летняя, самая лермонтовская и самая пастернаковская из всех книг Пастернака, и по одной этой превосходной степени все три понятия можно соединить. Самое короткое и, по сути, единственное в русской истории лето — пыл и жар, почти лихорадка между двумя долгими зимами. В эту «лермонтовскую», грозовую и гибельную, по-настоящему «несмирненную» пору Пастернак и написал книгу, гениальную хотя бы одним своим посвящением имени Лермонтова, означившим глубинную поэтическую сущность мелькнувшей эпохи, ее «из пламя и света» рожденный звук. За Лермонтовым в этой книге появляется Байрон, с которым автор «курит», Эдгар По, с которым он «пьет» — вся международная романтическая плеяда, папиросный «чад» и винный «хмель», окутавший высшие сферы воображения. Вот какие далекие призраки вышли на угар и упоение того лета...

Но оно промелькнуло — как все мелькало в стихах Пастернака — по тому закону летней краткости, которому в северной стране подчиняется природа, история, поэзия. И потом не раз еще у Пастернака пробивался оттаявший лермонтовский ручеек, приносил из прошлого века тот звонкий лепет, которым не меньше, чем вьюжным завыванием, живет творческое слово. «Когда студены́й ключ играет по оврагу // И, погружая мысль в

какой-то смутный сон, // Лепечет мне таинственную сагу // Про мирный край, откуда мчится он» (М. Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива...») — «Во всем лесу один ручей // В овраге, полном благозвучья, // Твердит то тише, то звончей // Про этот небывалый случай» (Б. Пастернак. «Тишина»).

Но «сладостная тень», «душистая роса», «серебристый ландыш», «золотой час», «смутный сон», «мирный край», «счастье на земле», «бог в небесах» — все то вечное и бескрайнее, чем было лето в лермонтовских стихах, даже к самому летнему — Пастернаку уже не вернулось. Мировой полдень превратился в редкий просвет, «небывалый случай». Лето, вписанное в стихи и само имя Лермонтова, в стихах и имени Пастернака осталось чем-то вроде отчества (Леонидович) — сдвинутым в прошлое.

Пейзажи воображения

Помимо пейзажей реальных, отражающих обычные, физически наблюдаемые состояния природы, в поэзии значительную роль играют воображаемые пейзажи, раскрывающие высшую реальность духовных миров. Вспомним пушкинского пророка, с очей которого спала слепая завеса:

<...>
И внял я неба содроганье,
И горный ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

В открывшейся картине мир распахнут до конца — высотой неба, глубиной моря, далью земли, всеми тремя своими измерениями, тремя стихиями, тремя царствами природы, и одновременно в нем открывается незримое — полет ангелов. В том и высшее назначение поэта-пророка, что ему дано видеть внутренний строй мироздания, потому многие воображаемые пейзажи относятся к лучшим достижениям отечественной поэзии.

Мы сначала остановимся на некоторых, часто используемых приемах пейзажной фантазии, а затем рассмотрим три разновидности пейзажей воображения, имеющих наибольшую значимость в русской поэзии: конец мира, преображение природы, образ вечности («блаженная страна»).

Смещение времен

В стихотворениях Ф. Тютчева «Вечер мгlistый и ненастный...», А. Ахматовой «Небывалая осень построила купол высокий...», Ю. Кузнецова «Пчела», И. Жданова «День» и некоторых других описана загадочная подмена времен года, тревожная, подчас тягостная, волнуемая воображение. У Тютчева жаворонок, поющий обычно ясным утром, вдруг прозвучал ненастным вечером — «как безумья смех ужасный, // Он всю душу мне потряс!..». У Ахматовой и Ю. Кузнецова «небывалая осень» вдруг заново начинает весну — «было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых», «обманутая вишня зацвела»: как будто в природу вторглись какие-то сверхприродные силы, путающие прямой порядок времени. «Стрелки часов лихорадя, магнитная буря времен // спутает код первородный...» (И. Жданов). Все это еще наиболее близкий к реальности тип пейзажного воображения, поскольку тут действует прихотливая фантазия самой природы, на которую отзывается, усиливая ее, поэтический образ.

Удвоение светил

«... Гляжу — с заката и с восхода, // В единый миг на небосклон // Два солнца всходят лучезарных // В порфирах огненно-янтарных... // Два солнца отражают воды, // Два сердца бьют в груди природы...» — эта картина, нарисованная С. Шевыревым в стихотворении «Сон», предвещает гибель природы, потрясение самых основ ее. Наличие одного солнца, одной луны — незблемый закон, в рамки которого помещается знакомая человеку природа, то мерило, с которым он сверяет свое чувство реальности. Поэтому удвоение светил выражает в пейзажной форме либо трагическое предчувствие катастрофы, как у Шевырева (см. также «Двойник» Ю. Кузнецова), либо ироническую игру абсурда, как в известном стихотворении В. Брюсова: «Всходит месяц обнаженный // При лазоревой луне...» («Творчество»).

Фантазия множества

Так мы условно назовем изображение множества живых существ: птиц, насекомых, змей, которые объединяются каким-то непостижимым для человека умыслом.

Н. Заболоцкий:

Ты побледнел и к окошку бросился. Чьи это крики
ветер донес до меня? Крики все громче и громче.
Птицы! Птицы летят! Воздух готов разорваться,
сотнями крыл рассекаемый. Вот уж и солнце померкло,
крыша пошла ходуном — птицы на ней. А другие
лезут в трубу... с криком щеколду ломают.
Птицы, чур меня, чур!..

О. Мандельштам:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

На этом же принципе построены стихотворения Ю. Кузнецова «Сотни птиц», «Бабочки», поэма «Змеи на маяке»: множество сцепившихся бабочек или несметные полчища змей налетают, наползают на человека, накрывают его с головой. Глубоко в подсознании человека заложен страх перед роями насекомых, стаями птиц, миллионами мелких тварей, окружающих его отовсюду: он сильнее и разумнее каждой из них, но в слиянии их мириад воле есть своя, превосходящая его сила и враждебный разум. Особенно возросло это чувство опасности в эпоху экологического кризиса, когда человеку, отеснившему природу, начинает чудиться на каждом шагу подстерегающая месть.

У этих фантастических сцен есть свои законы. Приближение живых множеств обычно слышится издали: «чьи это крики ветер донес до меня?», «в воздухе стало странно мерцать и блестеть, // И я уловил в нем дыхание лишнего звука», — так нагнетается мрачное предчувствие. Вслед за этим помрачается и сам свет: «солнце померкло», «нижний слой помраченных небес», «за тьмой небес еще слюится тьма». Нарастающему звуку соответ-

ствуется нарастающая тьма, закрывающая свет, тем самым создается как бы образ разверзшейся преисподней, где, согласно древним представлениям, господствует «тьма крошечная и скрежет зубовой» — полное отсутствие света при страшном усилении звука.

Фантазия хрупкости

Природа может представляться чем-то сделанным, рукотворным — ее можно разбить, как хрупкое стеклянное изделие, или свернуть в рулон, как нарисованное полотно. В древних мифах небо часто изображается в виде стеклянной или хрустальной горы. Вспомним соответствующий отрывок из дантовского «Ада», переведенный Пушкиным: «До свода адского касалась вершиной // Гора стеклянная, как Арарат остра — // И разлегалась над темною равниной». Бесы пускают по ней чугунное ядро — и гора «звеня, растрескалась колющими звездами». Вариации на те же темы мы находим в стихотворениях А. Белого: «В небесное стекло // с размаху свой пустил железный молот... // И молот грянул тяжело. // Казалось мне — небесный свод расколот. // И я стоял, // как вольный сокол. // Беспечно хохотал // среди осыпавшихся стекол». Порой солнце и планеты изображаются как шары или плоды, которыми легко играет мифическое существо; например, горбун запускает в небеса ананас — «диск пламезарного солнца». Фантазия хрупкости часто встречается в творчестве Маяковского («Небо изодрано о штыков жала»), Есенина («Полопам нашу землю-матерь // Разломлю, как златой калач»).

Фантазия пустоты

Еще один фантастический тип пейзажа — исчезновение в нем каких-то необходимых составляющих. Рыбий плавник блуждает в тех местах, где давно уже высохло море, и подрезает корни растений; незримый поезд, сойдя с рельсов, мчится по пустой равнине — слышен неизвестно откуда раздающийся гудок; пустой орех сам собою катится по свету, сотрясая землю. Обычно пустота бывает не совсем пустой: внутри пустого дуба «поселилась нечистая сила», в пустом орехе «черт сидит да ветер воет», из пустого бревна вылезает мертвец, завернутый в простыню, — зияние ведет в какие-то щели

и дыры неведомого мира. Приведенные примеры взяты из стихов Ю. Кузнецова, проявляющего особое пристрастие к этому виду фантастического пейзажа.

Мифологическая фантазия

В основе этого пейзажа лежат мифологические схемы восприятия, хотя они не всегда выходят наружу столь откровенно, как в знаменитом тютчевском изображении майской грозы: «Ты скажешь: ветреная Геба, // Кормя Зевесова орла, // Громокипящий кубок с неба, // Смеясь, на землю пролила». Чаще имена и названия, отсылки к конкретным сюжетам отсутствуют, вследствие чего пейзаж воспринимается как чисто фантастический. Так, в стихотворении Лермонтова «Бой» гроза изображается как битва двух всадников — светлого и черного: «и кони их ударились крылами, // И ярко брызнул из ноздрей огонь». Много таких атмосферических фантазий, имеющих мифологические прообразы, у Брюсова: закат изображается как «яркий рой павлинов», а ночь — как «охотник с верным луком». Основной прием здесь — антропоморфизм, очеловечивание природных явлений, или даже более конкретно — персонификация, придание им свойств и облика отдельной человеческой личности. Таковы же мифологические образы незримых прях, прядущих нити заката: «Желтым шелком, желтым шелком // По атласу голубому // Шьют невидимые руки. // <...> // Тканью празднично-пурпурной // Убирает кто-то дали, // Расстилая багряницы...». В одном из древних русских заговоров можно найти обращение к Заре как «красной девице, швее-мастерице»: она «держит иглу булатную, вдевает нитку шелковую, рудо-желтую...» — таков исток брюсовского мифотворчества.

В известном стихотворении Я. Смелякова дан образ исцеляющих космических стихий, которые призывает к себе больной вместо традиционного медицинского ухода: «Если я заболею, // к врачам обращаться не стану. Обращаюсь к друзьям // (не сочтите, что это в бреду): // постелите мне степь, // занавесьте мне окна туманом, // в изголовье поставьте // ночную звезду». Смелая фантазия этого стихотворения также восходит к древним народно-поэтическим представлениям о врачующей силе природы. Пожелание, которое в современных условиях могло бы показаться бредом (что вызы-

вает соответствующую оговорку автора), следует вполне продуманной логике заговора, обращенного к стихиям: «Покроюсь (от недуга) небесами, подпошусь светлыми зорями, обложусь частыми зорями...»¹ Сравните со смеляковским: «забинтуйте мне голову горной дорогой // и укройте меня одеялом в осенних цветах».

Импрессионистическая фантазия

В пейзажах такого рода отдельные элементы сдвигаются со своих мест, причудливо вырастают, зыбятся, клубятся, меняют очертания, словно повинуюсь прихотливому движению человеческого взгляда. «Расписные раковины блещут // В переливах чудной позолоты, // До луны жемчужной пеной мещут // И алмазной пылью водометы» (А. Фет. «Фантазия») — эта сверкающая картина исполнена цветовых переливов и несоразмерностей, напоминающих сновидение. Такие же сдвиги восприятия часто поэтизируются И. Анненским: «в блекло-призрачной луне // Воздушно-черный стан растений...» («Трилистник призрачный»). Пейзажная фантазия при этом обусловлена выбором особого угла зрения, представляющего странными и призрачными вполне обыденные черты природы.

Необычные существа

Образец такой фантазии, построенной на гротескном сочетании разных животных форм, дает Пушкин в 5-й главе «Евгения Онегина». Во сне Татьяна видит чудовищ: «Один в рогах с собачьей мордой, // Другой с петушьей головой, // Здесь ведьма с козьей бородой // <...> // Тут карла с хвостиком, а вот // Полужуравль и полукот». Подобные образы с древней поры создавала народная фантазия: женщины с рыбьими хвостами (русалки), мужчины с конскими крупами и копытами (кентавры) и пр.

Но иногда в поэзии встречаются существа, не составленные из уже готовых в природе форм, а зыбкие, полуоформленные. Таков «недоносок» у Баратынского — полудух, получеловек, витающий между землей и небесами: «Бьет меня древесный лист, // Удушает прах

¹ Афанасьев А. Н. Древо жизни. С. 78.

летучий!» Такова и «недотыкомка» у Ф. Сологуба: «Всё вокруг меня вьется да вертится, — // <...> // Истомила коварной улыбкою, // Истомила присядкою зыбкою...» Напрасно мы пытались бы по этим поэтическим описаниям отчетливее представить телесную природу «недоноска» или «недотыкомки» — они не поддаются ясной обрисовке. Не случайно сами названия их образованы с помощью приставки «недо-», означающей здесь мучительную недовершенность.

Среди причудливых существ, созданных индивидуальной авторской фантазией, можно назвать брюсовских «демонов пыли», блоковских «осенниц» — духов осени, «осенебрей» и «человолков» у Вознесенского.

Несуществующие страны

«Правда ль, други, что на свете // Есть чудесная страна?» (Н. Клюев.) Некоторые поэты с разной степенью подробности пытаются ответить на этот вопрос, обрисовать пейзаж вымышленной страны. Такова созданная А. Твардовским по мотивам народной фантазии страна Муравия из одноименной поэмы — земля там жирна и крошится, как пирог. Такова Инония С. Есенина, тоже овеванная крестьянской мечтой об изобилии, — там землю можно разломить, «как золотой калач». И. Северянин называет выдуманную им волшебную державу Миррелией — в честь своей любимой поэтессы Мирры Лохвицкой. Значительное место занимает вымышленный пейзаж у К. Фофанова, который строит его по средневековому образцу — из белопенных каскадов, лазоревых гротов, узорчатых теремов. Пушкинский зачин к «Руслану и Людмиле» вдохновил Л. Мартынова на создание романтической державы Лукоморья, расположенной где-то на Севере или на Дальнем Востоке, на берегах океана — там, «где в тумане алеют предгорья». Чистый свет, влекущий сквозь туман, — характерная особенность таких пейзажей, окутанных облаком воображения.

До сих пор у нас шла речь именно о выдумке, о фантазии. Но пейзажи могут заключать в себе и прозрение, и пророчество, то есть свидетельствовать о какой-то высшей реальности, которая питает человеческую надежду или вызывает страх и отчаяние.

Эта тема приобретает острый нравственный смысл в наши дни ввиду опасности всемирного уничтожения, нависшей не только над человечеством, но и над природой Земли. Русская поэзия, всегда отзывчивая к жизни природы, вместе с тем исполнена самых грозных предчувствий и предостережений о ее возможной гибели.

Поэтам XVIII века — Ломоносову и Державину — конец природы представляется как разлад стихий, обрастающих друг против друга: вихри ударяются о вихри, тучи о тучи, вода стеной встает на огонь, море сражается с небесами.

М. Л о м о н о с о в:

Нам в оном ужасе казалось,
 Что море в ярости своей
 С пределами небес сражалось,
 Земля стонала от зыбей,
 Что вихри в вихри ударялись,
 И тучи с тучами спирались,
 И устремлялся гром на гром...

Г. Д е р ж а в и н:

Представь последний день природы,
 Что пролилася звезд река;
 На огонь пошли стеною воды,
 Бугры взвились за облака;
 Что вихри тучи к тучам гнали,
 Что мрак лишь молнии освещали,
 Что гром потряс всемирну ось...

Оба эти видения совпадают во многих подробностях, и прежде всего в том, что причина гибели — внутренняя рознь, раскол в природе: одна стихия восстает против другой. Фантастическое развитие этот мотив находит впоследствии у С. Шевырева: два солнца, медленно восходящие навстречу друг другу «с заката и с восхода», с Запада и Востока, неизбежно столкнутся в точке зенита. «Ударит полдень роковой, // Найдет светило на светило. // И сокрушительной войной // Небесны огласятся своды, // И море смерти и огня // Пролетится в жилы всей природы: // Не станет мира и меня» — это пророчество уже неоднократно было близко к осуществлению в XX веке.

Такова одна из разновидностей «пейзажа конца», исторически самая ранняя в русской поэзии. Причем

знаменательно, что у поэтов XVIII века гибель природы изображается как аллегория каких-то социальных процессов — деспотического правления, военной коллизии (у Ломоносова конец света — это ужасы бироновщины, у Державина — вход россов в Измаил). Значительно позже природа и ее судьба приобретают самостоятельный интерес для поэзии. На рубеже 20—30-х годов XIX века создано сразу несколько стихотворений об ужасах грядущего: «Дума» Ф. Глинки, «Предсказание» М. Лермонтова, «Последний катаклизм» и «Маl'agia» Ф. Тютчева, «Последний поэт» Е. Баратынского. Их трудно свести к единству: для Ф. Глинки причина гибели — нравственные грехи человечества, для Баратынского — промышленное развитие, для Лермонтова — социальный бунт, для Тютчева — физическая зараза. Но не случайно, что все эти стихи датами своих написаний стягиваются к 1830 году — году холерных бунтов, «заразы», проникшей в поры природы и общества и вызвавшей мрачные предчувствия будущих судеб мира. Это был год трагического самосознания для русской поэзии. Вспомним, что тогда же Пушкин написал едва ли не самые мрачные свои стихотворения: «Стихи, написанные ночью во время бессонницы» и «Бесы», где в природе раскрывается начало бесовства, готовое к саморастерзанию.

Что же касается собственно «конца», то он чаще всего предстает как всемирный потоп, по образцу библейского (хотя в самой Библии Бог обещает никогда впредь не насылать на землю потопа). «Вод громады» грозят покрыть города и сравнять хребты гор с влажным дном (у Ломоносова); Ф. Глинка предупреждает, что, пока человечество поет и пляшет на своих гробах, «море слижет горы»; наконец, Тютчев дает самую сжатую и емкую картину:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них!

(«Последний катаклизм»)

Совершенно иначе рисуется последний час природы в поэзии конца XIX — начала XX веков. Здесь преобладает мотив замерзания планеты. Ни бурь, ни вихрей, ни бушующих вод, ни разгула стихий, а только мертвенность, неподвижность, застылость. «Все понял я: земля

давно остыла // И вымерла. Кому же берегу // В груди дыханье?...» — с ужасом вопрошает фетовский герой, чудом вышедший из могилы и застающий могильный покой на всей планете. В стихотворении «Никогда» (1879) впервые передана изнутри, через внутренний монолог лирического героя трагедия последнего человека, застающего вокруг себя вымершую землю. И оживший мертвец торопится вернуться в покинутый склеп: «А ты, застывший труп земли, лети, // Неся мой труп по вечному пути!» Примерно такова же картина конца и у И. Бунина: «Мир опустел... Земля остыла... А вьюга трупы замела, // И ветром звезды загасила, // И бьет во тьме в колокола».

Не божья ярость, сотрясающая небо и землю, а постепенное выдыхание жизненного огня, тупиковый путь мировой эволюции — вот преобладающий мотив в пейзажах этого времени, возможно, как-то отразивших теорию «тепловой смерти вселенной», популярную в конце XIX — начале XX века. Во всяком случае, и у Брюсова («В дни запустений»), и у Блока («Голос из хора»), и у Маяковского («Человек») конец мира — это холод и мрак, угасание животворных источников света и жара: «О, если б знали вы, друзья, // Холод и мрак грядущих дней!» (А. Блок); «Уйдут остатки жалких поколений // к теплу и солнцу, на далекий юг» (В. Брюсов); «Погибнет все. // Сойдет на нет. // И тот, // кто жизнью движет, // последний луч // над тьмой планет // из солнц последних выжжет» (В. Маяковский). Солнце больше не встанет, чернота воцарится над миром.

Вместе с тем для начала XX века показателен мотив небесных знамений, предупреждающих о конце. «Ты нам грозишь последним часом, // Из синей вечности звезда», обращается Блок к комете в одноименном стихотворении 1910 года. «Прозрачная звезда, блуждающий огонь, // Твой брат, Петрополь, умирает» (О. Мандельштам. «На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918). Возвращение к апокалиптической традиции, однако, уже не сопровождается теми ассоциациями с ветхозаветным потопом и яростью разбушевавшихся стихий, которые характерны для XVIII века. В стихотворениях Бунина «Судный день», «Луна», «Радуга» предвещается восход нового светила, которое будет отражать дела предшествующей жизни, как Луна отражает Солнце,— перед самым же закатом зажжется радуга как совершенное слияние трех стихий: света, воздуха и

воды. Эти образы лишены ломоносовской и державинской материальности — они световые и знаковые, скорее указующие на событие, чем воплощающие его.

Но конец света не всегда связывается с гибелью природы, напротив, это может быть торжество самых диких и первобытных ее начал. В. Брюсов, первый поэт современной цивилизации, первым же провидел и гибель ее от собственного неуправляемого могущества. В сатирической поэме «Замкнутые» (1900—1901) рассказано о городе «со стеклянным черепом», в котором отгородились от мира просвещенные обыватели; заканчивается же поэма пророчеством о том, что волки будут выть над опустелой Сеной и цивилизация, разделившаяся на «вражьих две орды», истребит себя. Таков же конец цивилизации и в стихотворении «В дни запустений»: «На площадях плодиться будут змеи, // В дворцовых залах поселятся львы».

Тема восстания природы против человека занимает значительное место и в поэзии нашего времени. Тайнственные силы, оттесненные цивилизацией, прорастают сквозь тонкий ее покров, как грибы сквозь асфальт, в стихотворении Ю. Кузнецова: «Когда встает природа на дыбы, // Что цифры и железо человека! // Ломают грозно сонные грибы // Асфальт, непроницаемый для света». Но более реален другой вариант конца — развязанная человечеством война, уничтожающая природу. И тогда последний пейзаж — это сияющие в невинности луга, рощи, леса, в которых вдруг проступает предсмертная тоска и просветленность жертвы («Они глядели мне в глаза, // как человек перед расстрелом». — А. Вознесенский). Особенность современного поэтического «апокалипсиса» — преобладание в его образности не космических стихий (громы, ветры), не мертвого вещества (замерзшая земля), а живых сил природы (животных, растений), способных угрожать человеку или страдать по его вине. Отношение с природой приобретает гораздо более личностную окраску — как взаимодействие двух существ, ведущих сложную борьбу за победу или выживание.

Грядущее уничтожение природы грозит стать столь полным и необратимым, что значительное место в пейзаже «конца» занимает мотив пустоты. Наложенный на масштаб всей планеты, он претворяется в образ пустого ореха, знаменующего возможную участь земли: «Земля пустела, как орех...» (А. Вознесенский); «По свету ка-

тится орех, // Земля трясется» (Ю. Кузнецов); «Зарытый гром дробит зеркальный щит Персея // <...> // и катится орех по полю вдоль реки» (И. Жданов). Этот орех, катящийся по мирозданию, — сама Земля после «землетрясения», лишенная основы и сердцевины, ставшая полой.

Все эти поэтические видения, как бы ни казались они фантастичны, предупреждают о реальной угрозе, нависшей над природой, и взывают к действенной жалости, к скорби, пробуждающей дух и разум.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПРИРОДЫ

Конец мира — лишь первый рубеж грядущего. Воображение поэтов идет дальше — гибель природы ведет за собой ее преобразование. Природа напоминает зерно, которое погибает, падая в землю, чтобы восстать из нее в новом цветении.

Существующая природа, по мысли многих поэтов, прекрасна, но несовершенна. В разных явлениях можно уловить «отблеск вечной красоты» — вестью о ней шумит лес, гремит поток, но все эти образы слишком разрозненны и преходящи. «... И звездный блеск, и все красы вселенной, // И ничего мы вместе не сольем» — сетует А. К. Толстой («Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»). Каждое время года имеет свою прелесть: свежесть и чистота зимы, пьянящее благоухание весны, зрелая радость лета, грустная истома осени, но душа хотела бы соединить все эти высокие переживания, даруемые природой. Еще у Пушкина в «Осени» отмечена тоска одного времени года по другому: «жаль зимы старухи, // И, проведив ее блинами и вином, // Поминки ей творим мороженым и льдом». В круговороте годовых времен, в раздельности частей света наглядно проявляется неполнота природы для души, ищущей цельности. И вот возникает безумный с рационалистической точки зрения, но поэтически закономерный вопрос: «Как собрать в одно все части света? // Что свершить, чтоб не дробился год?» (И Коневской) Поэзия провидит какую-то высшую, лучшую природу, которая несравнимо ярче теперешней и проступает через нее, как сквозь тусклое стекло.

Преобразование природы представляется прежде всего как небывалое усиление света, заливающего всю планету «Сегодня / / у капельной девочки // на ногте ми-

зинца // солнца больше, // чем раньше на всем земном шаре» — так рисуется преобразование Маяковскому («Война и мир»). Свет — главный, обобщающий символ всего высокого и духовного в человеческой жизни, поэтому преобразование природы — это прежде всего высветление ее изнутри. Земля из темной, погасшей планеты как бы превращается в сияющую звезду, огонь, затаившийся в ее недрах, выходит наружу, но не сжигает природу, а становится внутренним пламенем, подобно знаменитому библейскому кусту, горевшему и не сгоравшему. «Земля, к чему шутить со мною: // Одежды нищенские сбрось // И стань, как ты и есть, звездой, // Огнем пронизанной насквозь!» (Н. Гумилев. «Природа»).

Световые образы воспрянувшей и очищенной природы были весьма распространены в революционной поэзии начала XX века. «Зарницы пынут и горят» (Ф. Шкулев), «небо выше и лазурней» (А. Поморский) — эта световая символика является традиционной и даже в какой-то степени стереотипной для предчувствий будущего, которые выражались поэзией того времени, с ее призывом: «К солнцу новому иди».

Но преобразенная природа — это не только свет, восторжествовавший над косным и темным веществом, это единство, восторжествовавшее над всеми разделениями. Рубцы и межи, уродующие лик природы, будут стерты «золотой волной вселенского богатства» (Вяч. Иванов). Происходит смещение географических зон, материков, континентов. У Маяковского Тибет со своими снегами спускается к сожженной солнцем Африке. Через творчество Клюева послереволюционных лет проходит видение разных национальных ландшафтов и климатов, как бы врастающих друг в друга и образующих совершенно новую землю: среди березовых рощ возвышаются тропические баобабы, рядом свивают гнезда фламинго и журавли. Это своеобразный интернационал природы, разные части которой уродняются друг с другом: «Над Сахарой смугло-золотой // Прозябнет России лик»; и наоборот, Нумидия и Египет приходят в снежные городишки, в елях слышится финиковый шум, в облике сивки проступает что-то слоновье. Даже традиционный порядок, по которому каждая тварь производит потомство «по роду своему», оказывается преодоленным: «у кобылы первенец зебу». В каждом существе заключены все другие существа, нет розни и нет разли-

чий. Древняя мечта о всемирном единении, выраженная, в частности, в древнерусской философии природы — в «Голубиной книге», вдохновляет Клюева: «Индийская земля, Египет, Палестина — // Как олово в сосуд, отлились в наши сны».

Преображенная природа выведена из состояния безразличия, дремоты, равнодушия к человеку. В ней все распахивается навстречу высшему разуму, все отзывается на его призыв: «Он придет! Он придет! И содрогнутся горы // <...> // Степь расстелет ковры, ароматы кура» (Н. Клюев). Вся природа становится воплощенной любовью и нежностью, обращенной к человеку: «вчера бушевавшие моря, // мурлыча, // легли у ног» (В. Маяковский).

Как же достигается это преобразование природы? В поэзии первых послереволюционных лет оно часто мыслится как рукотворное, достигнутое усилием, а подчас и насилем со стороны человека. Так, в поэмах Есенина «Июния», «Небесный барабанщик» возникают образы космической брани, в ходе которой лирический герой опрокидывает весь строй Вселенной: «Ныне на пики звездные // Вздыбливаю тебя, земля!» Герой встряхивает горы за уши, «камнями в затылок» сбрасывает месяц с небосвода, поднимает на штыки солнце. Эта рукопашная схватка с миропорядком в духе той воинственной эпохи, когда писались эти стихи. Подобные же образы мы найдем у Н. Тихонова: «по сломанным, рыжим от крови штыкам // Солнце сошло на нас»; у М. Светлова: «Эти звезды разбиты ударом штыка... // Падали тучи, звеня о штыки». Для Маяковского природа — «неусовершенствованная вещь», поэтому переделывать ее представляется делом легким: «Если // даже // Казбек помешает — // срыть! // Все равно // не видать // в тумане» («Владикавказ — Тифлис»). Сам земной шар ничего не стоит «повернуть на колею иную» (С. Есенин). Старая природа, скучная и однообразная в своей повторяемости, неподвижности, должна быть упразднена как старый строй: «новые звезды придумай и выставь» (В. Маяковский); «мы твои сокровища, природа, выдумали сами за тебя» (М. Светлов).

Постепенно, однако, этот мотив победного натиска на природу заменяется темой трудового преобразования — упорного, долгого, неодолимого: «Прорывая новые заборы, // Тяжкие ворочая поля, // Звали мы тебя с собою, // Ты отнекивалась, но пошла, земля» (М. Свет-

лов). Можно назвать стихи Маяковского («Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»), Твардовского («Разговор с Падуном», «Дорога дорог» из поэмы «За далью — даль») и многих других поэтов, воспевающих преобразование природы в труде.

И все-таки в поэзии продолжает жить чувство, что природа не может быть преобразована только внешними усилиями — в ней самой есть встречная тяга к преобразованию. Эти мотивы усиливаются в поэзии 70—80-х годов. Их можно найти у А. Тарковского («В последний месяц осени...»), О. Чухонцева («Весна на Клязьме»), И. Жданова («Рапсодия батареи отопительной системы», «Взгляд»). Сама природа, уже в нынешнем ее состоянии, дарит человеку, поэтически ее воспринимающему, от будущих своих щедрот:

⟨...⟩

И яркий день пробился, как в июне,
Из дней грядущих в прошлое мое.
И плакали деревья накануне
Благих трудов и праздничных щедрот,
Счастливых бурь, клубящихся в лазури,
И повели синицы хоровод,
Как будто руки по клавиатуре
Шли от земли до самых верхних нот.

(А. Тарковский)

Труд, преобразующий природу, необходим, но им предвосхищается *праздник преобразования*, тот «яркий день», ожиданием и подготовкой которого наполняется смысл будней.

ОБРАЗ ВЕЧНОСТИ, ИЛИ «БЛАЖЕННАЯ СТРАНА»

Наконец, поэтическое воображение движется еще дальше, по ту сторону зримого, туда, где природа уже не нуждается в преобразовании, потому что сама являет образ вечности. Кажалось бы, мысль о вечном никак не укладывается в пейзажную форму, но именно в природе находит внутренний мир человека самые глубокие соответствия, самые емкие символы для своего выражения и для постижения высших миров.

Как же воплотить невоплотимое, или, словами Жуковского, «невыразимое подвластно ль выраженью»? Распространенный способ представления вечности — «отрицательный», через частицу «не», которая, сохра-

няя все богатство и красоту земного пейзажа, изымает его из разрушительного хода времени.

<...>

Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев,
Я тень, священную мне, встречу.

(Е. Баратынский. «Запустение»)

И увядание земное
Цветов не тронет неземных,
И от полуденного зноя
Роса не высохнет на них.

(Ф. Тютчев. «А. В. Пл(етне)вой»)

Можно привести много примеров подобного построения пейзажа, когда он словно переступает через бытие во времени, обретает нетленную плоть — как вечная весна, бессумеречное утро. Часто встречаются определения, отменяющие ночь и тьму, — «незакатный», «беззакатный», «незаходимый», «негаснувший», «неомраченный»: «Там, за могильным рубежом, // Сияет день незаходимый» (Е. Баратынский); «... чтоб в сумрак непроглядный // К тебе просился беззакатный день» (А. Фет); «я обещаю вам сады с неомраченными цветами» (К. Бальмонт); «там в храмах луч негаснувшей зари» (К. Фофанов); «в скорби — стремлюсь к незакатному дню» (М. Лохвицкая); «видишь день беззакатный и жгучий» (А. Блок); «незакатный славя край» (С. Есенин); «чтоб ослепительные кони // Луга беззимние нашли» (Н. Клюев).

Отсюда и «положительный» способ представления вечности — как царства света. У А. Белого она названа «лучесветной далью», пронизана огневыми, золотыми, рдяными красками: «Полосы солнечных струй златотканые // в облачной стае горят» («Образ вечности»). У Блока вечность чаще покрыта сумраком, сквозь который проступает алый свет: «Ты отходишь в сумрак алый, // В бесконечные круги». Это сочетание сумрака и алости в соединении с образом круга выражает совершенство мира, в котором обитает «Вечная Женственность». То, что внутри себя ярко, наблюдающему извне представляется темным — глаза слепнут от нестерпимого света. «Сумрак алый» — знак вечности, сохраняющей свою отдаленность, таинственность, непроницаемость.

В пейзаже «блаженной страны» огромное значение приобретает небо, по сути, оно становится той средой обитания, которая заменяет землю. В стихотворении Пушкина «Надеждой сладостной младенчески дыша...» выражено стремление «в страну, где смерти нет, где нет предрассуждений, // Где мысль одна плывет в небесной чистоте...». У Языкова смелый пловец, бросаясь в бурные волны жизни, знает, что

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

(«Пловец»)

Пожалуй, *ясность* и *тишина* — вот главные положительные определения «блаженной страны». Вместо тяжелого вещества — там «и легче, и пустынно-чище // Струя воздушная течет» (Ф. Тютчев); «как бы эфирное там веет меж листов, // Как бы невидимое дышит» (В. Жуковский); вместо оглушительных звуков долины — там «дней воскресных тишина», «туда, взлетая, звук немеет» (Ф. Тютчев).

Часто пейзаж «блаженной страны» состоит только из звезд или цветов — «Среди звезд» А. Фета, «Корабль пошел навстречу темной ночи...» Я. Полонского, «Милый друг, не верю я нисколько...» Вл. Соловьева, «Оттуда» К. Бальмонта. Между звездами — «небесными цветами» и цветами — «земными звездами» протягивается образная связь: рождение света из тьмы. Звезды — это нисходящий свет ночного неба, цветы — свет, восходящий из черной земли, и вот эта встреча «светов», одолевающих мрак, и воплощает поэтическое представление о вечности, не просто залитой светом, но высветляющей изнутри весь темный посясторонний мир.

Порой вечность приобретает черты лица, в которое преобразуется природа: пейзаж становится портретом, цветы и звезды — очами: «И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу» (А. Блок. «Незнакомка»); «Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес» (К. Бальмонт. «Звездоликий»). По сути, именно лицо хранит в себе подлинную тайну вечности, и потому природа, пронизываясь светом надежды, приобретает очертания человеческого лица.

У Блока вечность чаще всего предстает в образе дальнего берега, как и у Пушкина («далекий, вожделен-

ный берег», «снится блаженный берег»). Сходится и цветовая окраска этих миров — синяя и голубая, как морская даль и ясное небо.

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой; <...>

<...>
Из края мрачного изгнания
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым... <...>
(А. Пушкин. «Для берегов
отчизны дальней...»)

<...> и видишь во сне
Даль морскую и берег
счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день незакатный и
жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как
рай.

(А. Блок. «Ты — как отзвук
забытого гимна...»)

У Пушкина образ «блаженной страны», куда удаляется его возлюбленная, еще имеет земной прообраз, связан с южной природой; у Блока — это рай, в котором сгущены все краски, голубизна становится жгучей синевой. Но остается общее: вечность — дальний берег, в котором простор моря сливается с чистотой неба, место, куда стремится душа, чтобы обрести бессмертие.

При этом образом соединения двух миров часто выступает лодка, отправляющаяся от ближнего берега к дальнему:

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуять ветер с цветущих берегов...

(А. Фет. «Одним толчком согнать ладью живую...»)

Если «блаженная страна» — берег, то душа, к ней устремленная, — волна или ладья, убегающая вдаль. «В золоченой утлой лодке // По зеленому пространству, // По лазури изумрудной, // Я ждала желанных странствий. // И шафранно-алый парус // Я поставила по ветру» — так говорит о себе душа-премудрость в стихотворении М. Кузмина «София». Сходные образы у Блока («лодка ныряет, качается, // Что-то бежит по реке» — как отзыв на вечерние клики и нездешние зовы с того берега), у Есенина (месяц — «золотая ладья» в которой светлый гость, принесший благую весть миру, «уплывает в свои сады»).

Почти каждый поэт создает свой образ вечности, в

котором как бы сгущаются основные черты его стиля и мирозерцания. Так, Лермонтов, в духе своей поэзии «безочарования», превращает в томительную бесконечность даже звездный пейзаж надежды: «О вечность, вечность! Что найдем мы там // За неземной границей мира? — Смутный, // Безбрежный океан, где нет векам // Названья и числа; где бесприютны // Блуждают звезды вслед другим звездам. // Заброшен в их немые хороводы, // Что станет делать гордый царь природы...» («Сашка»). Звезды, обычно влекущие обещанием вечной жизни, оказываются «бесприютными» — гордая и горькая ирония, демоническая насмешка над загробным блаженством, столь свойственная характеру лермонтовского героя.

Дух есенинской поэзии, причудливо соединившей христианские и языческие мотивы, воплощается в образе «мужицкого рая»: пейзаж вечности — это перенесенный на небо родной край, где за млечными холмами растут тополя, вызревает «среброзрачный урожай», по злачным нивам бродят стада буланых коней. Еще более материальна субстанция «иной жизни». У Клюева — это тягучий черный вар, в котором душа плавает, как рыба: «бьется тело воздушное в черни, // Словно в ивовый верше лососка». У Мандельштама, напротив, загробный пейзаж бестелесен, здесь нет красок — только прозрачность, нет слов — только расплывшийся звон, это хрупкое, робкое бытие, которое пугается и бежит всего живого — «хоровод теней», топчущих нежный луг и смятенно ускользающих даже от поэтического звука («Когда Психея — жизнь спускается к теням...» и др.).

Наконец, для некоторых поэтов образ вечности не воплотим ни в какие пейзажные формы, не имеет никаких соответствий в природе: «И уж конечно буду не ветлюю, // не бабочкой, не свечкой на ветру. // — Землей? // — Не буду даже и землей, // но всем, чего здесь нет. Я весь умру». О. Чухонцев прав, утверждая непредставимость одного мира в формах другого. И однако именно приближением к этому заветному рубежу живет поэтическое воображение: образ вдохновляется тем что лежит за его пределом. Стремление постичь и зримо воплотить невоплотимое — один из главных импульсов развития пейзажной поэзии.

4

СТИЛИ



В этом разделе даются обобщенные характеристики индивидуальных образов природы у тех русских и советских поэтов, которые внесли наиболее заметный вклад в развитие пейзажа. Одновременно данный раздел — это своего рода беглый, отрывочный конспект еще не написанной истории русской пейзажной лирики, цель которого — содействовать более полному, обстоятельному изучению отдельных поэтов по выбору самого читателя.

Как индивидуальность поэта выражается через его отношение к природе и как развитие художественного чувства природы выражается через смену индивидуальных стилей — таковы два взаимосвязанных вопроса, на которые пытается ответить автор. Наиболее подробно охарактеризовано пейзажное творчество поэтов XX века, особенно 60—70-х годов, поскольку оно менее изучено, хотя имеет определяющее значение для формирования эстетического вкуса и экологических представлений наших современников¹.

Читатель найдет в этом разделе необходимые сведения для углубленного изучения пейзажной лирики того или иного поэта: названия произведений, посвященных природе, некоторые наиболее выразительные цитаты — опорные пункты для анализа проблематики и стилового своеобразия, указания на связь с определенной традицией и перекличку с другими поэтами.

XVIII век

Тредиаковский Василий Кириллович. 1703—1768

Тредиаковскому принадлежат первые стихи о природе на русском языке: «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в московских школах, на мой выезд в чужие края» (1726), «Опи-

¹ К сожалению, в круг предлагаемых характеристик не вошла (за исключением М. Цветаевой) поэзия русского зарубежья XX века, которая долгое время вообще была недоступна для изучения. Автор надеется посвятить пейзажу в творчестве В. Ходасевича, Г. Иванова, И. Бродского и других поэтов-эмигрантов самостоятельную работу

сание грозы, бывшая в Гаге» (1726 или 1727) и др. Трогательно-наивны описания самых резких и общих перемен в погоде, сезонных примет, напоминающие «примитивы» детской поэзии: «Весна катит, // Зиму валит, // И уж листик с деревом шумит. // Поют птички // Со синички, // Хвостом машут и лисички». Характерны ласкательно-уменьшительные наименования. В рамках классицистического, социально ориентированного сознания природа может восприниматься как нечто игрушечное, младенческое, что ведет к преобладанию литоты (художественного преуменьшения) в поэтике пейзажа. Подобное «уменьшительное» восприятие природы вновь обретет художественную значимость у самого социального поэта XX века — В. Маяковского (ср.: «...по небу тучи бегают и дождик толст, как жгут»).

Тредиаковский — автор уникального для русской литературы произведения — поэмы «Феоптия» («Созерцание Божества», 1750—1753), с энциклопедической широтой трактующей вопросы философского познания природы.

Ломоносов Михаил Васильевич. 1711—1765

Это зрелая классицистическая поэзия природы, возвеличивающая ее до вселенских масштабов и одновременно ставящая в зависимость от явлений государственной жизни. Природа оплакивает смерть государя (Петра — в «Оде императрице Елисавете Петровне на праздник восшествия на престол 1761 года»), празднует бракосочетание царствующих особ («Леса... громко возвышают//Младых супругов до небес». — «Ода на день брачного сочетания великого князя Петра Федоровича и Великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года»).

В отличие от В. Тредиаковского М. Ломоносов — поэт не литот, а гипербол, художественных преувеличений (ср.: «уж листик с деревом шумит» — В. Тредиаковский; «древá листами помавают» — М. Ломоносов). Создатель величественного пейзажа, Ломоносов раскрывает природу в ее бесконечной мощи, неисчерпаемом разнообразии, в яростном круговращении всех стихий; вводит образы распахнутых пространств, волнующихся зыбей, создает грандиозную картину вечно подвижного космоса: «вод громады», «огненные валы», «горящий вечно Океан». Открывается мир световых, небесных явлений — пламенные вихри солнца, звездные бездны ночи.

Особая заслуга принадлежит Ломоносову как создателю научной поэзии — «Утреннее размышление...» и «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния» (1743?), «Письмо о пользе Стекла...» (1752), где язык естествознания обнаруживает свою глубинную поэтичность и метафоричность, — традиция, продолженная В. Брюсовым, В. Хлебниковым, Л. Мартыновым. Наконец, Ломоносов — создатель «панорамной» разновидности нацио-

нального пейзажа, широко охватывающего географические просторы русской природы. Впервые вводится у него и прием «пейзажа-портрета», уподобляющего природу человеческой наружности (Россия, простирающая ноги на степь, возлегшая локтем на Кавказ, — «Ода на день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны 1748 года»).

Державин Гавриил Романович. 1743—1816

В поэзии Г. Державина отдельные пейзажные мотивы впервые приобретают самостоятельное художественное значение.

У М. Ломоносова пейзаж — это целостная картина природы во всех ее составляющих; у Г. Державина выделяются и поэтизируются времена года, представители флоры и фауны, явления атмосферы, о чем свидетельствуют сами названия стихотворений: «Зима», «Лето», «Облако», «Соловей», «Ласточка», «Синичка», «Глохвала комару». Природа впервые приобретает самодовлеющий, отдельный от социального и естественнонаучного, поэтический интерес. При этом для Державина природа не только космос и стихии, но и живые существа: птицы, насекомые, рыбы. Гораздо внимательнее Державин к атмосферическим явлениям: воздуху, облакам; у него впервые поэтизируется радуга, лунный свет («Видение Мурзы», 1783—1784, опубл. 1791; «На выздоровление Мецената», 1780 или 1781), что предвосхищает замечательную традицию русской лунной поэзии — от В. Жуковского до С. Есенина. Удивительно сочетается в Державине любовь к грандиозным, стихийным явлениям природы: вулкану, водопаду — с пристальностью к мельчайшим звуковым и цветовым оттенкам, повторам, к эху и отражению предмета в воде. Классицистическая величавость уступает место барочной изысканности и причудливости пейзажа, изобилующего мелкими, но не обязательно «типическими» подробностями.

Державин ввел в русскую поэзию мрачный, таинственно-зловещий пейзаж (бледная луна, свист бури, ревущие волны — «Водопад», опубл. 1798, «На выздоровление Мецената»), получивший дальнейшее развитие в сентиментальной и романтической поэзии — у Н. Карамзина и В. Жуковского. Барочному принципу живописания соответствует и открытый Державиным для русской поэзии экзотический, кавказский пейзаж, сочетающий «ужасы, красоты природы» («На возвращение графа Зубова из Персии», 1797). Другое излюбленное поэтом переплетение ландшафтных и технических мотивов («машины зимы» в «Зиме» «стон мехов подъемных» в «Водопаде») открывает выход в пейзажное мышление XX века (В. Хлебников, Н. Заболоцкий и др.)

Если Ломоносов тяготеет к естественнонаучной поэзии, то Державин к метафизике природы. Свидетельством этого являются не только собственно философские стихотворе-

ния («Бог», 1784; «На умеренность», 1792), но и впервые развитый им в русской пейзажной лирике прием аналогий: стихотворение строится из двух частей — пейзажно-описательной и обобщенно-дидактической. Так, «Ключ» — это вдохновение, «Павлин» — пышность, «Облако» — тщеславие, «Лебедь» — слава, «Ласточка» — бессмертие; условность и аллегоричность этих изображений природы не помешали им стать важнейшей вехой на пути к натурфилософской лирике Ф. Тютчева, тоже часто использующей прием аналогии («Фонтан» и др.).

Вклад Державина в формирование национального пейзажа определяется тем, что у него впервые заметное место занимают осенние и зимние мотивы [«На рождение в Севере порфирородного отрока», 1779; «Желание Зимы», 1787; «Осень во время осады Очакова», 1788; «Осень», 1804 (?)], почти отсутствующие у предшественников [кроме «Зимы» (1750—1751) Н. Поплавского, первого опыта русской «зимней» поэзии].

Муравьев Михаил Никитич. 1757—1807

М. Муравьев — недооцененный поэт, создавший первые образцы сентиментального пейзажа (стихотворения 70-х годов — «Ночь», «Роща» и др.). Поэтизация ночи, тени, тумана, роши — кротких, тихих, задумчивых состояний природы. Душа умиляется «тихой светлостью» зари, стремится к уединению под «древесной сенью», вдохновляется чтением «естества великой книги», т. е. книги природы. Ранний предшественник Н. Карамзина и В. Жуковского, Муравьев решительно разорвал с поэтикой классицизма.

Карамзин Николай Михайлович. 1766—1826

Создатель унылого, печального пейзажа, пронизанного мотивами томления, увядания, прощания с жизнью («Осень», 1789; и др.), Н. Карамзин предвосхитил скорбную, «рыдальческую» линию в развитии русского чувства природы (Н. Некрасов, А. Белый и др.). Введя мотив несоответствия между состояниями природы и души («Весенняя песнь меланхолика», 1788; «К самому себе», 1795), заложил основу для психологизма в пейзажной лирике.

Едва ли не главная заслуга Карамзина-пейзажиста — осознание глубинной поэтичности самой природы как предмета созерцания и источника вдохновения. Слова «Природа» «Натура» пишутся у Карамзина с прописной буквы: в его творчестве впервые создается, в русле руссоистских влияний, поэтический культ природы как таковой, отсюда и значение пейзажа как средства «воспитания души». В стихотворениях «Поэзия» «Дарования» — раздумья поэта-пейзажиста о высших целях своего творчества, призыв к созерцанию природы,

которая своей красотой облагораживает нравы и умиротворяет страсти. У Карамзина впервые поэзия вообще и пейзажная в особенности размышляет о самой себе.

Одним из первых Карамзин воспел Волгу («Волга», 1793) [наряду с И. Дмитриевым («К Волге», 1794)].

Первая половина XIX века

Востоков Александр Христофорович. 1781—1864

В поэзии А. Востокова — провозглашение самобытности, духовно-поэтической значимости русской природы, новое приближение (после Г. Державина) к идее национального пейзажа («Осеннее утро», 1800; «К зиме», 1808). Одним из первых он воспел «отраду трескучих зимушек лихих», предвосхищая некоторые пушкинские мотивы (ср. его стихотворение «К зиме»: «Как под снегами зреет озимь, // Так внутрення в нас жизнь кипит // И члены ко трудам крепит» и «Осень» Пушкина: «Здоровью моему полезен русский холод; // <...> // Желания кипят — я снова счастлив, молод, // Я снова жизни полн...»

Жуковский Василий Андреевич. 1783—1852

Создатель романтического пейзажа с его таинственным, сумеречным колоритом, В. Жуковский впервые *последовательно* поэтизирует «обратную» сторону природы, скрытую от классицистического «дневного» созерцания: не солнце, а луну, не свет, а мглу, не восход, а закат («Вечер», 1806; «Ночь», 1823). Жуковский открыл поэзию угасающего дня, «вечернее земли преображенье» («Невыразимое», 1819; «Сельское кладбище», 1802). Миросозерцанию поэта близок именно закатный час, в изображении которого он остался непревзойденным мастером, предшественником и вдохновителем А. Блока. Жуковский — один из самых «лунных» русских поэтов, воспевший ночное светило более чем в 10 стихотворениях и создавший в своем «Подробном отчете о луне...» (1820) своеобразнейшую стихотворную энциклопедию лунных мотивов в собственном творчестве.

Жуковский ввел в русскую поэзию тихую водную гладь, колебание воздушных струй — «дрожанье вод блестящих», «воздушную лазурную пелену», «тонкий белеющий пар», ту одушевленную атмосферу, текучие, зыбкие, переходные состояния природы, которые делают его близким импрессионистической поэтике Фета («Певец», 1811; «Славянка», 1815; «Невыразимое»), а отчасти и Пастернака. Пейзажная тема Жуковского — веяния, дуновения, струи, одним словом, эфирная, почти неосязаемая наполненность природы, ее летучее дыхание. «Шорох тихих теней» («Людмила», 1808) — своего рода формула пейзажа у Жуковского, склонного поэтизиро-

вать едва слышимое и едва видимое — «шорох теней», бытие природы за гранью грубой вещественной природы, в идеальном и пребывающем, как звезда, в эфирном и бесплотном, как тишина («звезды небес, тихая ночь!»).

Жуковский — создатель русской поэтической флоры (как Державин — фауны), внесший в пейзаж обилие растительных мотивов, среди которых излюбленные — гибкие, «вьющиеся», женственные ива, береза, а также цветы — роза, фиалка. У Жуковского многие явления природы выступают в качестве символов, знаменуют высокие состояния души: мотылек, лебедь, вообще «птичка», вообще «цветок» как воплощенное бессмертие, нездешность, порыв в запредельное [«Песня («Счастлив тот, кому забавы...»)», 1808—1809; «О дивной розе без шипов...», 1819; «Мотылек и цветы», 1824; «Любовь», 1828; «Царскосельский лебедь», 1851; «Розы», 1852; и др.]

В своих балладах Жуковский — основоположник страшного, «инфернального» пейзажа, чаще всего развертывающегося в ночном лесу: крик воронов, вой волков, багровая луна, воспламеняющиеся деревья, змеи, могилы («Людмила», «Светлана», 1808—1812; поэма «Двенадцать спящих дев», 1810, 1814—1817). Вместе с тем поэту свойственно и просветленное, «ангельское» видение природы в ее чаемых возможностях преображения («Славянка», «Двенадцать спящих дев»). Этим фантастическим элементом своих пейзажей Жуковский оказал значительное влияние на ближайших последователей-романтиков (молодого А. Пушкина, М. Лермонтова) и поэтов конца XIX — начала XX века (К. Фофанова, К. Бальмонта, И. Бунина, А. Блока, А. Белого).

Батюшков Константин Николаевич. 1787—1855

К. Батюшков широко раздвинул географические рамки русской поэзии, вводя в нее пейзажи зарубежной Европы: мрачный и величественный северный («Сон воинов», 1808—1811; «На развалинах замка в Швеции», 1814; «Песнь Гаральда Смелого», 1816) и роскошный, цветущий итальянский и южнофранцузский («Пленный», 1814; «Вакханка», 1815; «Умиравший Тасс», 1817); едва ли не первым он раскрыл поэтическое своеобразие крымской природы («Таврида», 1815).

Батюшкову принадлежит важнейший приоритет в разработке морской темы («Мечта», 1802 или 1803; «Тень друга», 1814). Одним из первых он почувствовал воду как поэтическую субстанцию, откликнулся на «гармонический говор валов», воспроизвел пластику упругих волн. Что касается рек, то хотя их образы встречались у прежних поэтов, Батюшков вводит тему речного содружества, переключки разных рек и их притоков («Переход русских через Неман 1 января 1813 года», 1813; «Переход через Рейн. 1814», 1816—1817), имея предшественником лишь А. Востокова («Российские реки», 1813).

Батюшков — создатель экзотического пейзажа в русской поэзии, того типа художественного сознания, которое обращено к природе иных стран и земель (романтизм Жуковского устремлен скорее в мир сверхприродный, Батюшкова — иноприродный). Благодаря Батюшкову в русскую поэзию вошла та особая чувственная роскошь, которая связана с образами южной растительности. Черемуха, тополь, лилия, виноград, лимон, акация, венок — все эти природные реалии впервые освоенные Батюшковым.

Но еще существеннее, что он оформил в русском художественном и — шире — общекультурном сознании антитезу Севера и Юга (в их взаимном притяжении и отталкивании), столь значимую для романтической поэзии Пушкина и Лермонтова. При этом свойственная всему северному европейскому романтизму (в Германии, Англии, России) тоска по южной классической природе способствует у Батюшкова осознанию специфики родной природы: на фоне экзотического пейзажа, как настоящая потребность, происходит дальнейшее самоопределение пейзажа национального [«Разлука («Напрасно покидал страну моих отцов...»)», «Пленный», 1814]. Батюшков первым провозгласил в «Послании И. М. М (уравьеву-Апостолу)» (1814—1815) особую поэтичность русской природы, правда, толкуя ее в сугубо романтическом, оссиановом ключе — как природу сурового и мрачного Севера.

Вяземский Петр Андреевич. 1792—1878

П. Вяземский — один из создателей, наряду с А. Пушкиным, реалистического пейзажа. Если у Пушкина поворот от романтизма к реализму происходит около 1825 года, то у Вяземского уже в более ранних стихах («Вечер на Волге», 1815—1816; «Первый снег», 1819) намечается интерес к обыденному, типическому в природе, поэтизация ее непоэтических сторон, включая ухабы, распутицу, грязь, голые ветви деревьев, унылый осенний ветер. Правда, в подходе к этим явлениям поэт часто приближается к пародии, карикатуре, воспринимая «низкую» природу отчасти в смеховом плане, что выдает его близость романтикам, их иронической игре с прозой жизни («Зимние карикатуры», 1828). Но эта же бедная, однообразная природа раскрывается им и в элегически-задушевной тональности, близкой к пушкинской («Еще тройка», 1835; и др.).

Большинство пейзажных стихов Вяземского не статичны, передают движение лирического субъекта, сам процесс восприятия природы, взаимодействия с ней — и в этом их принципиальная новизна [«Станция (глава из путешествия в стихах; писана 1825 года)»; «Коляска (отрывок из путешествия, в стихах)», 1826; и др.]. «Путешествие» становится у Вяземского главным жанром пейзажной лирики, а «дорога» — ведущим мотивом, обрастающим многими национально характер-

ными образами (тройка, верстовые столбы, однозвучный колокольчик).

Вяземский впервые сознательно поставил перед своей поэзией задачу быть национальной в выборе тем и мотивов, что выразилось, в частности, в резком преобладании зимних пейзажей (по их количеству Вяземский во всей русской поэзии уступает только Пушкину, Фету и Пастернаку). Любое явление природы под пером поэта приобретает четкую национальную окраску. Первым в поэзии он определил круг самобытно-русских ассоциаций, связанных со снегом, санной ездой, с березой и рябиной. Если Батюшков ввел мотив «воспоминание о родине на чужбине», то Вяземский — «встреча с родиной на чужбине» [«Рябина», 1854; «Береза», 1855(?)]. В стихах Вяземского впервые (на основе постепенно сменяющихся дорожных впечатлений) начинают органически сочетаться отечественные и западноевропейские пейзажи.

Пушкин Александр Сергеевич. 1799—1837

Значение А. Пушкина в истории русской пейзажистики — не столько открытие новых тематических областей, сколько соединение ранее открытых мотивов в стройную систему национального поэтического восприятия природы.

В раннем творчестве Пушкин закрепил достижения предыдущих поэтов в разработке таких эстетических канонов, как пейзажи — идеальный, бурный, мрачный («оссиановский»), придав каждому из них художественное совершенство («Воспоминания в Царском Селе», 1814; «Городок», «Осгар», «Мечтатель», 1815). В период южной ссылки (1820—1824) он узаконил в русской поэзии экзотические — кавказский и крымский, горный и морской — пейзажи, которые раньше выступали только в единичных стихотворениях Державина, Жуковского, Батюшкова. У Пушкина они стали выражением целостного мироощущения, символом романтического свободоловья («Погасло дневное светило...», «К Овидию», «Кавказский пленник», «К морю»). Впервые поэт масштабно воссоздал пейзажи Бессарабии и Украины («Цыганы», 1824; «Полтава», 1828).

Главная заслуга Пушкина-пейзажиста — запечатление особой грустной прелести среднерусской равнины и создание на этой основе самобытного национального пейзажа («Зимняя дорога», 1826; «Зимнее утро», 1829; «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю .», 1829; «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», 1830; «Осень», 1833; «...Вновь я посетил » 1835; «Евгений Онегин», 1823—1831). В русской природе, как она постигнута Пушкиным, соединяются смирение и разгул, печаль и просветленность, кротость осеннего увядания и бесовское буйство метели.

Если честь поэтического открытия русской зимы Пушкин делит с Вяземским, то открытие осени, ее «прощальной кра-

сы», ее умирающей и умиротворяющей прелести составляет исключительную заслугу Пушкина, который своею «Осенью», этой малой энциклопедией русской природы, предопределил светло-грустный настрой многих поэтических пейзажей — от Н. Некрасова и И. Анненского до Б. Пастернака и А. Вознесенского.

Одна из оригинальных черт пушкинских пейзажей, почти отсутствующая у предшественников, — пасмурное небо, закрытое тучами и облаками, низко нависшее над землей («Наполеон на Эльбе. 1815», «Бесы», 1830; «Румяный критик мой...»). Пушкин по сравнению с такими «звездочетами» русской поэзии, как Ломоносов или Жуковский, Лермонтов или Тютчев, мало внимания уделяет небу и светилам, делая исключение лишь для луны, но и она у него, как правило, глядит на землю сквозь туман, расплывается мутным пятном.

Пушкин значительно обогатил флору русской поэзии, предпочитая нежным ивам и березам Жуковского такие стройные, величавые деревья, как дуб и сосна. В изображении растительности преобладают купные, «собираательные» ее формы — лес, бор, роща; одним из первых поэтизирует сады.

Центральное место в пушкинском мире занимают самые поэтические, «царственные» животные, птицы, растения: конь, орел, соловей, дуб, роза; впервые именно у Пушкина явственно обозначилась их первенствующая роль в русской поэтической фауне и флоре, закрепилось самое частое употребление соответствующих мотивов (больше, чем у какого-либо другого поэта XVIII — первой половины XIX века). Вместе с тем Пушкин, нарушая традицию «высокой» поэзии, вводит образы домашних животных и птиц: собаку, петуха, гуся, уток («Граф Нулин», «Евгений Онегин» и др.), предвосхищая «жанровый», бытовой пейзаж второй половины XIX века.

Наряду с национальным пейзажем и в рамках этой общей задачи поэт воссоздает природу конкретных мест, «малой родины» — Захарова, Михайловского, Болдина («Послание к Юдину», 1815; «Няне», 1826; «...Вновь я посетил...»), выступая одним из основоположников локального пейзажа, получившего развитие в реалистической поэзии XIX—XX веков (рязанские места в творчестве С. Есенина, Смоленщина у А. Твардовского).

Значителен вклад Пушкина в философско-поэтическое осмысление противоречивой сущности природы — умиротворяющей нравы, вдохновляющей к творчеству («Деревня», 1819; «Осень») и вместе с тем разрушительно-бесчинной или бесстрастно-равнодушной к человеку («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», 1929; «Не дай мне бог сойти с ума...», 1833).

Дельвиг Антон Антонович. 1798—1831

Поэт внес вклад в развитие идеального, идиллического пейзажа («Тихая жизнь», «Домик», «Идиллия»). Излюблен-

ный образ многих стихотворений Дельвига — мелкие пташки: соловьи, ласточки, жаворонки («Жаворонок», 1814—1817; «Романс», 1823; «Русская песня», 1824, 1825, 1829).

Баратынский Евгений Абрамович. 1800—1844

Е. Баратынский — зачинатель русской натурфилософской лирики, раскрывающей трагическое самосознание человека и человечества в их отделенности, оторванности от природы (этот мотив развивается от ранней элегии «Весна, переключаясь с «Весенней песнью меланхолика» Н. Карамзина, до таких зрелых стихотворений, как «Песня», 1827; «К чему невольнику мечтания свободы?..», (1833); «Последний Поэт», (1835); «Приметы», (1839)). Впервые в центр поэтического творчества ставится тема оскудения природного мира, покоряемого цивилизацией, и соответственно духовного оскудения самого человека.

Отсюда и новый в русской поэзии пафос Баратынского — стремление тоскующей души, этой «дочери стихий», к участию в их светлом пиришестве, к слиянию с матерью-природой («Весна, весна! как воздух чист!..», (1831); «Пироскаф», 1844); идеалом, уже недостижимым, выступает Гёте: «С природой одною он жизнью дышал...» («На смерть Гёте», 1833). Баратынский вводит в русскую поэзию мотив, приобретший впоследствии огромную популярность (у С. Есенина, А. Твардовского, Н. Рубцова): возвращение героя, немало постранствовавшего и пережившего, на свою «малую родину», чтобы обрести согласие с жизнью природы, с заветами предков («...я возвращуся к вам, поля моих отцов, // <...> // Хочу возделывать отеческое поле». — «Родина», 1821). Пейзаж во многих стихах Баратынского («Запустение», 1834; «Есть милая страна, есть угол на земле...», (1834)) проникнут нотами воспоминания и ностальгии, это внутренний пейзаж, изображающий не только природу, но и состояние человеческой души.

Подобно тому как Пушкину суждено было стать первым русским поэтом, воспевшим по непосредственным впечатлениям (южной ссылки) романтическую природу Кавказа, так и Баратынскому (отбывавшему примерно в то же время — 1820—1825 — ссылку в Финляндии) принадлежит заслуга быть первым певцом романтической природы Скандинавии. Элегия «Финляндия», поэма «Эдда» — ярчайшие и непреходящие образцы северной «экзотики» в русской поэзии, значительно расширившие географический кругозор ее впечатлений и чувствований.

Языков Николай Михайлович. 1803—1847

Н. Языков — непревзойденный певец водной стихии, ее освежительного воздействия на человека. Этой теме посвящена почти половина всех пейзажных стихотворений Н. Языкова

(около 20: «Пловец» — три одноименных стихотворения; «Морское купанье», «Водопад», «Ручей», «Море», «Песня Балтийским водам» и др.). Особенно любима поэтом Волга (6 стихотворений — больше, чем у кого-либо из крупных русских лириков). Плавание, купание, ныряние, прямое телесное соприкосновение с упругими волнами, заражающее бодростью и весельем, — наиболее характерный мотив, разрушающий прежнюю статичность водного пейзажа. Именно у Языкова впервые в отечественной поэзии запечатлен прямой осязательный контакт человека с природой — не видение или слышание, а прикосновение, объятие, телесная близость и слияние (например, в «Морском купанье», 1840: «И громом и пеной пучинная сила, // Холодная, бурно меня обхватила, // Кружит, и бросает, и душит, и бьет...»). Особенно дорог кипучему дару Языкова образ взволнованной, брызжущей, потрясенной стихии, с которой мерится силами его лирический герой («Будет буря: мы поспорим // И помужествуем с ней». — «Пловец», 1829).

Языков может считаться основоположником той линии в развитии национального пейзажа, которая в отличие от пушкинской подчеркивает не скромную, смиренную, невзрачную прелесть русской природы, а ее гордый простор, яркость, пышность, величавость («Моя родина», 1822; «Чужбина», 1823; «Родина», 1825). В некоторых поздних стихах восторг перед грандиозностью родной земли становится декларативным, художественно вялым: национальное своеобразие русской природы заслоняется ее риторическим восхвалением.

Глинка Федор Николаевич. 1786—1880

Развивая высокие одические традиции М. Ломоносова и Г. Державина, Глинка разрабатывал, особенно с середины 20-х годов, космические темы в поэзии. Образ природы приобретает вселенский масштаб, превосходящий человеческое видение и разумение: это «жаркие солнца», «мятежные кометы», «воздушные шары», «безбрежные зарева», «моря огня» — взгляд скорее астронома или космического путешественника, чем обычного землянина. Отсюда — обилие фантастических пейзажей, особенно изображающих мировые катаклизмы, катастрофы в жизни природы («Дума», 1826—1830; «Как мне не знать, что может Бог?!...»; «Вдруг что-то черное мелькнуло...»; «В выси миры летят стремглав к мирам...»).

Шевырев Степан Петрович. 1806—1864

Наряду с Е. Баратынским С. Шевырев создает первые опыты поэтической философии природы, но не в скептическом, а в пантеистическом духе: всеобщая одушевленность природы включает в себя и мыслящее человеческое «я» («Мой дух — не спи! — на зов природы // Ответ торжественный воспой...» —

«Глагол природы», 1825). Космические и фантастические пейзажи, размышления о тайнах вселенской жизни, предчувствия последних дней мироздания («Сон», 1827; и др.). Тема национального своеобразия русской природы в сравнении с природой южной, итальянской («К непригожей матери», 1829; «Тибр», 1829; «Послание к А. С. Пушкину», 1830). В стихотворении «Петроград» (1829) Шевырев предваряет проблематику пушкинского «Медного Всадника»: поединок самодержца с природой, ее возмездие за погранные права.

Шевырев ввел в русскую поэзию философическое противопоставление «святого безмолвия ночей» и «рассеянного дня, его бессмысленного шума» («Стансы», 1828; «Ночью», 1828; «Ночь», 1829) — тему, впоследствии развитую Ф. Тютчевым.

Бенедиктов Владимир Григорьевич. 1807—1873

Поэт-романтик, певец взволнованных, возвышенных состояний природы, В. Бенедиктов внес в нее дыхание огня (подобно тому, как Н. Языков обогатил русскую поэзию образами водной стихии). Нет другого поэта, у которого в стихах было бы так много пламени — от искры до пожара, от огнедышащего вулкана, «гения естества», до тучи, несущей «меж ребрами пламя», от горячего источника с его скрытым горнилом до очей милой девы, в которых кипит смола, и ее чела, с которого «дышит пламенем» буря («Вулкан», <1835>; «Горячий источник», <1835>), «К черноокой», <1835>; «Пожар», 1836; «Искра», 1836; «Тост», 1839. «Туча», <1843>).

Излюбленный образ Бенедиктова — горные громады, выдвинутые из земли дыханием огня и как бы сохранившие его крылатые очертания: «...земли могучие восстанья, побеги праха в небеса». В застывших нагромождениях камней поэт угадывает мощный порыв стихий, их воздвигнувший и обрекающий на новое разрушение: горы — оцепеневшие чада бури, но под ними «свирипеют подземные силы» («Утес», <1835>; «Смерть в Мессине», <1835>; «Горные выси», <1836>; «Горная дорога», 1858). Бенедиктов первым ввел геологическую образность и тематику в русскую поэзию, обогатил ее прозрениями в жизнь подземных недр, в глубинное сродство огня и камня («Перевороты», «Тост»), внес значительный вклад в развитие крымского пейзажа: бенедиктовские «Путевые заметки и впечатления (в Крыму)» (1839) — переходное звено от романтически условных крымских пейзажей А. Пушкина (начало 1820-х годов) к реалистической поэтике «Крымских очерков» А. К. Толстого (1856—1858).

Поэзия Бенедиктова — своего рода энциклопедия наиболее употребительных романтических мотивов: буря, гроза, радуга, облако, конь, соловей, цветок, роза. В позднем творчестве (50—60-е годы) все большее место занимает национальный пейзаж (цикл «Сельские отголоски», <1857>).

Любимый лермонтовский пейзаж — горы и облака: не огонь, клочущий в недрах земли, но влажно-воздушная стихия, облакающая ее вершины. В отличие от Пушкина, у которого тучи, обычно темные или серые, низко нависают над землей, в лермонтовских тучах и облаках, бесконечно подвижных в своих формах и цветовых оттенках, существенно прежде всего их надмирная высота и недосыгаемость, легкость и безграничная свобода («Демон», «Мцыри», «Утес», «Тучи»). Лермонтов внес в русский поэтический пейзаж вертикальное измерение — устремленность ввысь. Почти постоянно в его стихах присутствует небо, причем в отличие от поэтов XVIII в. (Ломоносова, Державина), для которых небо — часть совершенного и равноправного в своих частях космоса, у Лермонтова оно противопоставляется земле, выступает как недоступная область мечтаний и стремлений лирического героя («Только завидую звездам прекрасным, // Только их место занять бы хотел». — «Небо и звезды», 1831). Лермонтов — первый среди русских поэтов, одержимых звездами, их влажным мерцающим блеском, их высоким недосыгаемым строем и согласием («Звезда», 1830; «Звезда», 1830—1831; «Еврейская мелодия», 1830; поэма «Демон», 1829, 1841).

«Высота» как основной пространственный и ценностный ориентир предопределила и приверженность поэта природе Кавказа, который становится ключевым образом более чем в 20 стихотворениях и поэмах. Если для Пушкина Кавказ — одно из пристанищ романтически странствующей музы (наряду с южным берегом Крыма, Бахчисараем, Бессарабией), то для Лермонтова — единственная, предначертанная «родина души»: «Как сладкую песню отчизны моей // Люблю я Кавказ» («Кавказ», 1830; см. также: «Синие горы Кавказа, приветствую вас», 1832; «Измаил-бей», 1832; «Мцыри», 1839; «Демон»).

Природа у Лермонтова выступает как высший идеал, к которому устремляется лирический герой, как область блаженства, в которой гармонически разрешаются все мучительные противоречия бытия и душа обретает причастность вечности («Когда волнуется желтеющая нива...», 1837; «Выхожу один я на дорогу...», 1841). Ни у кого из русских поэтов не было такого чувства отторгнутости от природы и такой жажды растворения в ней, желания по-братски обняться с бурей («Мцыри»), «в глуши степей дышать со всей природой // Одним дыханьем, жить ее свободой!» («Сашка», между 1835—1839). Если у Баратынского человек не находит в себе души, чтобы отозваться на праздник природы, то у Лермонтова трагическая ситуация в другом: природа, оставаясь всегда желанной и отрадной для человека, не отзывается на его страдания — скалы бестрепетны, «и вечный ропот человека // Их вечный мир не возмутит».

По наблюдению В. Ф. Саводника ¹, Лермонтов первым стал привлекать сравнения из мира природы к человеку — не только очеловечивать природу, как это обычно принято в поэзии, но и «оприроднивать» человека («как в ночь звезды падучей камень, // Не нужен в мире я»; «он был похож на вечер ясный» и т. п.). Природа в этих сравнениях — нечто более изначальное, самостоятельное, первичное по отношению к человеку. У Лермонтова она совершенна сама по себе, как точка отсчета, по которой человек определяет свою «лишность» в мироздании. Никто лучше Лермонтова не изобразил величавую гармонию вселенской жизни, эти «хоры стройные светил», перед которыми человек обречен быть завистливым соглядатаем. Природа выступает как духовный абсолют, заостряющий и вместе с тем снимающий трагедию людского несовершенства.

Характерен для Лермонтова пустынный пейзаж, в котором природа предстает сама по себе, без человека, во всей своей загадочности и несоизмеримости ни с чем; правда, в отличие от И. Бунина, другого мастера пустынного пейзажа, Лермонтов все-таки часто вводит фигуру одинокого наблюдателя, «безродного странника» («Мцыри»; «Парус», 1832; «Родина», 1841; «Листок», 1841).

Природа дается обычно в самых чистых, крайних, беспримесных своих состояниях — либо «бури роковые», либо полная умиротворенность («воздух чист, как молитва ребенка»). Если в раннем творчестве поэт отдает предпочтение мятежным стихиям, то в зрелом его пленяют тихие, прозрачные состояния природы («Любил и я в былые годы...», 1841).

Природа у Лермонтова исполнена такого великолепия, что становится символом рая, утраченного человеком («Кругом меня цвел божий сад». — «Мцыри»). Лермонтов вводит в русскую поэзию мотив полдня во всей его метафизической значимости — как высшей точки в циклическом движении природы, предельного напряжения и замирания всех ее жизненных сил. Вообще в лермонтовских пейзажах преобладает лето, зной, раскаленная пустыня — «горячая» субстанция бытия, «жар души, растроченный в пустыне» («Благодарность», «Три пальмы», 1839; «Сон», 1841).

Наконец, величайшая заслуга поэта — создание *обобщающего* образа русской природы, в котором сочетаются панорамность, свойственная поэтам XVIII века, и внимание к бедным и малым подробностям, чувство дороги, внесенное в русскую поэзию Пушкиным. «Родина» — исходная точка крупномасштабного пейзажного мышления для всей русской поэзии.

¹ См.: Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 119.

Кольцов Алексей Васильевич. 1809—1842

В своих «Песнях» поэт возродил фольклорную традицию крестьянско-патриархального отношения к земле. Природа не имеет самостоятельного эстетического значения как объект созерцания, восхищения, сопереживания, зато «на равных» участвует в хозяйственной деятельности человека. Пейзаж служит зачином или концовкой в развитии лирической темы, переплетаясь с любовными или трудовыми мотивами. А. Кольцов первым вводит в русскую поэзию тему деятельного сотрудничества природы с человеком, мотивы косьбы, пахоты, жатвы, сбора урожая («Песня пахаря», 1831; «Косарь», 1835; «Урожай», 1835). В изображении природы как предмета и среды трудового существования Кольцов предвосхищает распространенные мотивы советской поэзии (М. Исаковского, А. Твардовского и др.).

В «Думах» природа выступает как сфера проявления универсальных законов мысли, что обнаруживает поэтически преломленное у Кольцова (через посредство В. Белинского) влияние пантеистической философии и гегельянства: «...повсюду мысль — и в пепле, и в пожаре» [Царство мысли], 1837; ср. также: «Великая тайна», (1833); «Послание (Посвящено В. Г. Белинскому)», 1839; «Вопрос», 1837]. Эта кольцовская натурфилософия, продолжающая линию поэтов-любомудров (прежде всего С. Шевырева), отозвалась впоследствии в творчестве И. Никитина, отчасти и Н. Заболоцкого.

Вторая половина XIX века

Тютчев Федор Иванович. 1803—1873

Освоение природы в русской поэзии к середине XIX века достигло такого уровня, что смог появиться великий поэт Ф. Тютчев, создавший свой художественный мир почти всецело в образах природы. Впоследствии природа стала основной стихией творчества А. Фета, И. Бунина, С. Есенина, Н. Заболоцкого, Б. Пастернака.

Тютчев — самый натурфилософский из русских поэтов: примерно пять шестых его творческого наследия (если не считать стихов на политическую злобу дня) составляют стихи, посвященные природе. Важнейшая тема, введенная поэтом в русское художественное сознание, хаос, заключенный в глубине мироздания, жуткая, непостижимая тайна, которую природа скрывает от человека («О чем ты воешь, ветр ночной.», <1835>. «Вечер мгlistый и ненастный...» <1835> «День и ночь», <1839>; и др.). Если у Лермонтова даже буря есть проявление первозданной гармонии природы, то Тютчев глубже вглядывается, точнее, вслушивается в «хаос», шевелящийся

под этими бурями, в ту пучину мировой ночи, где тонут все краски, формы, созвучия: «И бездна нам обнажена//С своими страхами и мглами...» Тютчев — тайновидец природы, поэт ее роковых, мучительных состояний, перед которыми цепенеет рассудок и оживает в самом человеке «дикое, неразгаданное, ночное».

Благодаря Тютчеву в русской поэзии закрепились и обрели философскую значимость образы гроз, зарниц («демоны глухонемые»), ночного ветра, наконец, самой ночи — разнообразные свидетельства демонической сокровенной жизни природы. Тема «дня и ночи» приобретает у Тютчева наиболее обобщенное звучание, знаменуя собой двуполярность бытия: день — золотой покров, заброшенный над темной пропастью; 10 стихотворений поэта, принадлежащих к лучшим его созданиям (в том числе — «Как птичка, раннею зарею...», «Святая ночь на небосклон взошла...», «День вечереет, ночь близка...»), раскрывают трагическую диалектику «дня» и «ночи» в природе и человеческой душе. Тютчева (более чем кого-либо из предшественников) привлекает круговорот времени в сутках, тончайшие смещения и переходы от ночи ко дню и обратно, особенно поэзия вечерних сумерек («Летний вечер», <1828>; «Осенний вечер», 1830; «Тени сизые смешались...», <1835>).

Тютчев — певец стихий в их античном понимании, то есть устойчивых составных частей природы. Стихии воды, грозы, ночи описываются им в чистом виде, не как детали окружающей обстановки, а как самостоятельные силы мироздания, что делает Тютчева предвозвестником поэзии начала XX века (В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Белый). Тютчевская природа — не столько пейзаж, сколько космос, в ней живут и действуют не конкретные лица (лирический герой, возлюбленная, ямщик и т. п. — как у Пушкина, Вяземского), но сверхличные силы и закономерности, которые и выступают как предмет поэтического размышления. «Светлость» осенних вечеров и «певучесть» морских волн, «огневая лазурь» неба и «вещая дремота» леса — это чистые проявления природы как таковой, выделенные из конкретности пейзажа и возведенные в ранг вечных сущностей, представшие не только взору, но и мысли.

Часто используется структура притчи, уподобляющая человеческую жизнь явлениям природы («Фонтан», <1836>; «Как дымный столп светлеет в вышине!..», <1848—1849>; «Как неожиданно и ярко...», 1865). В отличие от Г. Державина, аллегорически представлявшего в образах природы отвлеченные человеческие качества (тщеславие, легкомыслие), и М. Лермонтова, запечатлевшего в них романтически пережитую ситуацию одиночества («Листок», «Утес»), внутренней темой тютчевских сравнений выступает призрачность, мимолетность человеческой жизни, откуда и соответствующий ряд образов: фонтан, радуга, дым.

Наряду с Ф. Тютчевым А. Фет — самый «природный» из русских поэтов XIX века, однако не философского, а интуитивно-импрессионистического склада. У Тютчева природа впервые предстала как загадка, мучительный вопрос для души. Фет находит в природе, в ее обворожительной непосредственности единственное разрешение всех вопросов. Тютчев напряженно расслаивает поверхность и глубину, покров и бездну, видимость и тайну, день и ночь, вопрошая о темных основаниях, о сокрытом и недоступном. Для Фета зримая поверхность природы и есть ее подлинная сущность и глубина, ее *светлая тайна* (ср. стихотворение Тютчева «Иным достался от природы...», обращенное к Фету).

Как и Тютчев, Фет — певец ночи, но не темного хаоса, противостоящего дню, а изнутри освещенной, гармонической ночи, дрожащей мириадами огней, обнажающей светлый строй мироздания. «Сияла ночь» — типично фетовское словосочетание, его стихи полны именно трепетных ночных сияний, лунных и звездных. По ночам и по звездам, по количеству посвященных им стихотворений Фет не имеет равных в русской поэзии (каждое шестое-седьмое в его богатом лирическом наследии); по лунным образам его опережает только С. Есенин («Тихая звездная ночь...», «Благовонная ночь, благодатная ночь...», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...», «Среди звезд», «Море и звезды»).

Самый частый эпитет, который прилагает Фет к явлениям природы, — «трепещущий» и «дрожащий». «Трепетно светит луна», солнце «горячим светом по листьям затрепетало», «хор светил дрожал», «и листья, и звезды трепещут», «все трепещет и поет поневоле» — в этом всеобщем трепете жизни, сливаясь с ним каждой жилкой, участвует и лирический герой: «я слышу биение сердца//И трепет в руках и ногах». Степень растворения человека в природе — максимальная у Фета, причем выраженная не только как пожелание и томление (ср. с Е. Баратынским, М. Лермонтовым, поэтами романтического склада), но как захватывающее и пронзительное чувство достигнутого единства, безотчетного содрогания. Ни у какого другого поэта близость к природе не связана до такой степени с любовными переживаниями, дополняя друг друга в слитном восторге перед полнотой мироздания («Я жду... Соловьиное эхо...», 1842; «Шепот, робкое дыханье...», 1850; «Люди спят; мой друг, пойдем в тенистый сад...», 1853; «Какое счастье: и ночь, и мы одни!..», 1854; «Жду я, тревогой объят...», 1886). Пейзажная лирика и любовная составляют у Фета одно целое: чувства влюбленных — это все та же «дрожащая бездна», тот же «жизненный трепет всех звеньев», что и постоянное колебание воздуха, света, листвы, моря.

Безусловно первенствует Фет в русской поэзии по «розам» и «соловьям», которые в его лирике символически воплощают

связь любви, природы и вдохновения. Красота и творчество — то, *чем и как* вдохновляется поэт, — находят свои прообразы в природе: в цветущей розе и поющем соловье, их взаимном влечении (поэма «Соловей и роза» и более 10 стихотворений). Фет особенно чувствителен к тем предельным, блаженно-истомным состояниям природы, когда все в ней рвется за грани, пруждается для цветения и пения.

Значительное место у Фета занимают образы птиц (ласточки, журавли, снегирь, кукушка), цветов (мак, лилия, ландыш, колокольчик, резеда), деревьев (ива, береза, липа, верба, сосна, ель, клен). Вообще ему близко все гибкое, нежное, летучее, «трепещущее» — природа предстает в отблесках, тенях, сгущениях, отражениях; эти воздушные переливы красок сближают его поэзию с живописью импрессионистов.

Природа у Фета — не «пейзаж» в узком значении этого слова, не внешний фон, на котором разворачивается лирический сюжет; но это и не тютчевский «космос», мир круговращающихся стихий, живущий по своим особым, безразличным к человеку законам. Природа у Фета — это скорее *атмосфера*, разлитая и внутри и вовне человеческой жизни, сливающая чувства и мысли со звуками и запахами, пронизывающая все вокруг тонкими вибрациями, которые отзываются и в биении сердца, и в дрожании звезд. Перефразируя Тютчева, можно сказать, что душа фетовского лирического героя «поет» то же, что и море, и «мыслящий тростник» гибко вторит колыханию прибрежных волн.

Григорьев Аполлон Александрович. 1822—1864

Излюбленные образы Ап. Григорьева — звезда и особенно комета, выражающая мечтательно-разгульный, цыгански «беззаконный» характер лирического героя («Комета», 1843; «Над тобою мне тайная сила дана...», 1843).

Огарев Николай Платонович. 1813—1877

Развивая традиции пушкинского реализма, Н. Огарев последовательно вводит в поэзию элементы будничного, унылого пейзажа, окрашенного в серые тона. Небо покрыто тучами, непрестанно струится дождь, воздух пропитан туманом и сыростью, холод пронизывает до костей («Старый дом», 1839; «Там на улице холодом веет...», 1840; «Путник», 1840—1841; «Дорога», 1841). Картины низкой природы уже не служат полемическим целям, как в антиромантических выпадах Пушкина («Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», отрывки из «Путешествия Онегина»), но приобретают черты самостоятельной эстетической системы, развитой впоследствии в творчестве Н. Некрасова и других революционно-демократических поэтов (Н. Добролюбова, М. Михайлова).

Вместе с тем значительное место в пейзажах занимают

ностальгические мотивы: воспоминания о пышной и свежей природе, какой она воспринималась в детстве и юности, тоска по утраченной родине, глухнувшим усадьбам [«Береза в моем стародавнем саду...», 1863 (?); «Летом», 1858; «Воспоминания детства», 1854—1859], что сближает Огарева с элегической дворянской поэзией природы (И. Тургенев, А. К. Толстой).

Некрасов Николай Алексеевич. 1821—1877

Н. Некрасов — создатель национального русского пейзажа как законченной и всесторонне развитой художественной системы. Через все творчество поэта проходит образ грустной, унылой земли: мутные краски, обесцвеченные дождями, протяжные звуки ветра, стонущего в полях, рыдающего в лесах. «Кочи, ухабины, ели бессменные! // Каркает ворон над белой равниною...» («Пожарище», 1863); «Сентябрь шумел, земля моя родная // Вся под дождем рыдала без конца...» («Возвращение», 1864); «Бесконечно унылы и жалки // Эти пастбища, нивы, луга, // Эти мокрые, сонные галки, // Что сидят на вершине стога...» («Утро», 1874). Все в природе противится человеку, томит его печалью и безысходностью. Ветер сыр и порывист — трудно дышать. Земля склизкая, в кочках и ухабинах — трудно передвигаться.

Влага смешивается с землей и воздухом, образуя грязь, слякоть, изморось, туман, — излюбленные элементы некрасовского пейзажа. Раскисшие дороги покрыты лепешками мокрого снега. Сырость проникает повсюду, словно природа непрерывно плачет, сморкается, задыхается от простуды.

Некрасов создает особую эстетику «безобразного», «отвратительного» пейзажа, прямо противоположного тому идеалу «прекрасной» и «возвышенной» природы, который господствовал в поэзии долгие десятилетия: «Начинается день безобразный — // Мутный, ветренный, темный и грязный...» («О погоде. Часть I», 1865). Одним из первых он вводит в русскую поэзию мотив дождя — не освежительного, сверкающего, как у А. Фета или А. Майкова, но затаянного, заунывного, что слезами струится по окнам, меж небом и глазом «как черная сетка висит». Как петербургскому поэту, Некрасову хорошо знакома атмосфера промозглой сырости, сгущенных водяных паров, отяжеляющих воздух, — у него даже «ветер удушлив».

Вместе с тем встречаются у Некрасова и красочные, праздничные описания природы, которые своей эмоциональной приподнятостью и эстетикой олицетворения восходят к фольклору весна в «Зеленом шуме», зима в «Морозе, Красном носе»)

Среди деревьев у Некрасова преобладают сумрачные, суровые — сосна и ель, среди птиц («черных птиц за мной летела стая») — темные галки, зловещие, тяжелые вороны, жалобные кулики с их протяжными криками-стонами (в предшествующей поэзии господствовали соловьи, лебеди, жаворонки,

ласточки, почти отсутствующие у Некрасова). Некрасов вводит в поэзию образы измученных, заезженных рабочих животных — не «коней», а «лошадей» («Мороз, Красный нос», 1863; «О погоде. Часть I»; «Уныние», 1874).

Новое у Некрасова — обилие луговых и полевых мотивов. Впервые поэтизируются пшеница и рожь, колышущиеся под ветром и бегущие волнами колосся, «шелест нивы золотой» («Несжатая полоса», 1854; «В столицах шум, гремит витии...», 1857; «Тишина», 1857; «Уныние»). Широко в русской поэзии последних эпох отозвался призыв Некрасова — «вечно любить это скудное поле» («Крестьянские дети», 1861). Тема «природа и труд», органичная для поэта, порой передается с кольцовской бодростью, чаще же приобретает трагическое звучание («В полном разгаре страда деревенская...», 1862; «Мороз, Красный нос»; «Железная дорога», 1864).

Внимание поэта настолько приковано к земле, что показательной особенностью его творчества становится сравнительная редкость образов звездного неба, лунного света, вообще небесных светил, столь характерных для тютчевских и фетовских пейзажей (ср., однако, «Рыцарь на час»). Нечасто у Некрасова показывается солнце, да и то скупое, тусклое, замутненное («Несчастные», 1856). Эта некрасовская особенность — невнимание человека, занятого трудом на земле, к небу — была унаследована большинством поэтов первых десятилетий советской эпохи (включая М. Исаковского, А. Твардовского, верных некрасовским традициям).

По числу произведений, посвященных осознанию русской природы в ее национальных особенностях, Некрасов занимает первое место в отечественной поэзии, опережая даже преданных этой теме А. Блока и С. Есенина. Некрасов впервые поэтически осмысливает связь между своеобразием природы и укладом национальной жизни («С окружающей нас нищетой // Здесь природа сама заодно». — «Утро»), а также складом национального творчества, в том числе своего собственного. Тоскливые песни ветра в полях, заунывные волчьи стоны в лесах — вот звуковой прообраз народных протяжных песен, которым вторит некрасовская муза; как голос самой русской природы, поэт осознает свое творчество в стихотворениях «Начало поэмы» (1864), «Возвращение» (1864), «Газетная» (1865).

Некрасов, основоположник городского пейзажа, впервые передал в стихах душный запах городского воздуха, впитавшего «клубы дыма из труб колоссальных», вид застойной воды, зацветающей в каналах, одним словом, воссоздал природу в месте ее губительного сплетения с цивилизацией («Несчастные»; «О погоде» — ч. I и II, 1859—1865). Одновременно он описал деревню с точки зрения горожанина, «дачника», как «загородную» местность, которая своим вольным ветром сгоняет с души сор, навевая столицей («За городом», 1852; «Начало поэмы»; «Уныние»).

Михайлов Михаил Ларионович. 1829—1865

М. Михайлов — типичный представитель революционно-демократической поэзии, использующей образы природы в аллегорическом смысле — как выражение борьбы между силами тьмы и света. «Черные тучи», «холодная мгла», «липкая грязь», «полночный ветер» — все это приходится жертвенно преодолевать лирическому герою, борцу и страдальцу, чтобы утром зажглась радуга, взошло «солнце надежды» («На пути», (1848); «Только помыслишь о воле порой...», 1863 или 1864; «Вечером душным, под черными тучами нас похоронят...»; и др.). Тучи — самый распространенный пейзажный образ михайловской поэзии, в целом мрачной по колориту, выражающей настроение гражданской скорби.

Никитин Иван Саввич. 1824—1861

И. Никитин — поэт ясных и чистых красок, округлых, выпуклых очертаний; тяготеет к мягким, овальным формам в природе. По «облакам» и «озерам» он занимает одно из первых мест в русской поэзии («Тихо ночь ложится...», 1849; «Вечер ясен и тих...», 1851; «Утро», 1854; «Утро на берегу озера», 1854; «Три встречи», 1854), любит изображать леса и сады, которые тоже приобретают вид пышный, округлый (часто употребляет эпитет «кудрявые»).

По яркости и многоцветности пейзажа Никитин не имеет равных в поэзии XIX века (превзойден впоследствии только символистами): «огненный месяц», «золотисто-румяные тучи», «алый свет», «серебристая роса», «розовый блеск облаков», «бора опушка горит золотыми огнями», «ярко звезд мерцанье в синеве небес». Природа вся пронизана сияньем, словно стекло волшебного фонаря. В одном только стихотворении «19 октября» (1855) — 12 разных цветовых эпитетов. Преобладают сверкающие, горящие краски, что придает картинам природы избыточную цветистость, аляповатость.

У Никитина тяга к пространственной широте, к панорамному охвату земли, над которой воздымается округлый купол неба («Под большим шатром//Голубых небес...». — «Русь», 1851). Во многих стихах — размышления в кольцовском духе о гармонии в природе, ее родстве с человеком: «Природа, ты одна, наставник мой и друг, // Мир, полный мысли, мне открыла...» («Друг. Степь», 1855). В целом поэзия Никитина создает уравновешенный, «закругленный» и просветленный образ природы — у него даже в ночном пейзаже «небо голубое//Весело глядит» («Тихо ночь ложится...»).

Майков Аполлон Николаевич. 1821—1897

А. Майков — самый солнцелюбивый и жизнерадостный из поэтов-пейзажистов XIX века. У него преобладают образы

светлых времен дня и года: утра и полдня, весны и лета («Весна», <1851 и 1887>; «Весна! Выставляется первая рама...», <1854>; «Летний дождь», 1856; «Рассвет», 1863; «Полдень», 1863). По обилию пейзажей, залитых лучами солнца, Майков превосходит всех поэтов XIX века: «В небе льются света волны... // <...> // Взор мой тонет в блеске полдня...» («Поле зыблется цветами...», 1857). Даже «унылые» состояния природы исполнены бодрости, веселого оживления: отблески золота — любимого майковского цвета — играют и в опавших листьях («Осень», 1856), и в струйках дождя: «Благодатный дождик! золотая буря!» («Под дождем», 1856).

Майков — мастер итальянского пейзажа, любовь к которому согласуется со всем «полуденным» пафосом его творчества («Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом!...», 1844; и др.). Он один из первых поэтов русского леса, передавший изнутри его жар и прохладу, веяние теплого, напитанного смолой ветерка, приглушенный гомон тысяч живых тварей, сладкий дух спелых трав («Пан», <1869>; «Пейзаж», 1853). Некоторые обыденные явления природы получили поэтическое осмысление впервые у Майкова, например болотный пейзаж («Болото», 1856), мотив рыбной ловли («Рыбная ловля», 1855). Майков — первооткрыватель царства рыб в русской поэзии (если исключить фольклорные и фантастические образы рыб у А. Пушкина и М. Лермонтова). Стихи богаты звуковыми («Звуки ночи», 1856) и особенно редкими в поэзии обонятельными образами [запах степной травы — центральный мотив баллады «Емшан» (1874)].

Для поэзии Майкова характерна ситуация прогулки —вольного, открытого, нецеленаправленного общения лирического героя с природой («Люблю дорожкой лесною, // Не зная сам куда, брести...».— «Пейзаж»). В целом Майков тяготеет к идиллическому, умиротворенному пейзажу, но далеко не идеально-условному: его идиллии из жизни природы (например, «Рыбная ловля») насыщены такими реалистическими подробностями, которые по уровню своей вещественной конкретности превосходят пейзажи предшественников. Круглолистный лопух, болотный белоус, «как щетка, жесткий», лягушка, взгромоздившаяся на пенек, — подобная цепкость и пристальность взгляда, малохарактерная для лирической поэзии, выдает в Майкове современника и сомышленника И. Тургенева, Л. Толстого — величайших мастеров прозаического пейзажа.

Толстой Алексей Константинович. 1817—1875

Любимый пейзаж А. К. Толстого — усадебный, выдержанный в унылой, элегической тональности: запустелый сад, обветшалый дом, старые липы вдоль тенистых аллей, зацветающий пруд... {«Ты помнишь ли, Мария...», 1840-е годы; «Пустой дом», 1849(?)}. Этот же мотив запустения и в цикле «Крым-

ские очерки» («Приветствую тебя, опустошенный дом...» и др.) — одним из характерных образцов реалистического переосмысления (в середине 50-х годов) традиционно-романтической темы Юга.

Опыты поэтического обобщения, воссоздания образа национальной природы как целого приводят А. К. Толстого, однако, к совершенно иной тональности — раскованной, удалой, звонко-напевной («Колокольчики мои, // Цветики степные!..»; «Конь, мой конь, славянский конь, // Дикий, непокорный!..»; «Край ты мой, родимый край, // Конский бег на воле...»). Раздольная, порывистая душа русской природы впервые раскрыта Толстым в обобщающем образе конского бега (после лирических отступлений «Мертвых душ» Н. Гоголя) и предвосхищает соответствующие мотивы у А. Блока, С. Есенина.

В стихах конца 50—60-х годов элегическое восприятие природы уступает место восторженному, гимническому: «О лес! о жизнь! о солнца свет! // О свежий дух березы!» («То было раннею весной...»; ср. также: «Звонче жаворонка пенье...», «Земля цвела. В лугу, весной одетом...», «Вновь растворилась дверь на влажное крыльцо...», где воспевается «врачующая власть воскреснувшей природы»). Более широко, чем какой-либо другой русский поэт, Толстой пользуется параллелизмом природных и душевных явлений. Особенно близки ему море, как образ бурных житейских волнений, перемежающихся взлетов и падений, ширящейся и всезахватывающей любви («Колышется море; волна за волной...»; «Дробится, и плещет, и брызжет волна...»; «Вздываются волны как горы...»; «Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»), и дерево, как образ крепнущей думы, жизненной стойкости, целеустремленности («Вырастает дума, словно дерево...»; «Деревице мое миндальное...»; «О друг, ты жизнь влачишь, без пользы увядая...»). Для Толстого это не просто условный прием: в его представлении мир природы и мир души отражаются друг в друге, подчиняясь общему закону — всеобъемлющей любви, в которой сливаются все существования: «сердце каменное гор // С любовью в темных недрах бьется, // <...> // И ничего в природе нет, // Что бы любовью не дышало» («Меня, во мраке и в пыли...»).

В своей лирической натурфилософии («Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре...»; «Против течения», (1867)) Толстой — предвестник В. Соловьева, А. Блока, символистов, у которых красота природы наделяется высшим, идеальным значением [«...в каждом шорохе растенья // И в каждом трепете листа // Иное слышится значенье, // Видна иная красота!» («И. С. Аксакову»)]. Вместе с тем в шуточных «Медицинских стихотворениях» (1868—1870) («Доктор божией коровке...»; «Навозный жук, навозный жук...»; «Муха шпанская сидела...») Толстой выступает как ранний предшественник обэриутов (Н. Заболоцкого, Н. Олейникова) с их гротескными

образами насекомых, ироническим выворачиванием традиционных лирико-пейзажных мотивов.

Полонский Яков Петрович. 1819—1898

Я. Полонский — поэт смутных, колеблющихся очертаний, призрачных звуков, тающих красок. Господствующая атмосфера — «мрак во мраке — // И в тишине — тишина» («Сны»). Через все творчество поэта (полувековое) проходит образ теней: «Пришли и стали тени ночи//На страже у моих дверей!» (1842); «Я свечи загасил, и сразу тени ночи, //Нахлынув, темною толпой ко мне влетели...» («Тени и сны», 1891). По живописному колориту — один из самых сумрачных русских поэтов.

Типичный пейзаж Полонского: глухая осень, беззвездная ночь, пасмурный призрак луны, тонущий в дыму облаков, или дальний свет костра, расплывающийся в тумане («Зимний путь», <1844>; «Песня цыганки», <1853>; «Туман», 1856; «Ф. И. Тютчеву», 1865; «Ночная дума», 1874; «В осеннюю темь», 1890). Слабый брезжущий свет вносит в мрачно мгlistый пейзаж неясное смятение, смутное беспокойство, неразрешимое томление. Собственно светлые времена дня и года, напротив, приглушены, окутаны сумраком: заря — холодная, глядит сквозь промерзлое стекло, всходит под тучами; весна — ледяная, обманчивая («Колокольчик», 1854; «Заря над тучами взошла и загорелась...», 1869; «Вечерний звон», 1890; «В мае 1867»; «Полярные льды», 1870). Далекий свет, пробивающийся сквозь холод и туман, — этот постоянный мечтательно-грустный мотив составляет особую прелесть стихов Полонского.

Пейзаж часто разворачивается через образ дороги, уводящей в глухую неизвестность, передает чувства тревоги и ожидания: «Глухая степь — дорога далека, // <...> // Вдали туман — мне грустно поневоле...» («Дорога», <1842>). Наряду со степными часто встречаются морские пейзажи, в которых образу одинокой кибитки соответствует образ корабля, плывущего через ночь («Качка в бурю», 1850; «На корабле»; «Корабль пошел навстречу темной ночи...»).

Как отдельные приметы новизны у Полонского следует отметить грузинские пейзажи, несущие отзвук традиционных романтических мечтаний и вместе с тем вполне реалистические по своей поэтике («Грузинская ночь», 1846; «Старый сазандар», 1853; ср. с «Крымскими очерками» А. К. Толстого: тот же реалистический пересмотр старой романтической темы). В поэме-сказке «Кузнечик-музыкант» (1859) — иносказательное, в двойственном лирико-ироническом духе, непревзойденное по живописной точности и самое развернутое в русской поэзии описание насекомых.

Место Полонского в русской пейзажной поэзии — между А. Фетом и Н. Некрасовым, как своего рода связующее звено

контрастных художественных систем. Хмурый, унылый, пасмурный колорит некрасовских пейзажей (но без их гнетущей, рыдальческой ноты) совмещается с фетовским замиранием перед поэтическими тайнами природы (но без трепетного, доходящего до слез восторга). Поэзия отблесков, озарений, проникающих через мглу, делает Полонского предшественником и любимым поэтом А. Блока.

Надсон Семен Яковлевич. 1862—1887

С. Надсон доводит до резкого, однозначно-аллегорического противопоставления идиллический и бурный пейзажи, как бы чертит в своей поэзии схему этих эстетических канонов, подводит итог их развитию, совмещая в рамках отдельных стихотворений («Неужели сейчас только бархатный луг...», 1883; «Умерла моя муза!.. Недолго она...», 1885; «На могиле А. И. Герцена», 1885—1886). Система пейзажных образов у Надсона, иллюстрируя борьбу сил добра и зла, света и мрака, подчинена закону контраста: «душный сумрак ночной», «черная туча на лике весны» и «золото зари», «огонь благодатных лучей».

Апухтин Алексей Николаевич. 1840—1893

А. Апухтин завершает развитие элегических мотивов в пейзажной лирике XIX века. Ведущая тема — увядание сада, угасание лета, «пышно-погребальный» закат дня и года, стремление упиться прощальными мгновениями иссякающей жизни: «О боже, как хорош прохладный вечер лета!..»; «Под этими лучами нам жизнь милей в прощальный час»; «Как радостно цветы в последний раз блестят!»; «О, рви их поскорей — последние цветы//Из моего поблекнувшего сада!». Поэтизируется грусть расставания с праздником природы, роковая черта, отделяющая жизнь от смерти. Излюбленный образ — увядающие цветы, схваченные ранними заморозками, «поздние гости отцветшего лета», «осени мертвой цветы запоздалые»; отсюда особая любовь к поздно цветущим астрам («Астрам», нач. 60-х годов; «Осенние листья», 1868).

Случевский Константин Константинович. 1837—1904

Поэт подводит своеобразный итог развитию классического пейзажа, только не элегический, а иронический, обнажая разрыв между пошлой, трагически-бессмысленной реальностью природы и ложно-идеальным, возвышенно-поэтическим представлением о ней: «живительный» дождь обильно поливает мостовые и реки, обходя жаждущие поля; «благодатное» солнце ярко сияет на топор, которым палач отрубает голову жертве; «суровые», «неподкупные» камни гримасничают на могилах подлецов, увековечивая их гнусные черты; «величествен-

ная» природа подает свой голос в крике кошек и возне мышей («Утро», 1880; «После казни в Женеве», <1881>; «Что, камни не живут? Не может быть! Смотри...», <1883>; «Не стонет справа от меня больной...», <1883>). Новое у К. Случевского — едкая критика основ поэтического мышления о природе, своего рода пейзажный сарказм, нагнетание гротескных несообразностей, разоблачающих классический миф о гармонии природы и человека («Каждою весною, в тот же самый час...», <1875>, «Будто в люльке нас качает...», <1889>).

Соловьев Владимир Сергеевич. 1853—1900

Философская лирика природы резко вычленяет ее основные антитезы: свет и мрак, солнце и мгла, звезды и земля, явное и тайное, вечное и переменчивое — и ищет пути их разрешения (озеро Сайма — «темного хаоса светлая дочь», розы — «свет из тьмы»). Вл. Соловьеву особенно дорого женственное начало в природе, воплощаемое образом земли, ее темного жизнепорождающего лона: «Земля-владычица! К тебе чело склонил я...» (1886); «Мы сошлись с тобой недаром...» (1892), «Нильская дельта» (1898) («Золотые, изумрудные//Черноземные поля...//Не скупа ты, многотрудная, //Молчаливая земля!»). Образы света и мрака, характерные для поэзии последних десятилетий XIX века, лишаются у Соловьева аллегорической однозначности (борьба добра и зла, прогресса и реакции), приобретают многосложный метафизический смысл («О, как в тебе лазури чистой много...», 1881; «Бедный друг, истомил тебя путь...», 1887; «Пусть тучи темные грозящую толпою...», 1891; «Милый друг, не верю я нисколько...», 1892). Первые опыты символического постижения природы, отвлечения ее красок и звуков от конкретных явлений («прозрачная, белая тишь», «пурпур небесный», «лазурь золотистая») предвещают поэтику А. Блока и А. Белого. Любимое Соловьевым сочетание «лазури» и «золота» предвосхищает блоковскую цветовую гамму.

Фофанов Константин Михайлович. 1862—1911

Впервые в чисто лирической поэзии появляются условно-сказочные пейзажи, навеянные экзотикой старины, романтикой средневековья: лазоревые гроты, белопенные каскады («Не правда ль, все дышало прозой...», 1885; «Блуждая в мире лжи и прозы...», 1887). Природа воспринимается К. Фофановым как царство фантазии и вымысла, как произведение искусства. К естественному подбираются эпитеты, выдающие его сделанность, преднамеренность, красоту: «лепестки улыбнулись атласные, задрожали листы изумрудные», «похристовался ландыш с белокрылым мотыльком», «огни в печке — золоченые терема», вечерняя полумгла — «бледный креп таинственной вуали», осенний дождь — «музыка» («Под напев молитв пасхальных...», 1887; «Под музыку осеннего дождя»,

1900; «За городом»; «У печки»). Представление об изяществе, артистичности природы сближает поэзию Фофанова с живописью «Мира искусства», делает его одним из предшественников раннего символизма и прямым вдохновителем И. Северянина.

Лохвицкая Мирра (Мария Александровна). 1869—1905

Вместе с К. Фофановым М. Лохвицкая вводит нарядный, благоухающий, эстетизированный, предсимволистский пейзаж в русскую поэзию. Преобладают картины весны, исполненные грез и очарований. Лирическая героиня мечтает раствориться в природе, стать вольным орлом, чистым лотосом, золотой звездой, солнечным восходом. Образы природы выступают как знаки душевных устремлений, сливаются со снами, с чаяниями бессмертия («Перед рассветом»; «Мой замок»; «Спящий лебедь», (1897); «Заклинание», 1899; «Я люблю тебя, как море любит солнечный восход...», 1899; «Я хочу умереть молодой...», (1904)). Любимые образы — птицы (лебедь, голубь) и особенно цветы, среди которых преобладают розы, лилии, лотосы («Среди цветов»; «Белые розы»; «Моя душа, как лотос чистый...», (1897); «Заклинание»).

Начало XX века

Брюсов Валерий Яковлевич. 1873—1924

В ранних стихах В. Брюсов провозгласил превосходство цивилизации над природой — и в самой природе отдал предпочтение жестким, строго очерченным формам: «Люблю дома, не скалы.//Ах, книги краше роз!//— Но милы мне кристаллы//И жало тонких ос» («Люблю я лилий верность...», 1898; ср. также: «Четкие линии гор...», 1896; «Есть что-то позорное в мощи природы...», 1896). Брюсов — создатель городского пейзажа в принципиально иной, чем у Н. Некрасова, художественной функции: природа не чахнет и не болеет в городе, но приобретает в нем более могучего соперника и двойника, который делает ее излишней, вторичной: «электрические луны» затмевают звезды, а звезды червонцев в витринах «сияньем северным горят» («Духи огня», 1904—1905; «Сумерки», 1906; цикл «В городе», 1906—1907).

Раздвигая рамки экзотического пейзажа за пределы традиционных для русской поэзии Кавказа и Крыма, Брюсов развивает мотивы «ультраэкзотические», уводящие в глубь тропиков и саванн: «леса криптомерий», «гибкие лианы», «палящий полдень Явы», удавы, зебры, гиппопотам, лев и пр.

В изображении природы одним из первых сознательно использует поэтику мифа, возрождает архаическое восприятие закатных красок как нитей пряжи, теней как черных быков, но-

чи как охотника, разящего ярких павлинов («Ребенком я, не зная страху...», 1900; «Воздух становится синим...», 1904; «Охотник», 1904; «Желтым шелком, желтым шелком...», 1905; «Иматра», 1913); он конструирует «вторичную», искусственную мифологию, населяя природу «демонами пыли», «духами огня», разнообразными живыми существами, олицетворяющими стихии по образцу древнего анимизма (см. одноименные стихотворения, а также «Зимние дымы», 1900; «Дух Земли», 1907).

Наиболее близка Брюсову стихия земли, которую он воспевает во многих зрелых произведениях как мать всего сущего, раскаиваясь в прежней своей приверженности асфальту и граниту («У земли», 1902; «Дух Земли»; «Век за веком», 1907; «Зерно», 1909; цикл «Сын земли», 1912—1914). В послереволюционном творчестве на первое место выдвигается стихия огня, трактуемая в основном как аллегория мировых событий («России», 1920; «В такие дни», 1920).

Брюсов возродил в русской поэзии интерес к космическим темам, планетным сферам, звездным катаклизмам, тот грандиозный масштаб восприятия природы, который был утрачен после М. Ломоносова и Г. Державина. Он — один из инициаторов «научной поэзии», вбирающей пафос естествоиспытательского подхода к природе, откликающейся на новейшие открытия физики («При электричестве», 1912; «Принцип относительности», 1922; «Мир электрона», 1922).

Бальмонт Константин Дмитриевич. 1867—1942

Природа у К. Бальмонта — не столько пейзаж в его конкретной наглядности, сколько мир стихий, отвлеченных от места и времени, пребывающих в абсолютной чистоте и вечности. Он ввел в русскую поэзию жанр натурфилософского гимна, воспевающего всевластность стихии, многообразие ее проявлений («Гимн Солнцу», 1903; «Воззвание к океану»; «Вопль к ветру»). Так, в «Гимне Огню» (1900) воспевается огонь в свече и в пожаре, в искре и в комете, в светляке и в закате. Не явления природы, а ее изначальные и неизменные свойства вдохновляют Бальмонта: не дерево или деревья, а «древесность», воплощенная в мифопоэтическом образе мирового древа, ответвлениями которого служат все известные породы деревьев («Славянское Древо»); не ветер над лугом или ночной осенний ветер, а ветер вообще, как таковой, «ветряность», во всех ее неистощимых веяниях и дуновениях («Ветер»); не ручей или море, а вода, дрожащая и в капле росы, и в океане — «Вода бесконечные лики вмещает//В безмерность своей глубины» («Вода»). Отсюда тяготение к символической обобщенности образа, роднящей его с мифом.

Преобладают у Бальмонта наиболее текучие, бесплотные, подвижные стихии — света и воздуха, в приверженности которым он не имеет равных среди русских поэтов. Чрезвычайно

развита синэстетизация — слитное, совокупное ощущение света, запаха, звука: «Солнце пахнет травами, // <...> // Солнце светит звонами»; «И сладко плачу, и дышу — луной». У Бальмонта больше, чем у кого-либо, стихотворений, посвященных Солнцу [«Аромат солнца»; «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...»; «Гимн Солнцу»; «Солнечный луч» и др.; сб. «Будем как солнце», 1902 (помеч. — 1903); «Сонеты солнца, меда и луны», 1917].

В отличие от В. Брюсова, поэта четких линий, Бальмонта влекут нежные, зыбкие состояния природы — чары лунного света, мление сонного воздуха, мягкое шуршание камышей, «радугой пронизанный туман», «счастье легко дрожащих трав». Отсюда, наряду с тягой к волшебным, фантастическим пейзажам, сотканным из «лунных сияний» и «трепещущих очертаний» («Фантазия», (1893)), глубокое проникновение в душу русской природы, с ее «усталой нежностью», «затаенной печалью» («Родная картина», (1892); «Из-под северного неба»; «Безглагольность», (1900)). Впервые звучит мотив страдания ущербным созданиям — «мучительным снам» Природы: кривым кактусам, побегам белены («Уроды»).

Бальмонт внес в русскую поэзию природы множество новых тем, часто экзотических, хотя освоение их порой экстенсивно. Едва ли не первым он воспел тигра, леопарда, пантеру, альбатроса, скорпиона, болотную лилию, орхидею, одноклеточных (радиолярии, инфузории). По богатству поэтической флоры и фауны, по непосредственности эстетического чувства природы Бальмонт занимает одно из первых мест в русской поэзии. Ему же принадлежит и наибольшее количество автохарактеристик, в которых он пытается осмыслить свою личность и творчество в образах природы: «Я нежный иней охлаждения // Я — ветерка чуть слышный вздох» («Далеким близким»; ср. также: «Мне ненавистен гул гигантских городов...»; «Мои песнопенья», (1900); «Я — изысканность русской медлительной речи...», (1901); «Я не знаю мудрости...», (1902); «Мои звери»; «Средь птиц мне кондор всех милее...», 1923).

Бунин Иван Алексеевич. 1870—1953

Один из крупнейших поэтов-пейзажистов, мастер изображения безлюдной природы, в которой скрыто присутствие каких-то безличных, непостижимых сил. Верный традициям реалистического пейзажа XIX века (особенно А. Н. Майкова и Я. П. Полонского), И. Бунин вместе с тем подчеркивает самодостаточность и независимость природы от человека, так сгущает краски ее вещественного бытия, что природа в его изображении выглядит необжитой, грозной и тревожной в своем безмолвии. Как бы ни менялась география бунинских стихов: от степных раздольев и лесной глухомани ранней поры до азиатских, ближневосточных, тихоокеанских, средиземноморских пейзажей 1903—1916 годов, — глубже всего поэт пере-

живает одиночество человека среди природы и одиночество природы без человека, «блаженную тоску» пустынности: «Не видно птиц. Покорно чахнет...»; «Могилы, ветряки, дороги и курганы...»; «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...»; «И ветер, и дождик, и мгла//Над холодной пустыней воды» («Одиночество»); «Окраина земли, // Безлюдные пустынные побережья...» («Цейлон»); «Звезды горят над безлюдной землею...»; «Пустыня в тусклом, жарком свете...»; «На плоском взморье — мертвый зной и штиль» («Штиль»). Такова бунинская природа, словно покинутая человеком или не впускающая его в себя, всегда «безлюдная», «пустынная», «мертвая», «неживая» (любимые бунинские эпитеты). Даже пшеничное поле — «зреющего хлеба мертвая страна» («Вечерний жук»).

Вместе с тем никто до Бунина не изображал с такой проникновенностью мир живых существ, как бы перевоплощаясь в них, разделяя их томление, смутные думы, чувство тоскливой заброшенности или хищной радости («Кондор», 1902; «Сапсан», 1905; «Змея», <1906>; «Собака», 1909; «Ночная змея», 1912; «Кобылица», 1916). Не одухотворяя природу, не уподобляя ее человеку, Бунин прилагает к природе ее собственную меру, раскрывая и в своем лирическом герое то бессознательное, чувственно-стихийное, что сближает его со всеми созданиями на земле.

Бунин — один из самых «звездных» русских поэтов, причем звезды в его лирике — это прежде всего таинственные небесные письмена, предрешающие земные судьбы («Плеяды», 1898; «Ночь», 1901; «Звездопоклонники», <1906—1909>; «Сириус», 1922). В некоторых стихотворениях поэт отдает дань мифологизму («Бог полдня», 1908; «Ночь зимняя мутна и холодна...», 1912; «Сказка о козе», 1915), однако в целом развивает традиции реализма, доводя до предела точную описательность и зоркую отстраненность в отношении к природе. Бунин первым ввел в круг реалистической поэзии такие пейзажи, которые у современников (В. Брюсова, К. Бальмонта, Н. Гумилева) воспринимались в условно-романтическом или символическом ключе: Египет, Тихий океан, Малая Азия и др.

Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич. 1863—1927

Скудные, землистые, серые пейзажи, бедные красками, особенно по сравнению с богатой цветовой палитрой поэтов начала века (К. Бальмонта, А. Белого, И. Анненского). Природа сама по себе обыденна, безлика: «Мы скучной дорогою шли//По чахлой равнине»; «На серой куче сора, // У пыльного забора...» и т. п. Только вопрошающий дух человека оживляет немые просторы: «...для природы моей я — душа» («Я люблюсь людской красотой...»); «По жестоким путям бытия...»; «Околдовал я всю природу...»). В природе господствуют демонические начала, обрекающие ее на оцепенелость, мертвенность, отсюда характерные для Сологуба эпитеты: «злое солнце», «холодная,

жестокая земля», «земля докучная и злая». Вселенной правит Змей: змееподобное лживое Солнце — устойчивый образ поэтической космологии Сологуба («Змий, царящий над вселенною...», 1902; «Безумием окована земля...», 1902). По контрасту со скучной земной природой вымышляются фантастические пейзажи — звезды Маира, земли Ойле, Лигойских блаженных полей («Звезда Маир», 1898, 1901; и др.).

Во многих стихотворениях продолжается линия К. Случевского — иронические гротески, в которых лирическим героем выступает собака («Когда я был собакой...», 1911—1912), природа лишается эстетического глянца (луна напоминает «жабы пузо» — «Когда насмешливый мой гений...»). В «Гимнах Родине» (1903) — развитие гоголевских традиций национального пейзажа: скудость и пустота родимых просторов вызывают грусть и вместе с тем высокое лирическое воодушевление.

Анненский Иннокентий Федорович. 1855—1909

Природа предстает в поэзии И. Анненского в полутонах, переливах и тающих красках. «Лиловый разлив полумглы», «луно-талые дали», «пыльно-зыбкая позолота» — насыщенные цветовыми оттенками эпитеты передают как бы процесс погружения зрения в природу, смутность первых, брезжущих впечатлений. И в самой природе Анненскому ближе всего зыбкие, переходные состояния: талость, дымность, игра отражений, отсветов. В изображении дымов и туманов он не знает себе равных среди русских поэтов («Дымы», «Трилистник призрачный», «Тринадцать строк», «Контрафакции» и др.). Анненский — поэт атмосферы, пропитывающей и растворяющей в себе все краски, звуки, запахи: отрываясь от конкретных предметов-носителей, они оказываются свойствами самой воздушной среды («на бледнеющей шире в переливах растаявший цвет», «в воздухе, полном дождя, трубы так мягко звучали»).

Наследуя элегическую традицию А. Апухтина [с которым его сближают образы злых осенних мух, поздних цветов — «Мухи как мысли (*памяти Апухтина*)», «Добродетель»], Анненский метафизически углубляет ее, раскрывает усталость, изнеможение, бессилие как внутренние состояния самой природы, выражение ее «истомной» сущности. Снег у него — «ослабелый», «мертвенно-талый», солнце — «усталое», огонь — «желтый», «светящий устало», лед — «нищенски синий и заплаканный», высота — «померкшая», розы — «поблеклые». В любви именно к такой «изнемогающей» природе признается лирический герой «Мучительного сонета», «Трилистника замирания», «Трилистника ледяного».

Даже жизненные порывы в природе неотделимы от ее же болезненных надрывов, яркие краски — это вспышки недуга: «все маки пятнами — как жадное бессилье», «...чахлые сady//С соблазном пурпура на медленных недугах» («Трилист-

ник соблазна»; «Сентябрь»). Впервые выявившаяся у Анненского творческая интуиция немощной природы отчасти предвосхищает поэзию Заболоцкого, у которого становится всеобъемлющей философской концепцией «страдающей» природы.

Блок Александр Александрович. 1880—1921

А. Блок внес в русскую поэзию ощущение небывалых просторов, расходящихся далее, смутного пути, теряющегося во мгле («Осенняя воля», 1905; «Россия», 1908; и др.). Пространство пронизано стремительным, вихревым движением, означенным такими излюбленными глаголами Блока, как «лететь», «мчаться», «стремиться», «витьяся», «кружиться»: «летим в миллионы бездн», «летит, летит степная кобылица», «миры летят», «торопливый полет комет», «за сердце хватющий полет». Мир природы — весь в легких, летящих очертаниях, словно бы продутый насквозь ветром.

Ветер — главная стихия творчества. Причем в отличие от бальмонтского «вздыхающего», «млеющего» ветра блоковский — «злой», «дикий», «буйный» («Дикий ветер...», 1916; «Двенадцать», 1918). Он несет с собой клубы снега или пыли, ослепляет, валит с ног, срывает окна с петель. Часто у Блока переплетаются мотивы ветра и снега, откуда рождается образ вьюги, метели («Русь», 1906; «Под шум и звон однообразный...», 1909; цикл «Снежная маска», 1907; «Двенадцать»). Воздух блоковского пейзажа чаще всего замутненный, неясный, мгlistый. Никто из поэтов с такой силой не передал стихийность русской природы, порывистой, необузданной, дерзновенной («Осенняя воля»; «Русь»; «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..», 1910; «Новая Америка», 1913).

Сравнительно малое место у Блока занимают образы растений и животных, за исключением разве что кустов, гнувшихся по ветру, и стремительно несущихся коней. Природа является поэту не столько в плотных, земных своих образованиях, сколько в распахнутости далее и небес. Лес, густая древесная растительность — тема, наиболее чуждая Блоку; ему близок степной простор, «путь, открытый взорам»; любимо также болото с его обманной поверхностью и зыбучей, затягивающей бездной («Болото — глубокая впадина...», 1905; и др.).

Небо у Блока, как правило, не солнечное и не лунное, а окрашенное кровью заката или мглой метели. Блок — поэт зорь и зарев, «алого сумрака» и «закатного пожара» — жестоких и кровавых рубежей, которыми отмечено круговращение света в природе. От ранних символистских и до зрелых произведений небо у него — горящее или сожженное: «весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо», «сожжено и раздвинуто бледное небо». По описанию зорь (11) и особенно закатов (19) Блок занимает первое место в русской поэзии (цикл «Молитвы», 1904; «Дали слепы, дни безгневны...», 1904; «Город в красные пределы...», 1904; «В северном море», 1907; «В ресторане», 1910;

«Демон», 1910 и 1916). «Заря в крови», «закат в крови» — типичные блоковские образы, передающие трагизм его мироощущения.

Блок — один из самых «звездных» поэтов, но и звезды у него не стоят неподвижно в небе (как у И. Бунина, О. Мандельштама), а срываются с места, смешиваются со снежным прахом («Настигнутый метелью», «Неизбежное»). Так означает всевластие ветра в природе: «звезды» — самое высокое, вечное — несутся одна за другой, закручиваются метелью в «вихри звездные».

Обновление пейзажа идет и по линии сближения его с портретом — исключительно редкий до Блока прием: в облике природы проступают черты лица, как правило, женского, что связано с унаследованной от Вл. Соловьева идеей женственной души мира («лес да поле да плат узорный до бровей», «очи синие бездонные цветут на дальнем берегу», «шлейф, забрызганный звездами» и др.).

Огромен вклад Блока в развитие национального пейзажа, который стал благодаря ему неизмеримо более динамичным, распахнутым и стремительным. Блок первым воссоздал в обобщенном масштабе буревой, неистовый облик родной природы, в изображении которой раньше преобладали мотивы скромности, смирения, застенчивости: «Ты стоишь под метелицей дикой, // Роковая, родная страна» («Новая Америка»).

Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич). 1880—1934

В поэзии А. Белого преобладают ослепительные, искрящиеся краски, пронизанные лучезарным сиянием: «светопенный поток», «лучесветная даль», «пламезарное солнце». Это поэт «клокотаний буревых», которому в природе ближе всего огневая и метельная стихия — клубящаяся, пенящаяся, что определило использование природных мотивов в изображении общественных потрясений: «Рыдай, буревая стихия, // В столбах громового огня!..» («Родине», 1917).

Значительное место принадлежит символическим пейзажам, раскрывающим «душу мира»; «образ вечности» (названия одноименных стихотворений); фантастическим пейзажам, где небо — стеклянная гора, солнце — «вечное окно в золотую ослепительность» («Осень»; «На горах», 1903). Книга «Пепел» (1909), отдающая дань некрасовским традициям, — важный вклад в развитие национального пейзажа: образы пустых и сырых раздолий, скудной земли, косматых дымов; скорбные, рыдальческие интонации («Отчаянье», 1908; «Русь», 1908; «Из окна вагона», 1908).

Иванов Вячеслав Иванович. 1866—1949

Как и другие символисты, Вяч. Иванов — певец абсолютных стихий, на которые разложился реалистический пейзаж, — «прозрачности», «лунности», «лазурного духа морей», «вихревых пучин» солнца. В отличие от К. Бальмонта и А. Бе-

лого он предпочитает не сияющие, а сгущенные краски, как бы запекшиеся; любимые оттенки — «багряный», «пурпурный», «рдяный», «червонный» («лист лозы сквозь багряный жар сияет хмелем крови и грозы»). В природе Иванову ближе всего «рдяный плод и пьяный гроздь», восходящие к исследованному и воспетому им культу Диониса. Багряный бутон, ком, шар — своего рода первообраз ивановского мироздания, приобретающий облик розы, солнца, виноградной грозди, пламенеющего сердца — самых частых образов его поэзии; отсюда и такие словосочетания, как «роза солнца», «солнце-сердце» («Хвала Солнцу», 1904; «Завет Солнца»; «Первый пурпур», 1912; «Осень», (1905); «Хоры мистерий»; «Как проникает розу солнце...»).

Волошин (Кириенко-Волошин)
Максимилиан Александрович. 1878—1932

М. Волошин — не только пейзажист по преимуществу, но и едва ли не первый среди крупных поэтов «узкий» специалист в области пейзажа: большая часть стихов посвящена Крыму (цикл «Киммерийские сумерки», 1906—1907; «Коктебель», 1918; «Дом поэта», 1926; и др.).

Волошина влечет к себе стихия камня, которой он дал право гражданства в большой русской поэзии. Подобно тому как существуют художники-маринисты, Волошин был «минералистом» — поэтом камня и «каменности» во всех ее проявлениях. «Пласты размытой глины искрятся грифелем, и сланцем, и слюдой...», «потоки красных щебней», «груды валунов», «глыбы скал», «хребты скалистых гребней», пересохшие русла, развалы горных пород, осыпи и черепки разрушенных древних городов — излюбленный волошинский ландшафт, которому под стать и скудная растительность: бурые и рыжие, выжженные солнцем травы, горькая полынь, белый молочай [«Травую жесткую, пахучей и седой//Порос бесплодный скат извиистой долины...» («Полдень», 1907)]. В отличие от большинства поэтов-современников, славивших воздушно-световую стихию, Волошин — поэт «сухости», «твердости», «жесткости», добровольно избравший «пустынный кряж земли» и как место жительства, и как тему творчества.

Локальные по теме, стихи Волошина вовсе не провинциальны по стилю: они предвосхищают тот уклон к «областничеству», который воспринимался как аномалия на фоне «космической» поэзии символистов 900-х годов, но стал характерным впоследствии для поэтов 20—30-х годов — П. Васильева, А. Твардовского, С. Маркова. В этом смысле Волошин может считаться основоположником русского поэтического краеведения.

Кузмин Михаил Алексеевич. 1875—1936

У М. Кузмина, близкого к акменстическому течению, среди немногочисленных пейзажей преобладают образы водной, жен-

ственно-податливой стихии. Сравнительно редкие в русской поэзии рыбы и лодки, сети и невода — самые распространенные мотивы кузминской лирики («В раскосый блеск зеркал забросив сети...», «Рыба»). Даже муза предстает в образе прекрасной «рыболовки», а София-Премудрость странствует по изумрудным водам бытия в золоченой лодке («Муза», «София»).

Гумилев Николай Степанович. 1886—1921

Н. Гумилев первым ввел в русскую поэзию африканский пейзаж. В его лирике преобладают образы экзотических животных и растений: жираф, леопард, ящерицы, гены, хвощи («Озеро Чад», <1907>; «Леопард», <1919?>; «Суэцкий канал», <1921>). В стихах натурфилософского склада выражено ощущение неподлинности, бедности земной природы, порыв к ее таинственному преобразению: земля станет звездой, «огнем пронизанной насквозь», человек обретет высокое естество деревьев, раскроет в себе — «под скальпелем природы и искусства» — орган нового, высшего знания («Деревья», <1916>; «Природа»; <1918>; «Шестое чувство», <1919?>).

Зенкевич Михаил Александрович. 1891—1973

Поэзия М. Зенкевича в значительной мере специализирована на мотивах естественной истории, геологической и биологической эволюции Земли. В первой и лучшей книге «Дикая порфира» (1912) — редкие по своей терминологической точности и живописной конкретности образы вулканизма, различных стадий образования земной коры, затем начальных фаз жизненной эволюции («металлов жидкие пары», «изумрудный сад инфузорий», «и крови красный гул, и мозга жирный груз»). Развивая традиции научной поэзии, идущие от М. Ломоносова, Зенкевич обогащает поэтический язык естественнонаучной лексикой: «жаберные дуги», «двупарные раскидистые бивни», «семя», «скорлупа», «пузыри», «хрящи», «позвонки», «кокон», «сигиллярии», «махайродусы» («Пары сгущая в алый кокон...», «Земля», «Металлы», «Ящеры», «Махайродусы», «Темное родство», «Человек»). При этом, в отличие от В. Брюсова, он вводит в поэзию не абстрактно-логические понятия («электрон», «п-измерения»), а конкретную лексику, обладающую большим образным потенциалом и позволяющую приобщиться к природе в ее чувственной, кровавой, липкой достоверности. Заслуга Зенкевича — создание поэзии живого вещества, проникновение в осязаемую плоть природы (ее «пузыри» и «роговицы») и сближение на этом пути научно-го и образного природознания.

Мандельштам Осип Эмильевич. 1891—1938

Те абсолютные стихи, на которые разделили пейзаж символисты, у О. Мандельштама уплотняются, возвращаются в реальную природу и в соответствии с общими принципами акмеистической поэтики становятся *веществами*. В ранних стихах по-

лемически провозглашается необходимость осязательного, неотвлеченного восприятия природы: «Нет, не луна, а светлый циферблат//Сияет мне, и чем я виноват,//Что слабых звезд я осязаю млечность?» Мандельштам — поэт конкретных веществ, некоторые из которых он впервые ввел в образность русской поэзии: чернозем, глина, песок, кремь, грифель, солома, шерсть, мех, соль, мед, деготь («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», 1922; «Грифельная ода», 1923; «Армения», 1930; «Прими на радость из моих ладоней...»). Даже роза у него — вещество: «хлопья черных роз летают», «роза землею была».

Поэт отдает предпочтение устойчивым субстанциям природы, неподвижному, пребывающему, вечному: в его стихах много «воздуха», но почти отсутствует «ветер», есть «вода», но — не «воды», не «потоки». Бурные стихии: огонь, вьюга — практически отсутствуют, как и круговращение времен года и суток: нет зорь, закатов, рассветов, вечеров — в этом Мандельштам антипод А. Блока. Звезды, которые у А. Фета «трепещут», у А. Блока «кружатся» и «летят», у Мандельштама замирают в тяжелой неподвижности, воплощая «соленые приказы» судьбы — «звезды всюду те же» («Феодосия», 1910, 1922; «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»). Снег лежит неподвижным пластом, уплотненным настом; все предметы обретают тяжесть, даже пар — «тяжелый», солнце — несут на носилках («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920; «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...», 1920; «1 января 1924»). Наиболее излюбленны образы твердых веществ: камня — в ранних стихах (сб. «Камень», 1916), земли — в поздних («Чернозем», 1935; «Стансы», 1935; «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», 1935; «К пустой земле неволью припадая...», 1937). Отсюда особая любовь к Армении, пейзаж которой — «орущих камней государство», «мертвые гончарные равнины», «черной кровью запекшиеся глины» — благодаря Мандельштаму стал родным для русской поэзии (цикл «Армения»); ср. цикл В. Брюсова «В Армении», 1915—1916, где преобладает культурно-историческая проблематика.

Мандельштаму, за исключением некоторых ранних стихотворений, чужда «атмосферическая» игра света, переливы красок, он поэт твердых графических очертаний. В изображении природных явлений преобладают два цвета (непризматических) — прозрачный и черный. Зато в области поэтической графики — предельная четкость, стремление воспроизвести «суставчатые», «перепончатые» формы живых существ — их дробность, многочисленность. Стихи Мандельштама изобилуют образами насекомых — особенно пчел, ос, стрекоз, кузнечиков (ок. 20 стихотворений — почти столько же, сколько во всей русской поэзии XIX века). Среди птиц любимая — ласточка. Это обусловлено остротой акмеистического зрения, видевшего самые мелкие составляющие природы, ценившего острый, отточенный силуэт.

Вместе с тем Мандельштам — мастер «потусторонних» пейзажей, перекликающихся с мифологическими образами античности, рисующих блаженные поля, призрачные леса, нежные луга, на которых обитают души мертвых («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», 1920; «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920; «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920).

Ахматова (Горенко) Анна Андреевна. 1889—1966

Пейзаж не играет у поэтессы самостоятельной роли, но выступает чаще всего как зачин к любовному сюжету, как внешняя рамка, обстановка лирических переживаний. «Широкий и желтый вечерний свет, // Нежна апрельская прохлада. // Ты опоздал на много лет, // Но все-таки тебе я рада» — принцип параллелизма природных и душевных явлений, восходящий к поэтике народной лирической песни. Близок фольклору и прием олицетворения, уподобления человеческого — природному: «Зачем притворяешься ты // То ветром, то камнем, то птицей?..»; «Серой белкой прыгну на ольху...» и т. д.

В целом у А. Ахматовой преобладают растительные мотивы, естественно воплощающие стихию женственного, связанные с господствующим эмоциональным настроением ее лирики: розы — радость и торжество, ива — грусть и разрыв; много «невзрачных», «диких», «сорных» растений — крапива, лопух, одуванчик («Небывалая осень построила купол высокий...», 1922; «Хорошо здесь: и шелест, и хруст...», 1922; «Ива», 1940; «Разрыв», 1944; «Летний сад», 1959; «Шиповник цветет», 1961; «Последняя роза», 1962). Ахматова возвращает в поэзию исчезнувший с пушкинских времен царскосельский пейзаж («В Царском Селе», 1911; «Наследница», 1959).

Городецкий Сергей Митрофанович. 1884—1967

Одним из первых С. Городецкий воскрешает языческое наследие Древней Руси, символику верований и обрядов, обращенных к плодотворящим началам природы [сб. «Ярь» (1907) — «Веснянка», «Береза», «Рождество Ярилы» и др.], гимны стихиям («Земля», 1904, 1906, 1909; «Солнце», 1906; «Луна»; «Зной»).

Клюев Николай Алексеевич. 1884—1937

Зачинатель «новокрестьянской» поэзии, Н. Клюев приблизил пейзаж к мировосприятию деревенского жителя, опоэтизировал «малую» природу, окружающую крестьянский быт (в том числе огород, овощи — с «пузом упругим капусту»). Впервые на первый план выдвигаются образы домашних животных, которым присваиваются нежно-ласкательные, «семейные» имена: «буренка», «рябка», «курята», «коняга», «мурлыка». С лирическим героем у них гораздо более «короткие», душевно теплые отношения, чем в прежней поэзии; в животном проглядывает человеческое лицо [«Телка ж бурая, с добрым

носом//И с молочным, младенческим взором...». — «Пушистые горностаевые зимы...», 1917 (?); цикл «Избяные песни», (между 1914 и 1916); «По жизни радуйтесь со мной...», 1932(?)].

Природа у Клюева выступает как предмет многообразных сравнений и метафор, для которых подбираются реалии крестьянского быта и образы традиционной культуры: лог — «беленая печь», туча — «пшеничная сайка» («Оттепель — баба-хозяйка...», 1914 или 1915). Особенно распространены «церковные» уподобления: природа — «храм», лес — «часослов», сосна — «звонница», пташки — «кливошанки», березы — «свечки», листья — «огоньки» и т. п., что обусловлено молитвенным отношением поэта к природе как святыне («Я молился бы лику заката...», (1912)). В отличие от предыдущей поэзии, где природа обычно выступает как второй член сравнения (душа — «буря» или «бабочка», мечта — «солнце», любовь — «море»), у Клюева она становится исходной реальностью, к которой подбираются сравнения из других сфер жизни, что свидетельствует о первенстве природы в системе клюевского мирозерцания.

Поэт, родившийся и живший в Заонежье, выступает прежде всего как знаток и певец северной природы, «хвойного звона и ладана»; среди деревьев у него преобладают ели и сосны, встречаются такие конкретные пейзажно-географические приметы, как «мхи», «валуны», «гагарий зык», «олений гусак», эпитеты «куний» и «горностаевый». Вместе с тем Клюев внес в русскую поэзию своеобразный жанр «утопического» пейзажа, в котором гармонически сочетаются черты Севера и Юга, природа образует одно неразрывное целое как среда объединенного человечества: «...есть в сивке доброе, слоновье и в елях финиковый шум» («Я — посвященный от народа...», 1918; «Зурна на зырянской свадьбе!..», 1918 или 1919; «Брезг самоварной решетки...», 1919 или 1920; «Придет караван с шафраном...», (1921)).

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович).

1885—1922

В своей экспериментальной поэзии В. Хлебников тяготеет к созданию новой мифологии, богатой образами вымышленных зверей, птиц, растений и промежуточных форм жизни: «дева-лосось», «дерево-зверь», «времири», «свиристели», «поюны», «зинзивер» («Там, где жили свиристели...», 1908; «Времышикамыши...», 1908). По количеству разнообразных природных реалий, метафорически переосмысленных, Хлебников не имеет равных в русской поэзии; некоторые его произведения строятся как маленькие энциклопедии животного и растительного царств («Зверинец», 1909, 1911; «В лесу. Словарь цветов», 1913; «Голод», 1921). Ряд образов вошел в русскую поэзию с отчетливым «хлебниковским» отпечатком («конь», «волк», «кузнечик», «лягушка», «олень», «тополь») — поэту

удалось раскрыть пласты древнейших ассоциаций, связанных в национальном сознании с данными явлениями и словами («Кузнечик», 1908—1909; «Кому сказатеньки...», 1908—1909; «Конь Пржевальского», (1912); «Весеннего Корана...», 1919).

Природа, по Хлебникову, заключает в себе прообразы и зародыши всех цивилизаций, технических и архитектурных форм, разнообразных человеческих взаимоотношений; отсюда обилие метафор и сравнений, проводящих параллель между природой и культурой, обществом, ремеслами (тигр — «магометанин», лягушка — «барынька», «слоны бились бивнями так, что казались белым камнем под рукой художника» и т. п.).

Хлебников первым по-настоящему открыл для поэзии суровую, затаенную природу азиатских окраин России, мусульманского и буддийского Востока — Каспия, Саян, Алтая, Ирана, по которым немало странствовал («Шаман и Венера», (1912); «О Азия! себя тобою мучу...», 1920; «Саян», 1920—1921; «Труба Гуль-муллы», 1921—1922). Это не бурлящий жизнью романтический Юг, но именно Восток — неподвижно-глубокий, замерший и как будто даже вымерший, не «экзотика», а «эзотерика», сокровенная наука природы, которую поэт постигает как древние письмена («за суровым клинопадом//бегут олени диким стадом», «застыли сказочными птицами//отцов письмена в поднебесье»). Исходя из идей древнего индо-русского, русско-скифского родства, Хлебников искал их доказательства и в русской природе, изображения которой порой перекликаются с живописью С. Рериха.

Утопическое мышление Хлебникова выразилось и в картинах будущего созидательного преобразования природы, которая станет частью разумно устроенной цивилизации («Из звездных глыб построишь кровлю —// Стекланный колокол столиц»; «Я вижу конские свободы,//И равноправие коров». — «Ладомир», 1920).

Северянин Игорь (Лотарев Игорь Васильевич). 1887—1941

Основоположник и главный представитель «эгофутуризма», И. Северянин эстетизирует природу в духе К. Фофанова и М. Лохвицкой: в ее проявлениях усматривается художественный изыск, изощренная искусность («кружева листьев ажурных», «шелк зеленых пашен», «пляска стрекоз, грациозных кокеток», «сирень моей весны фимьямною лиловою//Изнежила кусты в каскетках набекрень». — «Ноктюрн», 1908; «Интермеццо», 1910).

Лирический герой Северянина любит цветы, лес, реку, но при этом выказывает вкус городского жителя, ищет такой свежести, первозданности, какой нет в самой реальной природе. «И рыжик, и ландыш, и слива» — это созданная изыском первозданность, разрозненные элементы природы, подобранные как букет, чтобы «пахло» свежестью («Амулеты», 1910; «Рус-

ская», 1910; «И рыжик, и ландыш, и слива», 1911; «В осенокосном июле», 1911).

Наиболее заметны и значительны у Северянина мотивы восторженного, опьяненного восприятия весны («душа веселится и верит...». — «Весенние триолеты», 1913; «Весенний день», 1911), всего душисто-красочного и цветущего в природе — особенно сирени, ландышей, фиалок, лилии, жасмина, их оттенков и запахов («Я шел в лазоревые дали —//В цветы, в цветах и по цветам!». — «С крестом сирени», 1913; ср. также: «Фиалка», 1911; «Фиолетовый транс», 1911; «Мороженое из сирени», 1912; «Это только в жасмин...», 1912; «Поэза маковых полей», 1915).

Каменский Василий Васильевич. 1884—1961

У В. Каменского самые светлые, жизнерадостные пейзажи во всей русской поэзии — звенящие, ликующие, сотканые из лучей солнца, журчания ручьев, «росинок-радоستيнок» («Жить чудесно», 1909; «Русский звенидень», (1910); «Чурлю-журль», 1910; «Солнцень-ярцень (застольная)», 1916; «Бурли, журчей», 1917). Сама словесная их ткань — обилие звукоподражаний, восклицаний, междометий («солнцень в солнцень, ярцень в ярцень», «чурлю-журль») — выражает безудержную, «физиологическую» радость лирического героя от слияния с природой: он кружится и падает на «цветистой полянке», целует траву, танцует танго с коровами («Росстань», 1910; «Танго с коровами», 1914). Пейзаж строится не описательно, но как призыв, обращенный к природе, восславляющий ее удаль и яркость («выпьем чарку за здоровье Комет», «звени, Солнце», «бурли, журчей.., люби жарчей, звени и пой, не стой»). Одним из первых Каменский — профессиональный авиатор — запечатлел вид Земли с высоты полета, передал ощущения воздухоплователя («На аэропланах», 1913).

ПОЭЗИЯ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

1920—1950-е годы

Маяковский Владимир Владимирович. 1893—1930

Для раннего творчества В. Маяковского характерно принципиально новое в русской поэзии трагическое видение природы — растерзанной, надломленной, гибнущей, как будто с мира сдирается его старая оболочка: «у раненого солнца вытекал глаз»; «на небе красный, как марсельеза, //вздрагивал, околева, закат»; «звезды опять обезглавили //и небо окровавили бойней»; «звезд глаза повылезали из орбит»; «снеговые волосы ветром рвя, рыдает земля»; «с гильотины неба головой Антуанетты солнце покатилося умирать»; «кометы заломят горя-

шие руки» («Адище города», 1913; «Облако в штанах», 1915; «Война и мир», 1915—1916; и др.). При этом лирический герой часто выступает как бунтарь, угрожающий небу, богоборчески опрокидывающий природный миропорядок: «встречу я//неб самодержца,—//возьму и убью солнце!» («Я и Наполеон», 1915); «слов иступленных вонзаю кинжал//в неба распушшего мякоть» («Я», 1913).

Пафос «природоборчества» сохраняется и в поэзии Маяковского 20-х годов, однако природа здесь уже выглядит «поверженной» — отношение к ней ироническое, как к «хилой», уступающей в могуществе человеку («И меркнет//доверье//к природным дарам//с унылым //пудом сенца»). Для поэта «природа» — воплощение старого, косного порядка вещей, которому должно прийти на смену сознательное овладение техникой, творчество высшей, рукотворной природы: «Чтоб природами хилыми не сквернили скверы, //в небеса шарахаем железобетон» («Мы идем», 1919); «Если//даже// Казбек помешает —//срыть!» («Владикавказ — Тифлис», 1924). Поэт в высшей степени социальный, Маяковский издевательски относится к чистому пейзажной лирике: «от этого Терека//в поэтах//истерика» («Тамара и Демон», 1924); «Что луна, мол, //над долиной, //мчит//ручей, мол, //по ущелью. //Тинтидликал// мандолиной, //дундудел виолончелью» («Птичка божия», 1929).

Поэт подчеркнуто «десакрализирует» природу, лишает ее ореола возвышенности, святости, обращаясь с ней предельно фамильярно: «поплеывал//в Терек с берега, //совал ему//в пену//палку»; «солнце моноклем вставляю»; «эта вот//зализанная гладь —//это и есть хваленое небо?» — а подчас не останавливается и перед бранными выражениями в ее адрес: «я крикнул солнцу: «Дармоед!..»; «луна, как дура, // ... //блинорожие плоское»; «ночь-негодяйка» («Тамара и Демон», «Человек», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», «Чудеса», «Кемп „Нит гедайге“»). Этой же цели смехового снижения природы служат и сравнения: «зевота шире мексиканского залива»; море «блестящей, чем ручка дверная»; «небу в шаль//вползает//солнца вша» («Хорошо!», 1927). Вообще Маяковский чаще, чем другие поэты, употребляет само слово «природа» или даже «природы», беря ее как целое, не вдаваясь в частности: «полон рот красой природ», «вся природа вроде телефонной книжки». Эта обобщенность наименования тоже знаменует внутреннее превосходство над природой и сознательное отстранение от нее: лирический герой не чувствует себя ее частью, но оценивает со стороны.

Таким образом, природа в стихах Маяковского 10-х годов корчится в муках, трагически умерщвляется, а в стихах 20-х годов в основном подается иронически, — в уменьшительной форме — «садик», «дождик», «морковинки». То и другое служит знаком ее растущего преодоления. Как признавался поэт в автобиографии «Я сам»: «После электричества совершенно

бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь» (главка «Необычайное»). Если герой ранних стихов посягает на небо, грозит убить солнце, то герой поздних приглашает солнце к себе на чай — в обоих случаях он становится ровней природы, лишает ее прежнего «высокопоставленного» статуса, «барской» привилегии сиять вечной красой в недосягаемом величии.

Вместе с тем у Маяковского есть любовь и сострадание к «неусовершенствованной» природе, прежде всего — к больным, забитым животным («Хорошее отношение к лошадям», 1918; лирическое отступление про собачонку — «Я люблю зверье...» — в поэме «Про это», 1923), что сближает его с Н. Некрасовым, С. Есениным. В целом же различие Маяковского и Есенина в подходе к природе и соотношении ее с техникой может быть продемонстрировано следующими строками — одними из самых ранних и программных в их творчестве:

С. Есенин, 1910: «Клененочек маленький матке// Зеленое вымя сосет»;

В. Маяковский, 1912: «Прижались лодки в люльках входов//к сосцам железных матерей».

Есенин Сергей Александрович. 1895—1925

Природа — всеобъемлющая, главная стихия творчества поэта, с ней лирический герой связан врожденно и пожизненно: «Родился я с песнями в травном одеяле. //Зори меня вешние в радугу свивали» («Матушка в Купальницу по лесу ходила...», 1912); «Будь же ты вовек благословенно, //Что пришло процвсть и умереть» («Не жалею, не зову, не плачу...», 1921).

Поэзия С. Есенина (после Н. Некрасова и А. Блока) — самый значительный этап в формировании национального пейзажа, который наряду с традиционными мотивами грусти, запустелости, нищеты включает удивительно яркие, контрастные краски, словно взятые с народных лубков: «Синее небо, цветная дуга, // <...> // Край мой! Любимая Русь и Мордва!»; «Топа да болота, // Синий плат небес. // Хвойной позолотой // Взвенивает лес»; «О Русь — малиновое поле // И синь, упавшая в реку...»; «синь сосет глаза»; «пахнет яблоком и медом»; «Ой ты, Русь моя, милая родина, // Сладкий отдых в шелку купырей»; «Звени, звени золотая Русь...». Этот образ яркой и звонкой России, со сладкими запахами, шелковистыми травами, голубой прохладой, именно Есениным был внесен в поэтическое самосознание народа. Чаще, чем какой-либо другой поэт, использует Есенин сами понятия «край», «Русь», «родина» («Русь», 1914; «Гой ты, Русь, моя родная...», 1914; «Край любимый! Сердцу снятся...», 1914; «Запели тесаные дроги...», <1916>; «О верю, верю, счастье есть!», 1917; «О край дождей и непогоды...», <1917>).

По-новому изображает Есенин небесные и атмосферные явления — более картинно, образительно, используя зооморфные и антропоморфные сравнения. Так, ветер у него — не кос-

мический, выплывающий из астральных высей, как у Блока, а живое существо: «рыжий ласковый осленок», «отрок», «схимник», «тонкогубый», «пляшет трепака». Месяц — «жеребенок», «ворон», «теленок» и т. п. Из светил на первом месте образ луны-месяца, который встречается примерно в каждом третьем произведении Есенина (в 41 из 127 — очень высокий коэффициент; ср. у «звездного» Фета из 206 произведений 29 включают образы звезд). При этом в ранних стихах, примерно до 1920 года, преобладает «месяц» (18 из 20), в поздних — луна (16 из 21). В месяце подчеркивается прежде всего внешняя форма, фигура, силуэт, удобный для всякого рода предметных ассоциаций — «лошадина морда», «ягненок», «рог», «колюб», «лодка»; луна — это прежде всего свет и вызванное им настроение — «тонкий лимонный лунный свет», «отсвет лунный, синий», «луна хохотала, как клоун», «неуютная жидкая лунность». Месяц ближе к фольклору, это сказочный персонаж, тогда как луна вносит элегические, романсовые мотивы.

Есенин — создатель единственного в своем роде «древесного романа», лирический герой которого — клен, а героини — березы и ивы. Очеловеченные образы деревьев обрастают «портретными» подробностями: у березы — «стан», «бедро», «груди», «ножка», «прическа», «подол», у клена — «нога», «голова» («Клен ты мой опавший, клен заледенелый...»; «Я по первому снегу бреду...»; «Мой путь»; «Зеленая прическа...» и др.). Береза во многом благодаря Есенину стала национальным поэтическим символом России. Другие излюбленные растения — липа, рябина, черемуха.

Более сочувственно и проникновенно, чем в прежней поэзии, раскрыты образы животных, которые становятся самостоятельными субъектами трагически окрашенных переживаний и с которыми у лирического героя кровно-родственная близость, как с «братьями меньшими» («Песнь о собаке», «Собаке Качалова», «Лисица», «Корова», «Сукин сын», «Я обманывать себя не стану...» и др.).

Пейзажные мотивы у Есенина тесно связаны не только с круговращением времени в природе, но и с возрастным течением человеческой жизни — чувством старения и увядания, грустью о прошедшей юности («Этой грусти теперь не рассыпать...», 1924; «Отговорила роща золотая...», 1924; «Какая ночь! Я не могу...», 1925). Излюбленный мотив, возобновленный Есениным едва ли не впервые после Е. Баратынского, — разлука с отчим домом и возвращение на свою «малую родину»: образы природы окрашиваются чувством ностальгии, преломляются в призме воспоминаний («Я покинул родимый дом...», 1918; «Исповедь хулигана», 1920; «Эта улица мне знакома...», (1923); «Низкий дом с голубыми ставнями...», (1924); «Я иду долиной. На затылке кепи...», 1925; «Анна Снегина», 1925).

Впервые с такой остротой — опять же после Баратынского — поставлена у Есенина проблема мучительных взаимоотно-

ношений природы с побеждающей цивилизацией: «живых коней победила стальная конница»; «...сдавили за шею деревню//Каменные руки шоссе»; «как в смирительную рубашку, мы природу берем в бетон» («Сорокоуст», 1920; «Я последний поэт деревни...», 1920; «Мир таинственный, мир мой древний...», 1921). Однако в поздних стихах поэт как бы заставляет себя возлюбить «каменное и стальное», разлюбить «бедность полей» («Неуютная жидкая лунность...», (1925)).

Значительное место в творчестве Есенина занимают фантастические и космические пейзажи, выдержанные в стиле библейских пророчеств, но приобретающие человекобожеский и богоборческий смысл: «Ныне на пики звездные//Вздыбливаю тебя, земля!»; «Возгремлю я тогда колесами//Солнца и луны, как гром...». Эта космическая символика, вдохновленная революцией, сближает поэзию Есенина и Маяковского периода 1917—1918 годов [ср.: «По тучам иду, как по ниве я» (С. Есенин. «Июния») — «по тучам лечу» (В. Маяковский. «Человек»); «Мы радугу тебе — дугой,//Полярный круг — на сбрую.//О, вывези наш шар земной// На колею иную» (С. Есенин. «Пантократор») — «Радуга, дай дуг//лёт быстролетным коням» (В. Маяковский. «Наш марш»); «Да здравствует революция// На земле и на небесах!» (С. Есенин. «Небесный барабанщик») — «Человек,//землю саму//зови на вальс!// Возьми и небо заново вышей...» (В. Маяковский. «Эй!»)]. Однако гиперболические образы космической и потусторонней природы, заполнившие поэмы Есенина тех лет («Пришествие», «Преображение» и др.), в целом оказались малоорганичны для его творчества. Гораздо более естественны, хотя тоже условны, «Персидские мотивы» (1924—1925) — полуфантастические пейзажи страны, где Есенин никогда не был, но являющие собой один из лучших образцов пейзажной экзотики в русской поэзии.

Есенинская поэзия природы, выразившая «любовь ко всему живому в мире и милосердие» (М. Горький), замечательна и тем, что впервые последовательно проводит принцип уподобления природы природе же, раскрывая изнутри богатство ее образных возможностей: «Золотую лягушкой луна//Распласталась на тихой воде...»; «не звенит лебяжьей шеей рожь»; «ягненок кудрявый — месяц//Гуляет в голубой траве» и т. п.

Пастернак Борис Леонидович. 1890—1960

В изображении природы с особой силой проявился стихийно-игровой дар Б. Пастернака, тяготеющего к моментальной и бурной смене впечатлений, сплетению разнокачественных образов и ассоциаций. В природе, как ее видит поэт, преобладает беспорядок, свежий хаос, наплыв безудержных влечений, хлещущих через край («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе,// Расшиблась весенним дождем обо всех...»). Причем это не таинственная, неодолимая, страшная стихия (метельная, ветровая, звездная), как в творчестве А. Блока, а скорее бес-

престанная игра, веселая и дерзкая: воздух «шипучкой играет от горечи тополя»; во время снегопада «крадучись, играя в прятки, // Сходит небо с чердака»; на море, поднятые ветром, «барашки грязные играли»; «сколько надо отваги, // Чтоб играть на века, // Как играют овраги, // Как играет река» («После дождя», «Снег идет», «Вакханалия»). Характерны такие пастернаковские эпитеты к природе: «обалдев», «одурев», «ошалев», «в бреду», «в лихорадке», «был мак, как обморок», «грозой одуренная влага», соловей «кору одурял», он как «ртуть очумелых дождей», от него «ошалелое шелканье катится», «и шелест листьев был как бред», «речь половодья — бред бытия» («Маргарита», «Белая ночь», «Душная ночь» и др.). Причем этот бред — от здоровья, от избытка сил, не вмещающихся в разумные пределы, природа действует и говорит взаллеб, опрометчиво, бессознательно: ручей — «полубезумный болтун» («Опять весна»), июль — «степной нечесаный растрепан» («Июль»).

Ни у кого природа не одушевлена так, как у Пастернака; причем у нее душа озорницы, проказницы, движения которой суматошны и порывисты: «врывается весна нахрапом», «за окнами давка, толпится листва», «сад тормозится», «рушится степь»... Если у С. Есенина преобладает прием олицетворения: неодушевленные явления приобретают облик людей и животных (ветер — отрок, месяц — ворон), то у Пастернака, при отсутствии наружного сходства, очеловечиваются сами действия, повадки природы — своенравной, бесчинной, неугомонной («Небо в бездне поводов, // Чтоб набедокурить» — «Звезды летом», 1922).

Любимые пастернаковские образы — мелкие, дробные части природы: ветки, почки, капли, льдинки, звезды, градинки, снежные хлопья, стручки гороха, — все, что сыплется, брызжет, катится, шевелится, трепещет, воплощая неусыпное кипение жизни («Ты в ветре, веткой пробуешь...», «Душистую веткою машучи...», «Определение поэзии», «Давай ронять слова...»). Безусловное первенство в русской поэзии принадлежит Пастернаку по таким мотивам, как дождь и ливень («После дождя», «Дождь», «Лето», «Счастье», «Имелось» и др. — всего 15 стихотворений), гроза («Июльская гроза», «Гроза моментальная навек», «Наша гроза», «Приближение грозы» и др. — 14 стихотворений; ср. у Ф. Тютчева — 6). Этим наглядно выражается представление поэта о том, что «кипящее белыми волпами // Мирозданье — лишь страсти разряды, // Человеческим сердцем накопленной» («Определение творчества», 1922): дождь и гроза, в соответствии с древними мифологическими представлениями, знаменуют страстное, оплодотворяющее единение неба и земли, их священный брак.

Отсюда же и тяга поэта к образам сада и соловья с их предельным напряжением жизненных сил, рвущихся наружу цветением и пением — «всей дрожью жилок» («Как бронзовой золой жаровень...», 1913; «Плачущий сад», 1922; «Ты в ветре,

веткой пробующем...», 1922; «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...», 1923; «Во всем мне хочется дойти...», 1956). Эти мотивы сближают Пастернака с А. Фетом — так же, как и общая лирическая страстность, неистовость, обилие запахов и «трепетов», достигающих порога синэстезии, когда все ощущения (зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные) сливаются в одно: «пахнет сырой резедой горизонт», соловей «как запах от трав исходил», «кипящее белыми воплями мирозданье».

По количеству стихотворений, посвященных временам года и отдельным месяцам, Пастернак также занимает первое место в русской поэзии. Как никто, он чувствителен к смене дней, к продленному мгновению — «и дольше века длится день»; характерны для него «сезонные» и «суточные» названия, приурочивающие пейзаж к определенному моменту времени («После дождя», «Зазимки», «Единственные дни», «Кремль в буран конца 1918 года», «Январь 1919 года», «Февраль. Достать чернил и плакать...», «Март», «Июль», «Август»). Хотя «зимних» стихотворений у Пастернака больше, чем «летних» (18 и 12), именно последние резче выделяют его на фоне преобладающих зимне-осенних мотивов русской поэзии (так, на 139 стихотворений, посвященных зиме, и 170 — осени, лишь 41 — лету). Тонкая поэтическая интуиция тепла, жара, полетному распаренного и «растрепанного» состояния природы («В лесу», «Лето», «Летний день», «Когда разгуляется» и др.) сказалась и в стихах, посвященных Югу, Кавказу, Грузии («Мчались звезды. В море мылись мысы...», «Волны», «Пока мы по Кавказу лазаем...», «Путевые записки»). Выделяет Пастернака и его сравнительно редкое в отечественной поэзии пристрастие к морю, этому «допотопному простору», единственному, чему «не дано примелькаться» («Девятьсот пятый год», «Тема», «Вариации» и др.).

Новое у Пастернака — и те образные ряды, с которыми он сопрягает природу, впуская ее в будничность и простоту повседневной жизни: вьюга «вяжет из хлопьев чулок», «пыль глотала дождь в пилюлях», «сто слепящих фотографий ночью снял на память гром», «зари вишневый клей» и пр. В качестве метафорических подобий берутся предметы домашнего обихода — в отличие от преобладающих «церковных» сравнений у Н. Клюева («храм», «ладан»), «животных» у С. Есенина («теленок», «лягушка»), «физиологических» у В. Маяковского (звезды — «плевочки», солнце — «ранка», небо — «распухшая мякоть»).

Одна из своеобразнейших черт пастернаковского видения природы — стремление определить через нее сущность поэзии и вдохновения («это — шелканье сдавленных льдинок», «внезапные, как вздох, моря», «ты — лето с местом в третьем классе» — «Определение поэзии», 1922; «Так начинают. Года в два...», 1922; «Поэзия», 1922; «Про эти стихи», 1920; «Весна», 1921—1923; «Определение творчества»; «Давай ронять сло-

ва...»; «Во всем мне хочется дойти...»). С другой стороны, поэтичность и словотворчество заложены в самой сути природы и составляют еще один устойчивый метафорический ряд («исписанный инеем двор», ливень кропает «акrostих, // Пуская в рифму пузыри», «нив алфавиты» — «Двор», 1917; «Поэзия»; «Любимая,—молвы слащавой...», 1931; «Зима приближается», 1943).

Цветаева Марина Ивановна. 1892—1941

Творчество М. Цветаевой, как и А. Ахматовой, не богато пейзажными мотивами, и среди них также преобладают растительные. Однако если у Ахматовой это образы преимущественно трав и цветов (исключение сделано для ивы), то у Цветаевой — деревьев, что, быть может, связано с более целеустремленным и волевым характером ее лирической героини («Два дерева хотят друг к другу...», 1919; цикл «Деревья», 1922—1923; и др.).

Другой лейтмотив Цветаевой, сравнительно редкий в русской поэзии,— огонь («Пожирающий огонь — мой конь...», 1918; «Что другим не нужно — несите мне!...», 1918). Эти мотивы «древесности» и «огненности», родственные в своих динамических очертаниях (возрастание, порыв, устремленность к небу), соединяются в образе «жгучих», «пламенных» деревьев — рябины и бузины, приверженность которым выделяют Цветаеву на фоне всей русской поэзии (9 стихотворений — «Красною кистью...», «В смертных изверься...», «Рябину рубили зорькою...», «Бузина» и др.).

Среди других важнейших слагаемых цветаевского мира — облака, ручьи и кусты, которым посвящены маленькие циклы, а также море, с которым лирически, по имени и нраву, отождествляет себя героиня. С образами природы, прежде всего рябины и ветра, связаны ностальгические мотивы, тоска по России («Другие — с очами и с личиком светлым...», 1920; «Тоска по родине! Давно...», 1934).

Казин Василий Васильевич. 1898—1981

В стихах конца 10-х — начала 20-х годов («Рабочий май», «Каменщик» и др.) В. Казин выразил характерное для поэтов Пролеткульта и группы «Кузница» тяготение к «индустриализации» природы, созданию новых образных рядов, уподобляющих природные реалии производственным: майские лужи — обрезки голубого цинка, капель постукивает по трубе молоточком, утро, подобно каменщику, возносит красный кирпич — солнце. Аналогичные метафоры типичны для М. Герасимова (сб. «Завод весенний», «Железные цветы»), В. Кириллова (сб. «Зори грядущего», «Железный Мессия», «Паруса») и др.

Асеев Николай Николаевич. 1889—1963

Пейзажи Н. Асеева — резко динамичные, исполненные внезапных порывов, смещений: «Брызгами разлетаясь... кипит во-

да!»; «ветер пену шевелит восторгом взмыленных черешен»; «Вот пошли валы валандать, // забелелась кипень» («Волга», (1919); «Россия издали», 1920). Герой асеевской поэзии — ветер, «неутомимый, яростный, летящий, // валя и разметая бурелом» («Когда приходит в мир...»), героиня — весна («март — азарт», «апрель — хмель» — «Весенний квартал»); много птиц, образы которых передают лирический жест освобождения: «...впутаться в птичью ораву // и — навеки вон из гнезда!» («Птичья песня», 1922; «Венгерская песнь», 1916; «Снегири», 1953; «Соловей», 1956).

Характерны для Асеева метафорические параллели между жизнью природы и общества («Совет ветвей, совет ветров, совет весенних комиссаров...»; «Небо революции», 1917) — прием, сближающий его с В. Маяковским (ср. «солнце кровавым Малютой» — «опляшет Иродиадой солнце землю»). С поэтами Пролеткульта Асеева сближает образ «стального соловья» — природы и вдохновения на службе индустриализации («О нем», 1922).

Багрицкий Эдуард Георгиевич. 1895—1934

Пейзажи Э. Багрицкого — романтические, широко распахнутые, весь мир предстает то в образе ветра, то в образе птицы — бушующим, неистовым: «Мир встает огромной птицей, // Свищет, щелкает, звенит» («Птицелов», 1918, 1926); «...мир, открытый настежь // Бешенству ветров» («Смерть пионерки», 1932). Главное в природе для Багрицкого (как и для многих поэтов — его современников) — первозданная мощь и свежесть мира, как будто только что родившегося; отсюда постоянные эпитеты «вешний», «молодой», «первый», «свирепый», «яростный»; «Ах! Вешних солнц повороты, // Морей молодой прибой» («Весна, ветеринар и я», 1930); «И первые ветры, и первый прибой, // И первые звезды над головой»; «...Из камней, из расселин // Пошла в наступленье // Свирепая зелень...» («Весна», 1927). Характерные для поэта образы — «роса», «соты», «арбуз» — самое сочное, свежее, что есть в природе («взять этот мир, как соты, // Обрызганные росой»); особенно любимы им птицы, в которых воспета неистовость полета и гибели: «фазан взорвался, как фейерверк»; «летели скворцы, расшибаясь вдрызг // О стекла и провода» («Последняя ночь», 1932; ср. также «Голуби», 1923; и др.). Эта же тема — слияние страсти и смерти, первозданная ярость, бушующая во всех созданиях природы, — раскрыта Багрицким и в редких для отечественной поэзии образах рыб («Сурпинус, Сагрио», 1928, 1929).

Уроженец Одессы, Багрицкий — поэт Черноморья: не гор — Кавказа и Крыма, как традиционно сложилось в русской поэзии, но именно Черного (а также Азовского) моря, с его звездами и шаландами, черными травами и туманами, ветрами-свежаками и путинами: «Ай, Черное море, Хорошее море!..» («Одесса», 1923; «Арбуз», 1924, 1928; «Контрабанди-

сты», 1927; «Бессонница», 1927; и др.). Поэту близка природа Юга — украинско-молдавские степи, поросшие ковылем и чертополохом, яблоневые сады, виноградники («Украина», 1922; «Укразия», 1925; «Дума про Опанаса», 1926). При этом южный пейзаж не является экзотическим, притягательно-чуждым — он «свой», обыденный, и поэтизация его, соединяющая реалистическую точность с романтической приподнятостью, составляет вклад Багрицкого в развитие пейзажной поэзии.

Значительное место у Багрицкого занимают мотивы труда и охоты — волевого соперничества человека с природой: «Хозяин природы, // Он с черных лесов // Ружейным прикладом сбивает засов...» («Всеволоду»; ср. также: «Осень», 1924; «Охота на чаек», 1924; «Трясина», 1928). Как новую черту поэзии необходимо отметить, что среди героев Багрицкого немало людей, включенных в жизнь природы самой своей профессией: ветеринары, птицеловы, рыбоводы, рыбаки, моряки.

Тихонов Николай Семенович. 1896—1979

Природа выступает в стихах Н. Тихонова 20-х годов (сб. «Орда», «Брага») как хищная, кровожадная сила, испытующая лирического героя, закаляющая его и делающая в конечном счете своим властелином: «...был я хмелен, // Еще кровожадней, чем рысь, // И каменным солнцем до ног опален...»; «И рощи кричали: «Любимый, мы ждем, // Верны твоему топору!»; «Владеть крылами ветер научил, // Пожар шумел и делал кровь янтарной...» («Мою душу кузнец закалил не вчера...», 1920; «Не заглушить, не вытоптать года...», 1921 или 1922). Образ природы вбирает социальный опыт героя, несет багровый отпечаток отпыхавших пожаров и пролитой крови: «Пытала земля в крови, в бурьяне // Ненасытную силу свою»; «Ну как рассказать, что всего дороже // Живая, впитавшая кровь трава» («Мост», 1922; «Потным штыком банку пробил...», 1922).

В последующие годы Тихонов (с его невыкипевшей романтической «брагой») обращается к Югу, откуда всегда черпал вдохновение отечественный романтизм. Природа в этих стихах пропитана уже не кровью, а веселым хмелем: «И золотистый дождь кипел // Среди листвы багряной, // И каждый лист дрожал и пел, // От слез веселых пьяный» («Радуга в Сагурамо», 1948). Большие циклы стихов посвящены Грузии и отдельно Кахетии [«Стихи о Кахетии», 1935; «Грузинские дороги», 1948 (27 стихотворений); «Новая встреча (стихи о Грузии)», 1970—1977]. Вообще поэзия Тихонова имеет четко выраженную «страноведческую» направленность, что отразилось в названиях сборников, их разделов и циклов: «Север», «Юг», «Юрга» (о Средней Азии), «Парижская тетрадь», «Бельгийские пейзажи», «Английские ночи», «Горы» (в основном о Дагестане), «Стихи о Югославии», «Два потока. Стихи о Пакистане и Афганистане», «Стихи об Украине», «Азербайджанская тетрадь». Сами эти названия свидетельствуют о раздвижении

географического кругозора поэзии, о влиянии нового феномена XX века — международного туризма на развитие жанра пейзажной зарисовки, подчас беглой и непритязательной.

Сельвинский Илья Львович. 1899—1968

Природа в изображении И. Сельвинского дика, дремуча, первобытна; новизной отличаются пластические образы животных, в которых поражает хищная, упругая грация, ленивое великолепие («Охота на тигра», 1932; «Баллада о тигре», 1940; «Нападение рыси на лося»); особо подчеркиваются физиологические детали (запавшие «седые ядра» у бегущего лося, горячая слюна умирающего тигра).

Сельвинский открыл для пейзажной поэзии новые края: Дальний Восток, уссурийскую тайгу, Тихий океан, — места, природу которых он доподлинно изучил, работая в 20-е годы инструктором по заготовке пушнины (роман в стихах «Пушторг», 1927; большой цикл «Тихоокеанские стихи»). Едва ли не первым ввел в поэзию образы песцов и других «экзотических» северных животных («Охота на нерпу», 1932; «Великий океан», 1932; «О дружбе», 1933). По впечатлениям от участия в челюскинской эпопее написан роман в стихах «Арктика» (1956; первый вариант — поэма «Челюскиниана», 1934), куда входят небывалые в русской поэзии картины заполярной природы, Северного Ледовитого океана, чукотской тундры.

Васильев Павел Николаевич. 1910—1937

Место действия большинства произведений П. Васильева — близкие ему Западная Сибирь, Казахстан, Прииртышье, бедную и жестокую природу которых он лирически освоил одним из первых («Сибирь», «Киргизия», 1930; «Путь на Семиге», 1932; «Повествование о реке Кульдже», 1932; «Иртыш», 1934). Среди русских поэтов Васильев едва ли не самый крутой по характеру лирического героя, которого и в природе влечет все тяжелое по весу, плотное по составу, косое по направлению — как хищный бросок. У него — «косые ветра», птицы «косо» летят на добычу, в глазах коней — «костры косые»; «кривое ястребиное перо» предстает символом поэтического вдохновения («Родительница-степь, прими мою...», 1931—1932).

Подчеркнутая грубая «телесность» пейзажных образов сближает Васильева с В. Маяковским. Но у Маяковского это — пронзенная, кровоточащая, претерпевающая пытки природа, у Васильева преобладают другие жесты — тупо разящие: «ударять», «рвать», «рыть», «мозжить», «крушить» («с размаху в бубен ударил гром»; «голубизной и вскипающей кровью // По небу ударил горячий рассвет»; река «голову каждой своей волны // Мозжила о ребра скал»; «крушенье листьев»; август «роется во тьме // Дубовыми дремучими когтями» — «Песня», 1930; «Август», 1932). Другой ряд

пейзажных образов подчеркивает тяжесть, матерую грузность природы: «тяжелое солнце», «косяки тяжелые белуг», «земля набухает», «набухший сосок», «набухнувший колос», «лохматые тучи», «косматые снопы». Для Васильева характерны и такие метафорические эпитеты, как «волчий», «бычий»; «в черном небе волчья проседь»; «волчий месяц, как татарин, // Губы вытянув, смотрел»; «бычьим стадом камни легли». В природе разлито что-то пьянящее — «пух кабан от пьяных сал», «бабий запах пьяных кож» (о лошадях), август «буен во хмелю» (примеры — из стихотворений «Сестра», 1930; «Лето», 1932; «Песня», 1930 и 1932; и др.). Особенно примечательно проходящие через все творчество Васильева, национально очень характерные образы коней, в которых «зверья стать и зверья прыть» — своеобразные вариации на тему гоголевской «тройки», уже не только стремительной, но и «свирепой», «злой» («Ярмарка в Куяндах», 1930; «Конь», 1930 и 1932; «Тройка», 1933).

Знаменательна позиция лирического героя Васильева (характерная и для ряда других поэтов 20—30-х годов): он не созерцатель природы, а деятельный участник ее буйных и кровавых пиршеств, ее наивное и жестокое дитя, которое соперничает со зверем и тем самым роднится с ним (отзвук битвы с барсом в лермонтовском «Мцыри») — «быков мордастых, круторогих // На праздниках с копыт долой валил» («Расставанье», 1932); «Я завидовал зверю в лесной норе»; «чують шерстью врага...»; «смирять ослепшую ярость в степях» («Песнь о хладнокровьи», 1933). Чувствовать себя «злым и седым победителем зверей» («Охотничья песнь», 1929) — потребность васильевского героя, в отношении которого к природе спроецированы и социальные идеалы его времени.

В целом Васильев создал одну из самых своеобразных и последовательных поэтических концепций природы, где доминируют мотивы «тяжести» и «злости» («Июльских листьев злая пена», «сучья кустарников злы и остры», кобыла «рыжая и злая», конь «от злости ржет» и т. п. — «Сердце», 1932; «Камнетес», 1933). Некоторые черты поэтического мировоззрения Васильева, его врожденная тяга к дикой и пустынной природе русской Азии, хищный склад его лирического героя нашли продолжение в творчестве современного поэта Ю. Кузнецова — вплоть до текстуальных совпадений: «Открыт простор. // И кто теперь развяжет // Тяжелый узел, связанный страной?» (П. Васильев. «Путь в страну», 1930) — «...Завяжутся русским узлом // Эти кручи и бездны Востока» (Ю. Кузнецов. «Повернувшись на запад спиной...», 1979, — из книги «Русский узел»).

Корнилов Борис Петрович. 1907—1938

Б. Корнилов близок П. Васильеву в своей поэтике тяжести, плотности. Даже вода и воздух у Корнилова — густые, тугие: «плотная ходит вода», «вода густая», «набитый изморозью воз-

дух», «пылью набитые бронхи» («Качка на Каспийском море», 1930; «Гроза», 1932; ср. у Васильева: «в волосы, в уши набивается ветер» — «Одна ночь»). Те же размашистые жесты, разящие удары, косые линии в природе: «сосны падают с бухты-баряхты, расшибая мохнатые лбы»; «луна ударила, как язь»; «...Я иду под луною кривою, // Что жестоко на землю косит...»; «Перебитый в суставах кустарник // Ночью рушится на окно»; «ветра струя косая» [«Прадед», 1934; «Охота», (1933); «Хмель в голову пошел, вьясь...», 1935(?)]. Те же образы грузности, отягощенности: «земля дышала, грузная от жиру...»; «Медленно жирея и сгорая, // Рыхлые качаются плоды» («Соловьиха», 1934; «Тосковать о прожитом излишне...», (1932)). Все это — дань стихийному «материализму», процветавшему в поэзии тех лет.

Однако по сравнению с Васильевым Корнилов более мягок, его «Лошадь» («...И во сне я рыженькую лошадь // В губы мягкие расцеловал...») — антипод васильевским «Коням». «Первозданная» природа в его стихах не воспевается с такой патетикой, как у Васильева, но изображается с некоторой грубоватой иронией, грустноватой усмешкой: солнце — «желтое словно дыня», телка — «красива, пышна, но по-бабьи проста», петух — «пернатый зверь ревет, хрипит, герой, божок, самец». В пейзажные зарисовки включаются просторечные выражения, канцелярская лексика, что создает мягкий комический эффект: дождь — «мокрое явление природы», соловьиное пение — «в обычном счете тарарам, в конечном счете — гром», «соловьи сидели молча по ранжиру», «разного размера дерева» («Однажды ночью», 1929—1930; «Гроза»; «Дифирамб», 1932).

Заболоцкий Николай Алексеевич. 1903—1958

Среди современных Н. Заболоцкому поэтов только Б. Пастернак был столь же творчески сроднен с природой, и в контрасте с ним строится натурфилософия Заболоцкого — лирика природы, сострадательная к ее мукам и хаосу, провидящая ее трудное и трудовое преобразование, восхождение к разуму. Если Пастернаку ближе в природе шалость и беспорядок, то Заболоцкому — мучительные усилия разума, степенность и любомудрие, которыми он наделяет животных и растения: «коров задумчивое вече»; «Здесь конь с редиской и укропом // Беседы длинные ведет»; береза учит волка, «как расти из самого себя». Поэмы «Торжество земледелия», «Безумный волк», «Деревья» (первая половина 30-х годов) представляют собой редкий жанр экологической утопии, в основе которой — «всех живых преобразование в одном сознание мировом», «путь природы к благословенному уму». Под водительством людей или самоотверженностью самих животных («безумный волк» — первопроходчик разума) в природе совершается революция, ее низы — бессловесные, робкие твари — приобщаются к таинствам наук и искусств.

Новый тип образа, введенный в русскую поэзию природы Заболоцким (хотя и предваренный В. Хлебниковым), — это глубокий по своим мифологическим корням образ-метаморфоза, в основе которого лежит вера поэта в бессмертие всего сущего, способность существ перевоплощаться друг в друга. «Мысль некогда была простым цветком; // Поэма шествовала медленным быком» — создания природы превращаются в создания духа, и наоборот, человек, умирая, сохраняет свой ум и душу в новых порождениях природы: «Я не умру, мой друг, // Дыханием цветов // Себя я в этом мире обнаружу»; «А то, что было мною, то, быть может, // Опять растет и мир растений множит» («Завещание»; «Метаморфозы»; ср. также: «В жилищах наших», «Вчера, о смерти размышляя...»; «Когда вдали угаснет свет дневной...», «Кузнечик»). Поэзия Заболоцкого, не являясь в строгом смысле научной (как М. Ломоносова), вдохновлялась поэтическими гипотезами науки, в частности идеями К. Циолковского об универсальности разума в мироздании, о том, что чувство и мысль присущи всем структурным элементам материи, включая атомы (см. письмо Н. Заболоцкого К. Циолковскому); близки поэту и опыты И. Мичурина, преобразившего «древний круг растений» в новую, рукотворную природу садов («Венчание плодами»), и мысли философа Н. Федорова о возможности оживотворять мертвую материю, возвращая ей облик погибших индивидов, чей прах рассеян по Вселенной.

Характерно для поэта употребление слов «тело», «лицо», «мысль», «ученье», «чтение» применительно к явлениям природы: в самом поэтическом образе запечатлен пробуждающийся разум и яснеющий облик животных и растений. «Тело коровы», «лицо коня», «туманное тело» магнолии, «чистое тело» речки, «лиственные лица», «звери с лицами блаженных чудачков». Если Пастернак использует в своих пейзажах метафоры «одурения», природа как бы сходит с ума, то Заболоцкий, напротив, — метафоры «поумнения»: «читайте, деревья, стихи Гезиода», озерная чаша воды «сияла и мыслила», «в теле картошки зачаток мозгов появился», береза «учит управлению веток», комар «по азбуке читает комариной», «и запела печальная тварь славословье уму» («Школа Жуков», 1931; «Предостережение», 1932; «Все, что было в душе», 1936).

Среди отдельных поэтических пристрастий Заболоцкого следует указать на обилие насекомых, особенно жуков, кузнечиков, воплощающих печальное достоинство малых тварей; через многие стихи проходят коровы, кони, знаменующие недавнюю порабощенность человеком и право на будущую свободную и творческую жизнь, птицы с их совершенным летательным устройством (поэма «Птицы»). Среди локальных пейзажей, освоенных поэзией Заболоцкого, — прежде всего Урал, Казахстан, Сибирь, где поэт провел в ссылке около 10 лет, с 1938 по 1946 годы («Урал», «В тайге», «Творцы дорог», «Город в степи»), а также Грузия, Крым («Ночь в Пасану-

ри», «Гомборский лес», «Гурзуф почью», «Весна в Мисхоре»), Подмосковье («Подмосковные рощи», «Вечер на Оке»).

Заболоцкий — классик философской и пейзажной лирики XX века. Наследуя традиции Ф. Тютчева с его вещим чувством природного хаоса, Заболоцкий вместе с тем утверждает всем строем своей поэтической мысли, что «природы вековечная давальня» на самом деле не вековечна, что в глубине природы живет тоска по высшим состояниям духа, предчувствие разумного союза с человеком («Я не ищу гармонии в природе», 1947; «Лодейников», 1932—1947).

Светлов Михаил Аркадьевич. 1903—1964

В стихах М. Светлова типичные для советской поэзии 20—50-х годов мотивы обуздания природы, покорения ее человеком — как в бою, так и в труде: «Эти звезды разбиты // Ударом штыка...»; «И теперь ты кубарем, природа, // С Повенчанской лестницы летишь» («Пирушка», 1927; «Прорывая новые заборы...», 1933). Природа сопротивляется человеку, но не может устоять против превышающей силы и разума: «Звали мы тебя с собою, // Ты отнекивалась, но пошла, земля». Даже в обращении к вечно ускользающему горизонту — ревность всевластного царя природы: «Будь я проклят, если не достану // Эту убегающую даль!» («Горизонт», 1957).

Сурков Алексей Александрович. 1899—1984

Образы природы связаны с темой душевного покоя, уводящего от домашнего уюта навстречу бурям и грозам века. «Если буря шумит на свете — // Как в тепле усидеть могу? // Подхватил меня резкий ветер, // Закружил, забросил в тайгу» («Время, что ли, у нас такое?..», 1939). Вместе с тем природа — это и память о мирном детстве, тишина и покой, дающие кратковременный отдых от грозных социальных бурь: «Не торопись, не беги, подождем, // Послушаем ласковый голос природы» («Грибной дождь», «На родине» и др.). В стихах А. Суркова военных лет природа обычно тиха, невзрачна, но, вторгаясь в грохот сражений малыми, бедными подробностями: хохлатая серая птичка, тихо плещущая речушка (часто слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами), — несет в себе мысль о грядущем мире, о хрупкости этого мира, за который приходится отдавать жизнь («Предчувствие весны», 1942; «Утро в окопе», 1943). Аналогичные «общие места» часто встречаются в произведениях других советских поэтов — А. Жарова, А. Фатьянова, Д. Кедрина.

Щипачев Степан Петрович. 1898/99—1979

Природа у С. Щипачева чаще всего выступает как аллегория нравственных отношений: береза, противясь ветру, олицетворяет стойкость и целомудрие («видать, характером пря-

мая...» — «Березка», 1937); свет звезды — упорство выбранного пути («Вечерний свет звезды...», 1938); древнее зерно, проросшее из земли спустя тысячелетия, — вековечную плодovitость, творческое мужество («Зерно», 1938); соловей — внутреннюю красоту, которая может сочетаться с невзрачной наружностью («Соловей», 1940). В отличие от многих поэтов 30—50-х годов, смотревших на природу как на данницу и служанку общества, Щипачев постоянно обращается к ее образам в целях поучения, видит в природе собрание нравоучительных примеров, назидательных и сентиментальных историй, способствующих воспитанию мужества, верности, благородства.

Исаковский Михаил Васильевич. 1900—1973

Выросший в крестьянской среде и ставший ее выразителем, М. Исаковский в своем восприятии природы близок традициям народной лирической песни. В его поэзии много постоянных эпитетов: «ясное солнце», «крутой берег», «белая метелица». Отсюда и устойчивый прием образного параллелизма: весенний расцвет — любовные переживания; осеннее увядание — старость, грустные воспоминания («Ой, цветет калина // В поле у ручья, // Парня молодого // Полюбила я» и т. д.).

В отличие от поэтов «неистойой» плеяды 20—30-х годов — Э. Багрицкого, И. Сельвинского, П. Васильева и др., — тяготевших к образам животных, у Исаковского и близких ему поэтов — А. Прокофьева, А. Твардовского — животные почти отсутствуют. Растительный мир с его неспешным циклическим развитием задает весь ход и порядок человеческой жизни. Особенно много у Исаковского образов расцветающей природы: «Расцветали яблони и груши...»; «Лучше нету того цвету, // Когда яблоня цветет...»; «Ой, цветет калина...», «Хорошо весною бродится...». Причем «цвет» символизирует зарождающуюся любовь и часто выступает как песенный зачин. Среди примет осени наиболее распространен у Исаковского тоже канонический для народной песни образ птиц, улетающих на юг: «Летят перелетные птицы // В осенней дали голубой...»; «и кричали гуси, // В небе пропадая»; «по незримому канату // Протянулись журавли...». Связаны с поэтикой фольклора и образы месяца, светящего влюбленным, черемухи, знаменующей радость свидания («Услышь меня, хорошая...», 1945; «Черемуха», 1951). Характерно переплетаются мотивы обрядово-календарного фольклора и официальной колхозной идеологии 30—50-х годов в образах высокой пшеницы, спелого зерна, обильного урожая, добрых колосьев, которые трогают заботливая и благодарная человеческая рука: «Шумит, шумит высокая пшеница, // И ей конца и края не видать»; «Золотистые копны соломы // На токах на колхозных лежат»; люди «стоят и любят крупным зерном, // Лежащим на жесткой ладони» («Мастера земли», 1928; «В поле», 1947; «Осеннее»; 1949).

Пейзажи Исаковского светлы, жизнерадостны, оптимистичны; если в них вкрадывается грустная нота, то она вызва-

на «временными» соображениями осени или старости и не отменяет общего положительного, порой благостного восприятия природы («И шумно солнцу радуются дети, // И думают о жизни старики» — «Весна», 1927).

Как у многих поэтов советской деревни, у Исаковского громко звучит благодарная любовь к родной природе, к «большой» и «малой» родине — России и Смоленщине. Оживают мотивы, введенные в русскую поэзию Н. Языковым: своя страна, земля-кормилица, где колосится золотое поле,— лучшая на свете: «Хороша страна Болгария, // А Россия лучше всех»; «Не нужен мне берег турецкий // <...> // Чужая земля не нужна» («Где ж вы, где ж вы, очи карие?», 1944; «Летят перелетные птицы...», 1949). Исаковский — один из поэтов, в творчестве которого большую роль сыграло не только национальное, но и «областное» самосознание («Я вырос в захолустной стороне», 1941; «Край мой смоленский...», 1947; «На заре туманной юности», 1968).

Прокофьев Александр Андреевич. 1900—1971

У А. Прокофьева нарядные, праздничные образы русской природы, напоминающие образы Есенина, но написанные более размашистыми мазками. «Вся в солнце, вся свет и отрада, // Вся в травах-муравах с росой, // Широкие ярусы радуг // Полнеба скрывали красой» («Товарищ, ты видел...»); «Сколько звезд голубых, сколько синих, // Сколько ливней прошло, сколько гроз, // Соловьиное горло — Россия, // Белонogie пуши берез» (поэма «Россия», 1943—1944). Яркостью, обилем цветowych эпитетов Прокофьев напоминает И. Никитина, но краски у него более прозрачные, размытые — особенно любимы розовая, голубая, золотая, насыщенные не столько изобразительным, сколько эмоционально-экспрессивным содержанием: «Звени, золотая, шуми, золотая, // Моя золотая тайга!»; «Ручьи в краснотале всех краше, // В них звезд голубых огоньки». Любимы Прокофьевым образы звезд и ручьев, кустов и цветов, причем часто они предстают в «очеловеченном» облике — облеченными в метафорические «одежды»: «где в красное платье рядится калина, // Где в синих рубашках ручьи»; «вышел клевер в розовой рубашке» («Горят в небесах золотые ометы...»; «Нынче удались цветы повсюду...», 1945).

Прокофьев опoэтизировал свою родную Ладугу, многие ее достопримечательности — рыбы, ягоды, которые выступают в стихах и как предметы изображения, и как средства сравнения: «Серебряной мойвой ты кажешься мне // ... // В зеленых кафтанах выходят линии» («Невеста», 1934). «Приглашение к путешествию» — маленькая ягодная энциклопедия, где называются и крайне редкие в русской поэзии гоноболь, черника, костяника. Ручьевая, ягодная, пронизанная звездными огнями Россия Прокофьева вдохновляется образностью народной песни, частушки.

Взгляд лирического героя, выходца из деревни, направлен не столько *на* природу, сколько *из* природы — поэтому собственно пейзажных стихов у А. Твардовского не так уж и много (объяснение этому — в стихотворениях «Признание», 1951; «Жить бы мне век соловьем-одиночкой...», 1959). Природа выступает прежде всего как грустное и ласковое напоминание о чем-то дорогом, оставленном вдалеке, будь это детская пора или отчий дом: «И первый шум листвы еще неполной, // И след зеленый по росе зернистой // <...> // Мне всякий раз тебя напоминают» («Матери», 1937); «За тысячу верст // От родимого дома // Вдруг ветер повеет // Знакомо-знакомо...»; «Звук вечерний, майский жук // Горькой лаской растрожил» («Василий Теркин», 1941—1945). Ни у кого в такой степени, как у Твардовского, пейзажные мотивы не соединены с возрастным движением жизни и ее возвратным прохождением сквозь память; отсюда частое прошедшее время в стихах о природе: «И стежки, где в поле // Босой я ходил...»; «Мне еще в детстве, бывало, в ночном, // Где-нибудь в дедовском поле...»; «Повеет в лицо, как бывало, // Соснового леса жарой...»; «Мне сладок был тот шум сонливый // И неусыпный полевой...» («Полночь в мое городское окно...», «Жестокая память»).

Поскольку впечатления природы пропущены сквозь память, то самыми сильными из них оказываются не зрительные (поэзия Твардовского небогата красками), а слуховые и особенно обонятельные: «Потянуло полным летом, // Свежим сеном, новым хлебом» («Перед дождем»); «грустный запах молодого сена»; «День пригреет — возле дома // Пахнет поздней травой, // Яровой, сухой соломой // И картофельной ботвой»; «Ветром, что ли, поддуло // С тех печальных полей...»; «Листва отпылала, // опала, и запахом поздним // Настоян осинник — // гарькавым и легкоморозным» и т. п. Природа у Твардовского — это мир запахов, густо настоянных на травах и листьях.

Характерные для Твардовского понятия — «пора», «срок», которому подчинено круговращение природы и человеческой жизни: в главном они совпадают, и отсюда — лирическое приятие каждого срока в чреде дней, согласие с его особыми уставами и законами: «Здравствуй, любая пора, // И проходи по порядку» («Чуть зацветет иван-чай...», 1967; ср. также: «Посаженные дедом деревца...», 1965; «Все сроки кратки в этом мире...», 1965). Но есть у лирического героя и своя заветная пора — утренняя и весенняя, самая свежая, когда хочется начать жить сначала. Этот «крутой поры кипучий бег», «ранней бодрости час» воспевается в наибольшем количестве стихотворений: «Как только снег начнет буравить...» (1949); «Снега потемнеют синие...» (1955); «Час рассветный подъема...» (1955); «Спасибо за утро такое...» (1966).

Для Твардовского характерно почти полное отсутствие образов неба: по собственному признанию поэта, его не тревожат «космоса дальние свету». Герою словно некогда разогнуться от забот, приковывающих его к земным делам, земной природе. В какой-то мере это безразличие к небу вообще свойственно пейзажной поэзии 20—50-х годов: солнце, луна, звезды встречаются редко (исключение — у Э. Багрицкого, А. Прокофьева). Последними большими поэтами неба были В. Маяковский и С. Есенин, причем у них звучит уже ревность к «небес самодержцу» и желание низвергнуть его. Впоследствии поэты открыто декларируют свою приверженность земле:

О. М а н д е л ь ш т а м: «десяти небес нам стоила земля»;

Н. Т и х о н о в: «Вижу я, что небо небогато, // Но про землю стоит говорить»;

П. В а с и л ь е в: «под этим небом // С землей сравнялся человек»;

Я. С м е л я к о в (обращаясь к земле): «Ты мне небом и волнами стала»;

А. Т а р к о в с к и й: «Мало взял я у земли для неба, // Больше взял у неба для земли».

И Твардовский в своих пейзажах исключительно верен земле, прежде всего ее растительному свежему и скошенному покрову — зелени, траве, листве, сене, соломе, которые, может быть, ни у кого из поэтов не выступают в такой плотной, душистой и душной своей вещественности: «Еще земля с дернинкою сухой // <...> // ... наизнанку вывернув корни, // Ложится под лопатой на покой»; «Земля обянет едва, // Листву прошивая старую, // Пойдет строчить трава»; «Запахнет... // Ольховой, лозовой // Листвой запыленной, // Запаханым паром, // Отавой зеленой; // Картофельным цветом, // Желтеющим льном // И теплым зерном // На току земляном...» («Там-сям дымок садового костра...», «Снега потемнеют синие...», «За тысячу верст...»).

И в ранних, юношеских, и в поздних стихах природа часто выступает в рамках тихой, безмятежной идиллии — как среда мирного пастушеского и хлебопашеского быта («Про теленка», 1938; «На хуторе Загорье», 1939) или пристанище от тревог и «морок» граждански активной жизни: «На дне моей жизни, // на самом доньшке // Захочется мне // посидеть на солнышке, // На теплом пенушке». Однако для зрелого Твардовского периода работы над поэмой «За далью — даль» (1950—1960) характерен мотив деятельного преобразования природы: история покорения великих сибирских рек, овладения энергией воды нашла отражение и в поэме, и в прилегающих к ней стихах «Порог Падун» (1957), «Разговор с Падунем» (1958). При этом, провозглашая, что на смену одной части «земной красоты» должна прийти другая, сотворенная, поэт осознает и безмерность человеческого долга перед природой: «В природе шагу не ступить, // Чтоб тотчас, так ли, сяк, // Ей чем-нибудь не заплатить // За этот самый шаг...».

Тарковский Арсений Александрович. 1907—1989

Творческий путь А. Тарковского начался на рубеже 20—30-х годов, однако основные сборники: «Перед снегом» (1941—1962), «Земле — земное» (1941—1966), «Вестник» (1966—1971) — вышли в 60—80-е годы.

Природа у Тарковского духовно прозрачна, сквозь ее живую ткань проступает Слово; поэт вникает в природу, как в незнакомую прекрасную речь: «Я по каменной книге учу вне-временный язык...»; «я учился траве, раскрывая тетрадь...»; «слышу белого облака белую речь»; «словарь открыт во всю страницу, // От облаков до глубины земной» («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...», «Словарь»). Ни один из поэтов не искал с таким постоянством свидетельств таинственного родства своего ремесла с жизнью природы. Постоянный источник метафор и сравнений — мир слов: «звездный каталог», «книга младенческих трав», «летних месяцев букварь», мотылек — «книжечка чудес», шегол — «живой учебник», шиповник — «июньских бабочек письмовник, // Задворков праздничный словарь». Свою задачу поэт видит в том, чтобы «выговорить» природу, расчленив ее на звуки и слова: «Державу природы // Я должен рассечь // На песню и воды, // На сушу и речь...» («И я ниоткуда...»).

Тарковский возвращает в поэзию природы то волшебство, без которого она привыкла обходиться в течение десятилетий, чувство тайны, пронизывающей все живое. У мотылька «в чистом пузырьке // Кровь другого мира»; у стрекозы «в каждой радуге яркострекочущих крыл // Обитает горящее слово пророка» («Мотылек», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...»). Образы насекомых особенно близки поэзии Тарковского — это как бы предельно малые молекулы живого, загадочный шифр природы («Бабочка в госпитальном саду», «Ночная бабочка „Мертвая голова“», «Бабочки хохочут как безумные», «Сверчок», «Кузнечики» и др.). Но столь же привлекают его и бесконечно далекие созвездия, знаки которых он перечитывает «по книге ночи» («Телец, Орион, Большой Пес», «Звездный каталог»). Сам человек, по Тарковскому, занимает место «посредине мира», соединяя, словно мост, два берега: бесконечно большое и бесконечно малое, галактики и инфузории — здесь выражена концепция природы, идущая от гуманизма эпохи Возрождения («Посредине мира»). Человек находится в ближайшем родстве с деревьями и травами, он их «молочный брат», вскормленный единой матерью-природой («Деревья», «Превращение», «Книга травы», «Титания»).

Из ландшафтных образов у Тарковского на первом месте степь — не унылое однообразие, а первозданность, чистый простор, в который человек, как Адам, призван вдохнуть «любовный бред самосознания», дать имена травам и камням

(«Степь», «Степная дудка», «Приазовье», «Где целовали степь курганы...»).

В целом поэзия Тарковского — это образ царственного достоинства и праздничного великолепия природы, из глубины, преображенной Словом, излучающей внутренний свет: «И плакали деревья накануне // Благих трудов и праздничных шедрот» («В последний месяц осени, на склоне...»).

Самойлов Давид Самуилович. Род. 1920

Д. Самойлов — поэт «военного» поколения, автор сборников: «Ближние страны» (1958), «Второй перевал» (1963), «Дни» (1970), «Волна и камень» (1974), «Избранное» (1980), «Залив» (1981) и др.

Природа в стихах Самойлова проста и естественна, чужда какой бы то ни было изысканности, неистовости, экзотики. «Люблю пейзаж без диких крепостей, // Без сумасшедшей крутизны Кавказа, // Где ясно все, где есть простор для глаза, — // Подобье верных чувств и сдержанных страстей» («Начало зимних дней»). Идеальным поэту представляется подмосковный ландшафт («Подмосковье», «Березы, осины да елки...»); в последних сборниках видное место занимают эстонские пейзажи («Пярнуские элегии» и др.). Самойлов поэтизирует в природе мягкие, плавные линии, чистые, неяркие краски, воздушную свежесть и прохладу — одним словом, красоту уравновешенности («Снегопад», «Красота пустынной рощи...», «Слова», «То осень птицы легче...», «Старый город»). Особо выделяются образы «волны», «залива», в которых поэта привлекают плавная подвижность и чистота: «А благая прохлада // Пусть течет и течет» («Возвращенье от Анны...»).

Соколов Владимир Николаевич. Род. 1928

Автор сборников — «Разные годы» (1966), «Вторая молодость» (1971), «Четверть века» (1974), «Спасибо, музыка» (1978), лирических поэм — «Смена дней» (1960), «Улица» (1966) и др., — В. Соколов воскресил в современной поэзии образ «идеальной» природы — не организованной по законам классицизма («цветы», «птицы», «ручей» и пр.), но внутренне гармонической, умиротворенной, вызывающей у лирического героя чувство покоя и счастья. Главное свойство соколовских пейзажей — тишина, из всех поэтов это самый «тихий» по лирическому складу: тихо падает снег, тихо проходят люди, тишина на железнодорожном разъезде и в московском дворике («На знакомом разъезде», «О двориков московских синяя...», «Черные ветки России...»). «В занавесках колеблется тишь»; «я не нарушил тишь оград»; «стоит над нашим миром // На сто верст большая тишина»; «И ночь тиха // <...> // И... шепот уплывает, // Уже от шелеста неотличим...» — по «тишине» Соколов занимает ведущее место в русской поэзии, этот

мотив встречается примерно в каждом четвертом его пейзажном стихотворении.

Еще чаще — «снег» (почти в каждом втором стихотворении), к этому белому «божеству» обращены самые влюбленные и молитвенные слова: «как от тебя, легчайшего, светло!»; «...как я пристально учил // Заветы тающего снега...»; «Я последний ученик в мастерской твоей холодной»; «Как привалившее счастье, // Эти сугробы и пух»; «Хочу зимы, здоровья, снега...» («Речной вокзал», «Первый иней», «Снег этого года», «Снега белый карандаш...», «Смена дней»). Именно Соколов первым стал возрождать зимние мотивы, на долгое время (с 20-х годов) почти ушедшие из поэзии, творчески осознал их национальную специфику.

В соколовских пейзажах наряду с «идеальными» сильны также элегические тенденции: пейзаж как бы размыт, сдвинут в недостижимое, в иное время или пространство, куда устремляется мечта, память, тоска лирического героя: «Все как в добром старинном романе // ... // Липы черные в синем тумане. // Элегическая тишина»; «⟨...⟩ // Должен быть сад, // В акациях так шелестящий, // Как лет восемнадцать назад. // Должны быть большие сирени — // Султаны, туманы, дымки...». Отсюда и довольно редкое в современной поэзии обилие соловьев («Соловей», «Венок» и др.).

Соколовская лирика, в частности и пейзажная, оказала едва ли не решающее воздействие на целое направление в поэзии конца 60-х — середины 70-х годов, которое принято называть «тихой поэзией». Ее идеал — несуетная жизнь наедине с природой и в кровной связи с судьбами родной земли — нашел у Соколова самое раннее и полное выражение («Вечер на родине», «Окраина», «Вдали от всех парнасов...»). Именно в сближении с природой, частью которой должны стать и стихи, состоит пафос его поэзии: «Как я хочу, чтоб строчки эти // Забыли, что они слова, // А стали: небо, крыши, ветер, // Сырых бульваров дерева!»

Евтушенко Евгений Александрович. Род. 1933

Сборники: «Шоссе Энтузиастов» (1956), «Взмах руки» (1962), «Катер связи» (1966), «Идут белые снеги...» (1969), «Поющая дамба» (1972), «Интимная лирика» (1973), «Утренний народ» (1978), «Отцовский слух» (1978), поэмы: «Станция Зима» (1955), «Братская ГЭС» (1963—1965), «Непрядва» (1980), «Фуку!» (1985) и др.

Пейзажи у Е. Евтушенко в основном подчинены задаче самовыражения лирического «я» и наибольшее значение имеют в ранний период творчества (50-е — середина 60-х годов). Это поэт не столько природы самой по себе, сколько «природности», т. е. подлинности, искренности, непосредственности, образец которых человек находит в природе: «⟨...⟩ // совершенство есть просто природность, // совершенство есть выдох зем-

ли» («Совершенство»). В природе главное — невозможность подделки; ранние стихи («Море», «Третий снег») — об ожидании, когда же покажется настоящее, ненарисованное море, когда выпадет настоящий, нетающий снег, с тревожными вопросами героя: «Скажите, — скоро?.. // А оно — какое?»; «Когда же будет настоящий?» Больше всех цветов на свете поэт любит цветок простой картошки — «за то, что сделать не успели // обман // хотя бы из него...» («Цветок картошки»). Отмечаются мельчайшие подробности природных явлений — лишь бы они свидетельствовали об их «ненарочности», подлинности: огурец — «с прилипшей веточкой укропа» («Вятские поляны»), дикое яблоко — «с притихшею божьей коровкой // на влажной зеленой щеке...» («Горная дорога»); эти «сопутствующие» детали — самые важные.

Стремясь удостовериться в нелживости мира, лирический герой ищет прикосновения к тому, что осязаемо: городской человек, он постоянно держит в зубах или трогает рукой что-нибудь малое, извлеченное из природы, — веточку, травинку, сосульку, словно восстанавливая через эту тончайшую ниточку недостающую связь с живым бытием: «Во рту травинку я держу, // травинку кислотоватую»; «брожу с травинкою в зубах. // Швыряюсь грушами червивыми»; «я груши грыз, шатался, вольничал»; «и тихо трогаю рукой, // но не обламываю // сосульку тоненькую с веточкой внутри»; «сосульку, пахнущую крышей, // он в зубы зябкие берет» («Я на сырой земле лежу...», «Работа давняя кончается...», «Не надо...», «В пальто незимнем...»). Природа у Евтушенко воспринимается не отстраненно, взглядом и слухом, а на вкус и на ощупь — спиной, пальцами, особенно часто — губами и языком: «Я на сырой земле лежу...»; «раскинув руки, // падаю в траву...»; «по лицу хлестанье мокрой хвои»; «я ломаю черемуху в звоне лесном, // и, к рулю привязав ее ивовой веткой, // я лечу // и букет раздвигаю лицом»; «пусть вспомнят пальцы хвою, рожь, // и дождь, почти неощутимый...»; «пьют сок земли российской пацаны»; «зубы сладко ломило от холода» (из надреза пьется березовый сок); «алыми морозными кусками арбуза августовского хрущу»; клубнику «губами брали со стеблей»; «и прикусив губами почку, войдя в прозрачные кусты...»; «обступил, навис // свежий запах лип, // клейкий юный лист // к языку прилип»; «мне бы — только клевера сладинку // на губах застывших убережь» («Станция Зима», «Пролог», «На велосипеде», «Третья память», «Береза», «В лесу», «Свежий запах лип...», «Зашумит ли клеверное поле...» и др.). Настойчивая тяга к телесному — осязаемому и вкусовому — контакту с природой уникальна у Евтушенко (16 стихотворений) и не имеет прецедента в русской поэзии. Особенно выделяются образы вкусовых ощущений, трудные для словесной передачи: «зеленая горькота» почки, «клевера сладинка», «кисловатая травинка».

Из явлений природы чаще всего упоминаются ягоды (вооб-

ше-то редкие в русской поэзии), особенно клубника, брусника. В этом сказалось и сибирское происхождение поэта (его роман о родных краях так и называется — «Ягодные места»), и то, что «ягода» органически входит в систему пейзажных подробностей, предельно малых, но достоверных, «вкушаемых». «Ягода» в этом смысле есть атом «первородности», мельчайшая единица природности как таковой («Станция Зима», «Пахнет засолами...», «Откуда родом я?..», «Последняя ягода» и др.).

Есть у Евтушенко и опыты изображения «большой» природы — стихи, но она опять-таки выступает не сама по себе, а как знак приобщенности или неприобщенности к ней человека, как мера его нравственной подлинности. Выбежать в град на улицу, ходить босиком по росе, подставлять лицо дождю, взяться за весла в бушующем море — такие прямые, отважные прикосновения к плоти земли и воды ценит поэт и наделяет способностью к ним женщину, наиболее открытое природе существо, перед которым пасуют мужчины. Ей, женщине, «мало — молний! и моря — мало!» («Женщина и море»); «всю себя она дождю дарила, // и дождь за это ей дарил себя» («Станция Зима»); она, полюбив океан и став его невестой, с презрением отвергает ухаживания мужчины: «Что ты скажешь мне про жизнь // после океана?» («Невеста»).

Наконец, важная тема, одним из открывателей которой в отечественной поэзии был Евтушенко, — экологическая. Охота изображается не как праздник приобщения к природе, праздник бодрости и отваги (Н. Некрасов, А. К. Толстой, Э. Багрицкий, П. Васильев), а как убийство, преступление против природы и против самой человечности («Глухариный ток», «Береза», «Баллада о нерпах»). «Владыка Печоры», председатель артели, зауживающий ячейки на сетях, чтобы в них попадала и молодь, — обобщенный образ властолюбца и природоубийцы («Баллада о браконьерстве»). Выражено у Евтушенко и ощущение всемирной опасности, нависшей над природой: «Неужели береза-калека, // склонившись к последней реке, // последнего человека // увидит в ее кипятке?», «Не умирай, природа, продержись!» («Последняя вера», «На что уходит жизнь?»).

Вознесенский Андрей Андреевич. Род. 1933

Сборники: «Парабола» (1960), «Треугольная груша», «Антимиры» (1964), «Ахиллесово сердце» (1966), «Тень звука» (1970), «Взгляд» (1972), «Выпусти птицу!» (1974), «Дубовый лист виолончельный» (1975), «Витражных дел мастер» (1976), «Соблазн» (1979) и др. Поэмы: «Мастера» (1958), «Оза» (1964), «Лед-69» (1972), «Вечное мясо» (1977) и др.

Среди многочисленных стихов А. Вознесенского о природе господствует мотив ее уязвимости, незащищенности — эколо-

гическая боль и крик. «Убиенные соловьи», «убиенные гладиолусы», плачущие бобры, загнанный сайгак, травимый заяц — таков постоянный образ распинаемой святыни у Вознесенского («Соловей-зимовщик», «Похороны цветов», «Бобровый плач», «Охота на зайца»). «... Все, что живое,— Бог» — это тождество, невозможное ни у поэтов XIX столетия, ни у предыдущего поколения советских поэтов, не только провозглашается Вознесенским, но и реализуется в системе сравнений, метафор: заяц — «длинноногий лесной архангел...», бобр — «плачущий // Образ Пречистый», у беременной волкодавки — «сияющий // мессианский чужой живот» («Декабрьские пастбища»). В многочисленных сценах охотничьего гона и травли люди обнаруживают в себе черты звериности, и, напротив, в зверях раскрывается нечто человеческое, высокая нота духовности, рожденная страданием («Сайгак», «Охота на зайца» и др.). Новое у Вознесенского — фантазмагорически перевернутая ситуация, когда животные оказываются преследователями и победителями, а люди — жертвами: кабаны пируют за человеческим мясом («Кабанья охота»). Это и попытка одернуть зарвавшегося хищника — царя природы, и предупреждение о грозящей ему опасности, о восстании «эксплуатируемого большинства пернатых, рогатых, копытных» («Экология», «Морозный ипподром»). В строках, перефразирующих С. Есенина, поэт провидит, как природа отомстит цивилизации за многовековое экологическое насилие: «...Паровоз допотопный кончится, // оказалась его удалей // первозданная мустанговая конница!» («Табуны одичания») — и отсюда уже встречная жалоба и мольба: «...не бей человека, птица!» («Роща»).

Наряду с экологической лирикой у Вознесенского есть и собственно пейзажная. Здесь обожженные нервы его поэзии вызывают к тишине и покою: «Тишины хочу, тишины...» (ср. у Е. Евтушенко по форме близкое, но по сути другое: «Свежести! Свежести! Хочется свежести!» — призыв не к покою, а к взрыву).

Вознесенский любит зачарованный, прозрачно-застывший мир природы, ее «ход неисповедимый». Среди времен года ему ближе всего осень, с ее пустынностью и чистотой, по-пушкински и по-блоковски вдохновляющей, — недаром и в музы себе поэт выбирает осень: «Развяжи мне язык, // как осенние вязы // развязываешь // в листопад» («Осеннее вступление»; ср. также: «Осень в Сигулде», «Осень», «Осенний Дилижан», «Доктор Осень», «Потерянная баллада», «Рублевское шоссе», «Тоска»). Из ландшафтов поэт отдает предпочтение озерному — завершенной, замкнутой в себе форме, гладью отражающей небо (в отличие от моря и реки с их бурным волнением или упорным течением, озеро — воплощение тишины и света, пролитого на землю): «Озера тайный овал // высветлит в утренней просеке // то, что мой предок назвал // кодом нечаянным: „Господи...”» («Озеро»; ср. также: «Озеро Свитязь», «На озере», «Зов озера», «Пейзаж с озером» — всего 7 стихотворе-

ний). Первым из русских поэтов Вознесенский придал столь принципиальное значение озеру, прежде всего отражающей силе его, совершенству иномерной и светящейся формы, сброшенной в земные дебри.

Среди анималистических образов, вообще очень характерных для Вознесенского (как ни для одного поэта после Н. Заболоцкого), выделяется редкий в отечественной поэзии олень («Оленья охота», «Олень по кличке „Туманный парень”», «Гибель оленя»). Силуэты оленей, эти «колеблющиеся трапеции», органически входят в пейзаж Вознесенского — в них есть что-то сквозящее, прозрачное, как в осеннем продутом лесу или в чистом овале озера, — тот светящийся воздушный простор, который так любит поэт. Может быть, не случайно все эти излюбленные пейзажные образы Вознесенского называются словами на букву «о» — свою приязнь к этой букве, ее прозрачной и многозначной символике поэт запечатлел в автобиографической прозе, которая так и озаглавлена — «О». Осень, озеро, олень — это первообраз природы у Вознесенского, его обобщенный лирический пейзаж — тихий, чуть печальный, зыбкий, как силуэт оленя с его ветвистыми рогами, как обнаженные ветви деревьев, колеблющиеся на осеннем ветру, как озерная гладь, зыблящая и множащая отражения.

Лирический герой Вознесенского не просто зачарован вечной тайной природы и не только обеспокоен ее ближайшим будущим — многие стихи содержат обвинительный приговор самому себе и всему человеческому роду: «Червь, человек, короед, какую ты сожрал планету!» («Сон», 1983), прямой призыв к действию — от проектов спасения погибающих краев и озер («Отец, мы видимся все реже-реже...») до выклика, обращенного к каждому: «Выпусти птицу!»

Несмотря на то что пейзажные мотивы у Вознесенского более разнообразны и самодостаточны, чем у Евушенко, многое объединяет двух поэтов, вплоть до текстуальных переключек: достаточно сопоставить сходное образное решение таких мотивов, как любовь к самому неприхотливому цветку («Цветок картошки» Е. Евушенко — «Цветы на стволе», «Когда написал он Вяземскому...» А. Вознесенского); плачущие, кричащие глаза животных, которые все-таки должны остановить убийцу («Баллада о нерпах» — «Бобровый плач»); близость женщины к морю или океану, ее открытость стихии («Невеста» — «Монахиня моря»); поедание мелким гнусом большого зверя («Зверь выходит на обдув» — «Гибель оленя»); содружество национальных природ разных стран, минующее политические барьеры [«Американский соловей» («все соловьи поймут друг друга») — «Афиногеновские клены» (об американских кленах, посаженных в Переделкино)]. Совпадения эти не случайны — они знаменуют требование новой этики к человеку: распространять на природу ту любовь к ближнему, которая раньше в лучшем случае доставалась лишь братьям по человеческому роду.

Окуджава Булат Шалвович. Род. 1924

Сборники: «Лирика» (1956), «Острова» (1959), «Веселый барабанщик» (1964), «Март великодушный» (1967), «Арбат, мой Арбат» (1976), «Стихотворения» (1985).

В стихах Б. Окуджавы, многие из которых стали известными лирическими песнями, образы природы отличаются романтической условностью и красочностью: «синий буйвол, // и белый орел, // и форель золотая...» («Грузинская песня»); «Какие красные листья // тянутся к черной земле, // какое синее небо и золотая трава...» («Осень в Царском Селе»). Выделяются образы насекомых, лирически одухотворенные, выражающие чуткость, причудливость художественной природы: кузнечики пишут белые стихи, сверчки играют на скрипках («О кузнечиках», «Стихи без названия», «В детстве мне встретился как-то кузнечик...», «Полдень в деревне», «Летняя бабочка» — ощутимо косвенное влияние поэмы Я. Полонского «Кузнечик-музыкант»). Природа у Окуджавы добра и беззащитна, взывает к участию и учит великодушию: «Давайте же не будем обижать // сосновых бабок и еловых внучек...» («Март великодушный», «На арбатском дворе — и веселье и смех...», «Прощание с новогодней елкой»). Даже охотничьи стихи у Окуджавы — антиохотничьи по своему пафосу («Охотник», «Жизнь охотника»).

Ахмадулина Белла Ахатовна. Род. 1937

Сборники: «Струна» (1968), «Уроки музыки» (1969), «Стихи» (1975), «Свеча» (1977), «Сны о Грузии» (1977), «Тайна» (1983), «Избранное» (1988).

У лирической героини — благоговейное отношение к природе как к величайшему таинству, перед которым она ощущает себя слабой и недостойной. Особенно молитвенное отношение к снегу («благодать уж сыплется»), к зиме — героиня испытывает стыд перед ее абсолютной белизной, чистотой, совершенством, отвращение к своим следам и даже тени на снегу: «Иду и хоронюсь от света, // чтоб тенью снег не утруждать»; «Не время ль уступить зиме, // с ее деревьями и мглою, // чужое место на земле, // некстати занятое мною?» («Пейзаж», «Дождь и сад», «Препирательства и примирения»). Этот мотив: восприятие природы, причем самой обыденной, как чего-то безмерно превосходящего, стремление преклониться перед ней или вовсе самоустраниться — наиболее характерен для Б. Ахмадулиной и выделяет ее на фоне традиций отечественной поэзии.

Для ранней лирики показателен образ дождя, постоянного спутника героини, знаменующий романтический бунт против мещанского благополучия и «сухости» [аллегорическая и фантастическая поэма «Сказка о дожде» (1963): «И — хлынул Дождь! Его ловили в таз. // В него впивались веники и щетки. // Он вырывался. Он летел на щеки, // прозрачной слепо-

той вставал у глаз»]. В зрелой лирике центральным является образ сада — многозначный, вбирающий в себя память о прошлом столетии, о дворянской усадьбе («Останемся в саду минувшего столетья», «столетьем прошлым пахнет сад») и вместе с тем воплощающий вечное величие природы с ее дремотной глушью и сверкающими соблазнами, «лавиной многоцветья» ниспадающий в реку и струящийся подобно дождю, — образ, в котором сладость ностальгии смешана с роскошью фантазии («Сон», «Сад», «Сад-всадник», «Дождь и сад», «Глубокий нежный сад, впадающий в Оку...»). Эта поэтическая тяга к изобильной, торжественной природе проявляется и в многочисленных стихах о Грузии, воспевающих «таинственную новость», «нежность родины чужой» («Тоска по Лермонтову» и др.).

Значима для Ахмадулиной тема взаимопроникновения слова и природы: поэтическое слово оказывается «просторней, чем окрестность... плодородней, чем почва», и вместе с тем тянется к природе, ее богатому, душистому словарю: «стих падает пчелой на стебли и на ветви, // чтобы цветочный мед названий целовать». Благодаря природе расширяется присутствие поэзии в мире — с наступлением зимы «стало Пушкина больше вокруг, // верней, только он и остался в уме и природе» («Мы начали вместе: рабочие, я и зима...»; «Сад»; «Есть тайна у меня от чудного цветенья...»).

В стихах последнего периода возрастает значение точно зафиксированной даты: впервые в русской поэзии предпринимается попытка систематически раскрывать своеобразие не сезона или месяца (ср. «Апрель», 1959; «Осень», 1962), а отдельного дня, соединить лирико-философские обобщения с подневной записью малейших изменений в жизни природы («Пишу: октябрь, шестнадцатое, вторник — и Воскресенье бабочки моей» и т. п. — «День 12 марта», 1981; «Ночь на 30 апреля», 1983, и др.).

Мориц Юнна Петровна. Род. 1937

Сборники: «Разговор о счастье» (1957), «Мыс Желания» (1961), «Лоза» (1970), «Суровой нитью» (1974), «При свете жизни» (1977), «Третий глаз» (1980), «Избранное» (1982).

Пейзажная лирика Ю. Мориц, особенно 60-х годов, отличается чувственными, пластическими образами природы («Инжир, гранаты, виноград — // Слова бурлят в стихах и прозе...» — «Южный рынок»). Многие стихи навеяны впечатлениями от Кавказа и Крыма («Осень в Абхазии», «Таврида» и др.). Часто употребляются стилистически сниженные слова, подчеркивающие грубую плоть, «мускулатуру» вещей: «Вейся, жилистый тюльпан», «земля заляпана инжиром».

Вместе с тем стихи Мориц передают ощущение тайны, пронизывающей все бытие природы — от звездных высот до океанических глубин. Очертания природных явлений туманны, как

будто погружены в поле космических взаимодействий, размыты потоками световых частиц — изображается не предмет, а силовое облако, поле, аура. «Вселенная наша туманна» — становится лейтмотивом и принципом поэтики: «Тут все переливчато, зыбко, // Волнисто и мглисто, как жизнь... // <...> // И вечнозеленые звезды, // И волны, и воздух, и кровь // Струятся, двоятся, троятся, // Сплетаются тайно со мной» («Туманность дыханья и пенья»). В стихах Мориц — дыхание космоса, вселенная постоянно присутствует среди земных явлений, наполняет и высвечивает их изнутри: «В молочном плавают кувшине // Века, туманы, облака...» («Корова»); «Может, только для волнения // Вышла жизнь из черных дыр? // Для дрожанья звезд в печенках, // Может, нас посеял мир?» («Карадаг»). Солнце, луна, звезды — все это возвращается в поэзию, заливая ее зыбкими огнями, мерцающими космическими светами («Там — воздух, солнце, звезды и луна...»). При этом жизнь звезд обладает своей знаковой системой, числовой гармонией, но явлена она может быть не рассудку, а лишь непосредственному созерцанию: «...Истина сказана в звездном мерцанье, // Книгу небес мы читаем сквозь воздух, // Это — не чтение, а созерцанье!» («Звездная азбука»). «Тайнопись — почерк всего мирозданья» — такова суть лирической позиции Мориц, позволяющая ей усомниться в исчерпывающей верности научного подхода к природе: есть такая пора «серебренья» — серебренья луны и сирени, горла и зренья — что становится «мощною трухою // Научная картина мира» («Пушино на Оке»).

Жигулин Анатолий Владимирович. Род. 1930

Сборники: «Огни моего города» (1959), «Полярные цветы» (1966), «Прозрачные дни» (1970), «Свет предосенний» (1972), «Полынный ветер» (1975), «Соловецкая чайка» (1979), «Избранное» (1981), «В надежде вечной» (1983) и др.

Наряду с В. Соколовым А. Жигулин — один из представителей «тихой лирики». Графически строгие, неяркие пейзажи России: «Родина! Белый туман // В черном логоу под горою...» (ср. «Черные ветки России // В белом, как небо, снегу» — В. Соколов). Излюбленные пейзажные мотивы, так или иначе варьирующиеся в большинстве жигулинских стихов — тишина полей, весенний или осенний холод, дым, застилающий даль, черные сырые деревья, сухая полынь, ветер, треплющий кусты, скупые холодноватые краски рябины или зарри («Вот уж белыми метелями...», «О, Родина! В неярком блеске...», «Деревья с черными грачами...», «Иду в полях. Куда — не знаю...», «Вот и снова мне осень нужна...», «Тихое поле над логом...», «Опять в полях светло и пусто...», «Белеет зябь морозными ожогами...», «Голубеет осеннее поле...», «Знакомый край с холодной далью...», «Качается мерзлый орешник...»). Русская природа, пустынная и печальная, обдающая душу

«чистым целительным холодом», — главная тема лирики Жигулина, отличающейся удивительным постоянством пейзажных мотивов, простотой и устойчивостью их сочетания.

Рубцов Николай Михайлович. 1936—1971

Прижизненные сборники стихотворений Н. Рубцова: «Лирика» (1965), «Звезда полей» (1967), «Душа хранит» (1969), «Сосен шум» (1970).

В стихах Рубцова, посвященных родным краям — архангельским, вологодским, существенна не северная экзотика, а чувство всепроникающей связи лирического героя с русской природой: «С каждой избою и тучею, // С громом, готовым упасть, // Чувствую самую жгучую, // Самую смертную связь» («Тихая моя родина»); «Не порвать мне мучительной связи // С долгой осенью нашей земли, // С деревцом у сырой коновязи, // С журавлями в холодной дали...» («Посвящение другу»). Герой не бежит, не рвется в природу, но устойчиво и согласно пребывает в ней, полный отзвон ко всему живому — шуму деревьев, увяданию цветов, готовый сам быть тем, что его окружает: «...во мне // Вдруг отзовется увяданье // Цветов, белеющих во мгле» («В святой обители природы...»); «...Я был в лесу дождем! // Поверьте мне: я чист душою...» («В осеннем лесу»); «Суну морду в полынь // И напьюсь, // как зверь вечерний!» («Я люблю судьбу свою...»).

В выборе тем и мотивов Рубцов в основном не выходит из руслу есенинской традиции — это все та же «родная деревня», «березы», «цветы», «журавли» (названия одноименных стихотворений). Во многих отношениях Рубцов примыкает к «тихой лирике» — он любит и воспевает «вид смиренный и родной», «тихую зимнюю ночь», «тихую свою родину», глухие уголки, веющие стариной, дышащие покоем («Душа хранит», «Привет, Россия...», «Тихая моя родина», «Зимняя песня»). Однако характер лирического героя — вовсе не «тихий», созерцательно-раздумчивый (как у В. Соколова, А. Жигулина), а скорее взрывной, разудалый, что находит воплощение в излюбленном рубцовском образе скачущего коня (здесь он ближе поэтам прошлого — А. Блоку, С. Есенину, чем своим современникам): «Эх, коня да удаль азиата...», «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...», «Скачет ли свадьба в глуши потрясенного бора...», «У размытой дороги», «Сентябрь» и др. Стремительное, вихревое движение сквозь дремлющее пространство родины — стержневой образ поэзии Рубцова. Есть у него, однако, помимо «скачущего коня», еще и «бредущая лошадь», воплощающая иное ощущение русской природы — ее сумрачной, безмолвной неподвижности, затаенности («Вечернее происшествие», «На ночлеге»). «Лошадь белая в поле темном» — образ загадочных сил, дремлющих в тишине родной природы («В любой воде таился страх, // В любом сарае сенокосном...»).

Российская тишина («темнота, забытость, неизвестность») мила Рубцову, но и страшна — он хотел бы взорвать ее звоном гулянья, удалого праздника: «Эх, Русь, Россия! Что звону мало? // Что загрустила? Что задремала?» Поэту мечтается в образе сентябрьского лиственного разноцветия, что это «праздник нагрянул // На златогривых конях», но он предчувствует неизбежность наступающей «грусти октября» («Сентябрь»).

Природа в представлении Рубцова близка поэзии и вместе с тем превосходит ее, ибо выражает и то, что невыразимо человеческим словом: «Что сам не можешь, то может ветер // Сказать о жизни на целом свете» («По дороге из дома»), «Все, что есть на душе, до конца выражает рыданье // И высокий полет этих гордых прославленных птиц» («Журавли»). Безусловное доверие природе, готовность без конца «слушать о счастье младенческий говор природы» — важнейшая черта лирического героя, который знает: то, что создало его, больше его самого. Поэтому и сама поэзия уподобляется то вьюге, то солнцу — никто не властен задержать ее приход или предотвратить исчезновение: «И не она от нас зависит, // А мы зависим от нее» («Стихи из дома гонят нас...», «Поэзия»). Быть поэтом — значит сознавать над собой власть природы, быть «выраженьем осени живым» («Осенние этюды»).

Кузнецов Юрий Поликарпович. Род. 1940

Сборники: «Гроза» (1966), «Во мне и рядом — даль» (1974), «Край света — за первым углом» (1976), «Выходя на дорогу, душа оглянулась» (1978); «Русский узел» (1983), «Золотая гора» (1989) и др.

Поэзия Ю. Кузнецова не пейзажна, хотя образы природы очень значимы в ней — как устои самого бытия, на которые опирается, чтобы затем опрокинуть их, творческая фантазия поэта. Природа в изображении Кузнецова, как правило, разъята или опустошена действием цивилизации либо какой-то злой нечеловеческой силы. Иван-дурак пытается живое тело лягушки электрическим током — «И улыбка познания играла // На счастливом лице дурака» («Атомная сказка»). По сути бродит рыбий плавник в поисках исчезнувшего моря и подрезает живые корни растений («Из земли в час вечерний, тревожный...»). Эти фантазмагорические образы раскрывают тревожную экологическую ситуацию наших дней, но далеко не сводятся к ней. Кузнецов не стремится вызвать жалость и сострадание к погубленной природе (как другие поэты, например А. Вознесенский) — напротив, он показывает, что в природе кроются силы, способные разрушить и ее самое, и человеческую цивилизацию: «Когда встает природа на дыбы, // Что цифры и железо человека!» Какой-то ущерб, морок и пустота проникают в жизнь природы — по причине внутренней порчи, тайного недуга. Само естество обнаруживает в себе свойства

сверхъестественного и противоестественного. Эшелон сходит на змеиные спины, ведущие от железных рельсов в неведомую даль; дуб изнутри изглодан нечистой силой; перекатные речные камни въедаются в ствол дерева; в бревне заводятся рои насекомых; в пустом орехе сидит черт и воет ветер; стаи птиц или бабочек усеивают человеческое тело («Бабочка», «Грибы», «Змеиные травы», «Сотни птиц», «Дуб», «Горные камни», «Бревно», «Пустой орех»). Все эти фантастические образы поддаются многозначному толкованию, но очевидно, что природа у Кузнецова лишена какой бы то ни было благозности и даже страдальчества: если она и страдает, то одновременно и страшит — жертва и мучительница, рвущая на части собственное тело — поле борьбы между силами жизни и смерти, созидания и разрушения. Кузнецов наследует ту традицию русской поэзии, которая идет от Ф. Тютчева и особенно чувствительна к «чуждому, неразгаданному, ночному» в жизни природы.

Характерны для Кузнецова образы широко распахнутого земного пространства, пустой равнины — при этом обнаруживается сила, способная рассечь это пространство, связать его в узел, богатырски овладеть им. Ворон держит в когтях земной холм; богатырь ищет шар «об одном кольце», чтобы перевернуть землю; пустыни и выси рассекает «серебристая трещина мысли»; на распутье трескается купол неба; завязываются одним, «русским» узлом кручи и бездны Востока («Ночь уходит. Равнина пуста...», «Холм», «Ты не стой, гора, на моем пути...», «Распутье», «Повернувшись на запад спиной...»). Фантазия о могучей воле, покоряющей вселенский простор, опирается у Кузнецова не на веру в технический прогресс, а на фольклорно-мифологическое представление о богатырской силе героя или народа, перед которой рушится природный порядок вещей.

Кушнер Александр Семенович. Род. 1936

Сборники: «Первое впечатление» (1962), «Ночной дозор» (1966), «Приметы» (1969), «Голос» (1978), «Таврический сад» (1984), «Дневные сны» (1986) и др.

Природа в стихах А. Кушнера — это спасительное открытие человеку о чистой и счастливой сущности бытия, которая забывается им за страданиями и невзгодами повседневной жизни: «Мы не покинуты на грозном этом свете. Нас любит облако, нас дерево врачует».

Особенно целителен для души мир растений: «Этот сад, что над Невкой Большой, // Над зеленой волной нависает, // Над моей нависает душой // И меня от печали спасает»; «Ты слеп и глух, и ищешь виноватого, // И сам готов кого-нибудь обидеть. // Но куст тебя заденет, бесноватого, // И ты начнешь и говорить, и видеть» («Куст»). Природа, содружная с детством

и шелестом листьев, преподносит младенцу первый урок речи («Два лепета, быть может, бормотанья...»); взрослого она излечивает от ранящих воспоминаний и тягот душевного опыта: «<...> // Цветы способны в наше прошлое, // Леча от старых травм, зарыться» («Букет шиповника садового...»). На всякий возраст и случай у «природы, заступницы всех», сыщутся неотразимые доводы в пользу вечных очарований жизни — против ее минутных горестей и потерь: «Я жизнь разлил бы, но запаха сильней // Велений рассудка»; «...как легка суть // Одуванчиков, ласточек, трав! Лучше в горькую дудочку дуть, // Чем доказывать всем, что ты прав» («Я шел вдоль припухлой тяжелой реки...», «У природы, заступницы всех...»). Мотив «утешения природой» — один из ведущих у Кушнера.

Вместе с тем природа не противопоставляется культуре, а сродняется с ней, уравнивается в правах, что естественно для ленинградского поэта, жителя города, в котором архитектурные стили создают как бы новую природу, столь же органически окружающую и формирующую человека: «Как клен и рябина растут у порога, // Росли у порога Растрелли и Росси, // И мы отличали ампир от барокко, // Как вы в этом возрасте ели от сосен». Особенность поэзии Кушнера — запечатление этой всепроникающей культурности самой природы, в явлениях которых поражает та же замысловатость, узорчатость, изощренность, что и в произведениях искусства; порой поэт даже определяет стиль и эпоху «создания» моря, ветви, паутины и т. п.: «На шелковой подкладке зыбь морская. // Ширококрой, и сумрачен фасон»; «Паутина под ветром похожа // На барочный комод»; «И в небе — барокко! Плывут облака: // Гирлянды, пилястры, перила» («Волна»); живая ветвь на фоне дворца представляется частью пышной лепнины («Ветвь»). Этой архитектурностью своей пейзажной поэтики Кушнер ближе всего О. Мандельштаму («Природа — тот же Рим и отразилась в нем. // Мы видим образы его гражданской мощи // В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, // На форуме полей и в колоннаде рощи»). Столь же часты «тканые» метафоры — «бахрома», «кружево», «шелк», «бархат», «изнанка». О саде: «Сколько здесь бархата, шелка, фланели, парчи!» О насекомых: «манжеты, застежки, плащи, веера...».

Пейзажные вкусы поэта разнообразны, однако, как устойчивую доминанту, можно выделить пристрастие к выгнуто-вогнутым, трубчатым, складчатым, завивающимся формам в природе: волнам в их «извивах, лепных завитках», улиткам «из закрученного матерьяла», тополям с их серебристой лиственной изнанкой и спирально закрученными вершинами, гладиолусам и табакам с их «ребристой трубочкой и звездчатым отгибом» («Волна», «По дорожке садовой ходить...», «Изнанка листьев такова...», «В обстоятельствах грустных...», «Гладиолусы», «В саду, задумавшись бог весть о чем, о ком...»). Кушнер любит «звучащие» явления природы: листья,

травы, море, которые своим шумом и шелестом как будто пытаются что-то сообщить и тем предформируют невнятный и веший язык поэзии: «моря шум подсказывает строй, и паузы, и пенье...» (разделы «На языке листвы» и «Бессонное, шуми!..» в книге «Таврический сад»).

Среди излюбленных кушнеровских мотивов — насекомые (особенно бабочки, пчелы), цветы, снежинки, паутина — явления со сложно-симметрической предметной структурой, в которую любовно, до мельчайших подробностей, вникает поэт («Сложив крылья», «Пчела», «Сентябрь выметает широкой метлой...» и др.). Его тема — морфология природы: устройство облаков, конструкция звездного неба («Небо ночное распахнуто настезь — и нам // Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки, // Гвозди, колки...»).

Значительное место занимают у Кушнера размышления о природе Севера и Юга (Крыма, Кавказа, Италии) — тема, унаследованная от русской поэзии первой половины XIX века и с тех пор почти не звучавшая. Переключка этих двух «природ», их парадоксальное и гармоническое совмещение в садах бывшей северной столицы и ее пригородных ландшафтах — основной сюжет «Таврического сада», давший название книге. «Невы прохладное дыханье // И моря Черного простор. // Для русской музы расстоянья // Меж ними нету с давних пор»; «...на вышколенных берегах Славянки, // Где слиты русские и римские черты, // То снег мерещится и маленькие санки, // То рощи знойные и ратные ряды» («Павловск»). Редкая в современной русской поэзии тема моря — одна из самых близких Кушнеру и даже в чисто количественном плане выдвигающая его на первое место (16 стихотворений — «Что за радость — в обнимку с волной...», «Кто первый море к нам в поэзию привел...» и др.). Море для Кушнера — это воочию явленный «первый день, счастливый день творенья», к которому обращена биологическая память человека; отсюда и уникальный в русской поэзии интерес к простейшим, примитивным формам жизни, которые выступают не в жуткой брутальности (как у М. Зенкевича), а в образе «милейших», стихийно мудрых и кротких зародышевых листов, инфузорий, ланцетников (цикл «Общее дыхание», «Над микроскопом»).

Характерна для Кушнера частая вопросительная интонация, обращенная к природе и предполагающая ее скрытую одушевленность, некоего Мастера и Попечителя, чей замысел брезжит во всех вещах и все же остается неясным: «Не ты ли это надо мной // Шуршишь осеннею листвою?..»; «Для кого так поля хороши, // И леса, и песчаный карьер?»; «Кто, кто так держит мир в узде, // Что может птенчик спать в гнезде?». Поиск тайного смысла в явлениях природы и вместе с тем готовность принять ее неразумно и безотчетно как истину, не требующую доказательств, — живое противоречие кушнеровской лирики природы.

Сборники: «Из трех тетрадей» (1976), «Слуховое окно» (1983).

Философско-лирическое осмысление вечной темы: близость или чуждость природы человеческому существу, которое привычно сродняется с ней (так, «что кажется, и почва под ногами — // мы сами, только в образе другом») и вместе с тем мучительно постигает ее отдельность, неподатливость усилиям разума и сердца [«я, вздрогнув, ощутил на слух // тот пленный отчужденный дух, // который был природой явлен. // <...> // Не я, не я, но кто другой, // склонясь над млечною грядой, // оставил здесь свое дыханье?» («Когда в поселке свет потух...», «Два стихотворения»)].

Значительное место в поэзии О. Чухонцева занимает философия русского национального пейзажа, томительных, душевраздирающих просторов, перед которыми страшно, но без которых тесно становится душе: «<...> // и такая вокруг пустота, // что хоть криком кричи в мирозданье» («Я не помнил ни бед, ни обид...», «В паводок»). Дух тревожного вопрошания придает пейзажам Чухонцева смысловую глубину, сближает их с древнейшими русскими поэтическими образами природы: «Гром ли гремит? Гроб ли несут? Грай ли висит над просторами? // Что ворожит над головой неугомонный галдеж? // Что мне шумит, что мне звенит издали рано пред зорями? // За семь веков не оглядеть! Как же за жизнь разберешь?» («Зычный гудок, ветер в лицо, грохот колес нарастающий...», с эпиграфом из «Слова о полку Игореве»).

Заключение. Книга природы

Всем предыдущим изложением мы старались убедить читателя, что мир национальной поэзии столь же целен и неделим, как мир национальной природы. В нем все органически сочленено и требует бережного, вдумчивого отношения. Все мы знаем, что части природы взаимосвязаны, истребление какого-нибудь одного вида животных или насекомых может привести к необратимым последствиям для всего биоценоза данной местности. Если бы мы научились столь же мудрому, осмотрительному подходу и к явлениям культуры, взяли бы методы глобальной экологии как образец постижения поэзии! Ведь в поэзии есть свой «биоценоз» — система зависимостей, пронизывающая произведения больших и малых поэтов, вовлекающая их в резонанс, переключку, создающая непрерывный кругооборот образов и смыслов. Стоит изъять из духовного обращения того или иного поэта — и на месте разрыва образуются очаги омертвения, которые могут распространяться дальше. Изымем Вяземского — потеряем начало больших традиций, поэтически осмысливающих снег, березу, рябину как образы национального пейзажа. Вычеркнем Апухтина — повиснут в воздухе концы другой большой пейзажной традиции — элегической, постигающей прелесть запоздалого цветения и преждевременного увядания природы. Опустим Волошину — оборвутся важнейшие связующие звенья в русской поэзии «гор и морей», непрерывно тянущейся от Пушкина до современных певцов Тавриды — Кушнера, Мориц.

Будем помнить, что педагогический или исследовательский инструмент, которым мы вычленим из истории русской поэзии отдельные колоссальные явления (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Некрасов и др.), часто их обескровливает, режет по живому, отсекает сосуды, пронизывающие всю национальную поэзию как целостный организм. Биология и экология уже приучились к системному рассмотрению природы в ее глобальных взаимосвязях — нам представлялось целесообразным распространить такой подход и на поэзию природы, которая вездесущностью, повторяемостью своих мотивов как бы следует законам живой, усложняющейся, но органически непрерывной материи. Нас особенно радовали связи между

поэтическими явлениями, находящимися на большом историческом расстоянии друг от друга, подобно тому как для системного подхода в экологии не являются помехой географические расстояния: удаленность элементов друг от друга лишь подтверждает силу их взаимозависимости, единство экосистемы. Все, что принадлежит поэзии, сосуществует в одном большом времени: Пушкин и Блок, Фет и Пастернак, Тютчев и Заболоцкий могут оказаться ближе друг другу, чем своим современникам в узком смысле слова. Каждая строка может быть по-настоящему понята лишь в максимально широком контексте, а таковым является не стихотворение или поэма, не творчество одного поэта, а вся национальная поэзия (в идеале следовало бы учитывать и контекст мировой поэзии! — но эта задача намного шире и рамок книги, и компетенции автора).

Таким образом, не только поэзия помогает экологии, воспитывая интуитивную, сверхрассудочную любовь к природе, но и экология способна содействовать поэзии, направляя исследователей и преподавателей на путь ее постижения как нерасчленимой духовной среды обитания. Цель — сохранить поэзию как целое, как природное национальное богатство.

Но даже при нашем пренебрежении поэзия не исчезнет. Она вернется туда, откуда пришла, — в лучшую из когда-либо написанных поэтических книг, в книгу самой природы. Эта метафора — «книга природы» — имеет древнее происхождение, встречается у античных и средневековых авторов, но сегодня ее значение уже не метафорическое, а почти буквальное — наглядно подтверждается: открытием генетического кода, хромосомной азбуки. В недрах природы раскрывается книга, состоящая из мельчайших букв-молекул, слов-клеток, фраз-организмов... И поэзия, оказывается, издавна учила нас читать эту книгу, учила, что в природе есть замысел, есть душа, есть язык.

Так проясняется ответ на последний вопрос: для чего же все-таки мы обращаемся к пейзажной лирике?

Изучая природу в поэзии, мы учимся постигать поэзию в природе. Вслушаемся в шелест осеннего леса, взглянем на вечернее гаснущее небо... Книга природы медленно развернет перед нами свои страницы, отчасти уже исписанные знакомыми строками, отчасти белеющие загадочно в полумраке. Природа свято хранит прославившие ее имена, и сама поэтическая слава — это слово поэта, окликающее нас уже не с бумажного листа, но из чаши леса, из волн прибоя, с проплывающих облаков.

Страницу за страницей мы перелистываем сады и поля, дороги и реки, части суток и времена года — и с каждой нам отзываются знакомые голоса. «И голос Пушкина был над листвою слышен, // И птицы Хлебникова пели у воды...» — писал Н. Заболоцкий. Теперь стихи самого Заболоцкого стали частью природы — нас окружают его задумчивые жи-

вотные, серьезные и старательные насекомые, страдающие и ликующие травы.

В том и состояла цель книги — ввести читателя через стихи в собеседование с самой природой. Куда бы мы ни пошли, нас сопровождает Слово, у которого много разных названий и имен. Таинство светлой ночи, пронизанной мириадами дрожащих небесных огней, обнаружит присутствие Фета. Тихая водная гладь, мерцающая закатными лучами, напомнит о Жуковском. Закат растет, охватывает полнеба, наливается кровью — эта багрово-сумрачная страница написана Блоком. В грохоте весенней грозы, в завывании ночного ветра прозвучит слово Тютчева. Шуршащие под ногой вороха багряных листьев или золотой дождик, брызжащий в лучах солнца, приведут на память Майкова. Волны ветра, бегущие по пшеничному полю, или мокрые копны сена под свинцово-серым небом отзовутся строками Некрасова. Дождь, напролом рвущийся через сад, терпкий запах листьев и трав, шипучий настой грозового воздуха ударят в лицо с пастернаковской страницы.

И никто не определит места и значения поэта лучше, чем природа, отдающая даже тем, кого принято считать устаревшими или второстепенными, свой уголок. Стихия воды — бурная, многопенная, свежо охватывающая тело, — до сих пор несет неизгладимую печать языковского вдохновения. Стихия огня — молнии, искры, пожары, вулканы и даже кипящие фосфором и смолой черные очи — говорит с нами стихами Бенедиктова. Увядающие цветы, нежные лепестки, схваченные ранним морозом, овеваны элегическим дыханием апухтинской музыки.

А глядя на звездное небо — сколько мы находим там сверкающих имен! Одинокое и недостижимо высокие лермонтовские звезды. Резко очерченные, неподвижные, путеводные созвездия Бунина. Строго вперяются в глубь души зрячие звезды Тютчева. Трепещут и переливаются голубыми сполохами звезды Фета. Срываются с тверди, закруженные метелью, звезды Блока. Застыли, как неумолимый приговор, крупные, ясные, слепо-беспощадные звезды Манделъштама. Звездное небо над нашими головами сияет не только космическим светом, но и поэтической славой.

Следовало бы составить, помимо уже существующих географических, ботанических, астрономических и прочих, *поэтический атлас природы*, куда были бы занесены имена ее первопроходцев, открывателей цветов, деревьев, насекомых. Там, где они побывали, природа больше похожа сама на себя — небо становится голубее, трава зеленее, ручьи напевнее от прихлынувших к ним поэтических созвучий, от светящихся в них поэтических смыслов.

...Порою кажется, что природа — это какая-то древняя цивилизация, достигшая такого совершенства, что ей уже не нужна стала история. И теперь эта цивилизация существует

рядом с нами, в безмолвный пример и упрек, и то, что купля-продажа (а в промежутке обман), у нее — просто движение соков. И то, что власть и народ (а в промежутке насилие), у нее просто — дождь падает с неба и освежает землю. Но кое-что эта цивилизация, ушедшая в себя и ставшая природой, берет и у нас, развивается за наш счет, как мы развиваемся за ее счет. И вот эта часть нашей цивилизации, которая потихоньку, незаметно уходит в природу, есть в широком смысле поэзия. То, что уже достигнуто и не будет иным, но само из себя порождает новую жизнь, как почва или облака.

Цель этой книги будет выполнена, если она побудит читателя внимательнее всматриваться в книгу самой природы, все буквы которой — капельки, песчинки, травинки — составляют еще неведомые нам поэтические строки, ждущие своего прочтения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Основные пейзажные образы русской поэзии

Частотно-тематический указатель

Если в разделе «Стили» исходной единицей рассмотрения была поэтическая *индивидуальность* (и множество образов, в которых она раскрывалась), то в Приложении отправной точкой являются пейзажный образ и мотив (и множество индивидуальностей, которые их воплощают).

В Приложении приводятся статистические данные, позволяющие судить о распространенности тех или иных пейзажных образов в русской поэзии вообще и в творчестве отдельных авторов. Материалом для Приложения послужили 3700 произведений о природе (стихотворений и поэм) 130 русских поэтов¹.

Указаны следующие данные, соотношение которых раскрывает значимость и «удельный вес» определенного мотива:

1. Общее число рассмотренных произведений.
2. Число произведений, рассмотренных у отдельных авторов.

3. Число произведений русской поэзии, где данный образ или мотив является одним из ключевых, смыслообразующих, создает поле образных ассоциаций, переносных и экспрессивных значений. При подсчете, как правило, учитывались только такие образы и мотивы, текстовое наполнение которых составляет не менее 2—3 стихотворных строк или же включает определенный поэтический троп, фигуру (например, «ивы —

¹ В основном мы заканчиваем рассмотрение истории пейзажной лирики рубежом 70—80-х годов XX века — поэтому здесь не представлены многие талантливые поэты, вышедшие к читателю на протяжении последнего десятилетия. Кроме того, в книгу по условиям времени, когда она писалась, не вошли материалы, связанные с поэзией русского зарубежья XX века и с творчеством не публиковавшихся авторов, живших в СССР. В отношении полноты представленных имен и произведений книга страдает изъянами, о которых автор сожалеет и надеется хотя бы отчасти исправить их в будущем.

провидицы мои!» у Цветаевой, «звезда с звездой говорит» у Лермонтова).

4. Число произведений того поэта, у которого данный образ или мотив является преобладающим (по сравнению с другими поэтами).

Например: из 3700 произведений русской поэзии образ соловья является художественно значимым в 86. Чаще всего — 15 раз — он встречается у Фета, среди 207 его произведений, взятых для рассмотрения. Количество изучаемых произведений того или другого автора определяется, во-первых, художественным значением его творчества, во-вторых, объемом его поэтического наследия, в-третьих, местом пейзажных мотивов в этом наследии. Объективным критерием значимости или, по крайней мере, признанности поэта может служить количество упоминаний о нем в последней по времени издания Краткой Литературной Энциклопедии (1962—1978. Т. 1—9). Хотя идеологические пристрастия минувшей эпохи искажали иерархию ценностей и истинную «табель о рангах» (так, Н. Тихонов называется гораздо чаще, чем О. Мандельштам), тем не менее суммарная частота упоминаний имени поэта в сотнях энциклопедических статей, написанных разными авторами, является достаточно объективным показателем. Список первых десяти поэтов, составленный по этому критерию, таков: Пушкин, Маяковский, Лермонтов, Некрасов, Блок, Жуковский, Брюсов, Карамзин, Есенин, Ломоносов. Этих и других первостепенных авторов, внесших определяющий вклад в пейзажную поэзию (Державин, Тютчев, Фет, Хлебников, Клюев, Пастернак, Мандельштам, Заболоцкий), — мы стремились рассмотреть с наибольшей полнотой. Естественно, что поэтическое наследие Фета или Есенина, многократно превышая по объему наследие Ломоносова или Батюшкова, представлено и бóльшим количеством названий.

Приводим в алфавитном порядке список 72 основных авторов, у которых было взято для рассмотрения по десять и более произведений:

Анненский	41	Бунин	75
Апухтин	10	П. Васильев	22
Асеев	23	Вознесенский	103
Ахмадулина	32	Волошин	26
Ахматова	32	Вяземский	29
Багрицкий	19	Гумилев	30
Бальмонт	95	Державин	43
Баратынский	43	Дельвиг	10
Батюшков	25	Жуковский	39
Белый	31	Заболоцкий	98
Бенедиктов	55	Зенкевич	13
Блок	140	Евтушенко	51
Брюсов	70	Есенин	131

Вяч. Иванов	35	А. Прокофьев	16
Исаковский	25	Пушкин	133
Каменский	10	Самойлов	23
Карамзин	13	Сельвинский	12
Клюев	80	И. Северянин	39
Кольцов	17	Случевский	13
Б. Корнилов	12	Смеляков	22
Ю. Кузнецов	39	Вл. Соколов	41
Кушнер	58	Вл. Соловьев	21
Лермонтов	98	Ф. Сологуб	42
Ломоносов	14	Тарковский	50
Лохвицкая	19	Твардовский	43
Майков	51	Тихонов	24
Мандельштам	108	А. К. Толстой	65
Маяковский	56	Тредиаковский	10
Мориц	35	Тютчев	100
Надсон	11	Фет	207
Некрасов	65	Фофанов	12
Никитин	57	Хлебников	82
Огарев	24	Цветаева	44
Окуджава	26	Чухонцев	17
Пастернак	114	Шевырев	15
Полонский	81	Языков	42

Далее приводится собственно указатель пейзажных образов и мотивов, с обозначением частоты их использования. *Первое число*, стоящее в квадратных скобках после названия мотива, показывает *общую частоту*: в скольких произведениях русской пейзажной поэзии он содержится. Если это число менее десяти, мы его опускаем как лишнее характерного значения (например, отсутствует показатель общей частоты у названий «овес» или «лось»).

Затем располагаются имена поэтов, наиболее часто использовавших данный мотив. По указателю можно судить, кто из поэтов больше других обращался к тем или иным явлениям природы: кто самый «весенний», кто самый «ветряной», кто самый «солнечный» поэт? Разумеется, полную точность этим данным может дать лишь статистический анализ всех произведений, принадлежащих отобранному кругу поэтов (эта работа, осуществимая лишь с помощью ЭВМ, — дело будущего). Однако и приведенный перечень может дать представление о том, какие поэты тяготеют к какому мотиву — их имена расположены в порядке убывающей частоты его употребления. Цифра в круглых скобках показывает, в скольких произведениях встречается этот мотив у наиболее приверженного ему поэта. Например, образ луны (месяца) наиболее часто (41 раз) встречается в творчестве Есенина; кроме него, этот образ использовали (в убывающей последовательности) Фет, Пушкин, Жуковский, Маяковский. Образы гор чаще всего — 19 раз — встречаются у Лермонтова; другие «горные» поэ-

ты — Пушкин, Волошин, Языков, Бенедиктов, Тютчев, Маяковский.

При одинаковом количестве произведений у разных поэтов порядок имен определяется хронологической последовательностью (например, по образу «туман»: Жуковский, Анненский, хотя у обоих он встречается в пяти произведениях). Если мотив имеет «разреженную» частоту употребления, т. е. встречается менее 5 раз у одного поэта, цифра опять-таки опускается как недостаточно характерная.

В некоторых случаях статистические данные не приводятся, например: общая частота по конкретным географическим названиям, экзотическим и локальным пейзажам, поскольку этот показатель слишком бы зависел от тематического круга привлекаемых произведений (о Волге или Венеции). Тем не менее мы включили эти образы в Указатель, чтобы соотнести с творчеством определенных поэтов, т. е. имея в виду не количественную, а качественную характеристику. Наоборот, в тех случаях, когда образ встречался 10 и более раз, но с одинаковой и минимальной частотой (1 или 2) у разных поэтов, мы указывали общую частоту, опуская имена (например, «василек»).

Общие названия типа «дерево», «птицы», «цветы» характеризуются собственной частотой, которая не покрывает частоту употребления видовых названий, типа «береза», «соловей», «роза» (например, образ дерева «вообще» встречается 81 раз, тогда как образ березы — 84 раза, сосны — 51 раз и т. д.).

Следует подчеркнуть, что все данные, приводимые в Приложении, имеют не абсолютную, а только относительную числовую значимость — именно по отношению к ограниченному кругу исследованных произведений. Во всей русской поэзии образы солнца встречаются неизмеримо чаще, чем указанные 154 раза; но по отношению этого числа к общей сумме 3700 произведений (избирательно представляющих космос отечественной поэзии) можно заключить, что этот мотив в среднем используется в каждом двадцать четвертом произведении. Что касается поэзии К. Бальмонта, более других воспевавшего солнце, то оно у него встречается в каждом девятом-десятом стихотворении (из 95, взятых для рассмотрения).

Тем самым возникает еще один возможный показатель — «конденсация» образа, степень его сгущенности в творчестве того или иного поэта по сравнению со среднестатистическим употреблением во всей русской пейзажной поэзии. Так, звезды представлены более «конденсированно», чем солнце, поскольку они встречаются в каждом двадцатом произведении вообще (189 из 3700) и в каждом седьмом из пейзажных стихотворений Фета (30 из 207).

Частотно-тематический указатель может облегчить читателю самостоятельный поиск и разбор художественного мате-

риала по интересующей его теме. Приведенные данные позволяют судить и о соотносительной значимости разных мотивов в системе русского поэтического мышления, и о степени их концентрации в творчестве разных поэтов, объединенных (порой неожиданно) вниманием к определенным сторонам жизни природы. Например, такие несходные поэты, как Блок, Бунин и Мандельштам, обнаруживают внутреннюю общность, вступают в эстетическую переключку благодаря частому обращению к образам звезд и созвездий.

Порядок расположения мотивов в нижеследующем перечне определяется естественными взаимосвязями соответствующих явлений в природе («Небо», «Атмосфера», «Животные», «Растения» и т. д.).

I. Природа как целое

а)

Природа (П.) как язык, письмена [78]. Тарковский (10), Пушкин, Хлебников, Пастернак, Фет, Никитин, Заболоцкий, Бунин, Шевырев.

П.— книга [25]. Заболоцкий, Хлебников, Пастернак, Тарковский.

Поэзия в П. [84]. Тарковский (9), Фет, Пастернак, Кушнер, Пушкин, Некрасов, Ахмадулина, Мориц, Державин, Толстой.

Поэт и П. [51]. Пушкин, Некрасов, Есенин, Блок.

Голоса и музыка в П. [27]. Бальмонт, Случевский, Мандельштам.

Размеры и рифмы в П. [13]. Пастернак, Брюсов.

б)

Святость П. [95]. Есенин (14), Клюев, Лермонтов, Бунин, Вознесенский, Ахмадулина.

Бог в П. [82]. Есенин (7), Лермонтов, Бунин, Вознесенский, Кушнер, Кольцов.

Христос в П. [17]. Есенин, Блок, Анненский, Тютчев.

П.— храм [42]. Клюев (9), Есенин, Никитин, Блок.

Ангельское в П. [15]. Клюев, Тарковский.

Демоническое в П. [32]. Пушкин, Лермонтов, Блок, Толстой.

в)

Философия П. [145]. Тютчев (11), Заболоцкий (11), Баратынский, Тарковский, Соловьев, Фет, Бенедиктов, Вознесенский, Мориц, Кузнецов, Кольцов, Шевырев.

Мудрость П. (П.— наставница) [35]. Кушнер, Майков, Некрасов, Никитин, Бальмонт, Кузмин, Тарковский, Соколов.

Мысль в П. [22]. Заболоцкий (6), Шевырев, Тютчев.

Безумие и слепота П. [22]. Заболоцкий, Тютчев, Пастернак.

П.— праздник [31]. Ломоносов, Некрасов, Каменский.

Печаль и тоска в П. [49]. Бальмонт, Есенин, Рубцов, Чухонцев, Сологуб, Волошин, Вознесенский.

- Страдание П.** [27]. Анненский, Заболоцкий, Тютчев.
Плач, рыдание П. [49]. Фет (8), Блок, Есенин, Некрасов.
Смех П. [18]. Случевский (8), Каменский, Заболоцкий.
П.— мать [22]. Батюшков, Шевырев, Тютчев, Некрасов, Бальмонт.
П.— возлюбленная [21]. Есенин (7), Блок, Соловьев.

г)

- П. и любовь** [178]. Блок (25), Фет, Есенин, Пушкин, Лермонтов, Полонский, Некрасов, Исаковский, Толстой, Ахматова, Пастернак, Заболоцкий, Евтушенко, Вознесенский, Державин.
П. и человеческая душа [96] (аналогия— 75, контраст — 21). Толстой (17), Тютчев, Полонский, Некрасов.
П. и сон. [69]. Тютчев (11), Блок, Лохвицкая, Фет, Бунин, Брюсов, Заболоцкий, Кушнер.
П. и смерть [80]. Заболоцкий (8), Бунин, Случевский, Мандельштам, Хлебников.
П. и детство [25]. Некрасов, Майков, Лермонтов, Твардовский.
П. и старость [10]. Есенин, Твардовский.
П. и цивилизация [80]. Брюсов (8), Хлебников, Есенин, Баратынский, Маяковский, Клюев.
П. и труд [30]. Заболоцкий (6), Некрасов, Кольцов, Твардовский.
Покорение П. [25]. Маяковский, Твардовский, Смеляков.
Истребление П. [27]. Есенин, Маяковский, Некрасов, Вознесенский.
Гибель П., конец мира [44]. Вознесенский, Бунин, Брюсов, Зенкевич, Тютчев, Кузнецов.
Преображение П. [47]. Клюев (13), Есенин, Жуковский, Маяковский, Хлебников, Заболоцкий.

II. Типы пейзажей

а)

- Идеальный пейзаж** [68]. Пушкин (12), Жуковский, Карамзин.
Бурный пейзаж [53]. Пушкин (8), Лермонтов, Блок, Михайлов.
Унылый пейзаж [79]. Некрасов (11), Огарев, Полонский, Михайлов.
Таинственный и страшный пейзаж [59]. Кузнецов (14), Пушкин, Жуковский, Бунин.
Пустынный пейзаж [74]. Бунин (16), Блок, Белый, Толстой, Гумилев, Чухонцев.

б)

- Космический пейзаж** [71]. Брюсов (8), Маяковский, Блок, Ломоносов.

Фантастический пейзаж [80]. Блок (17), Кузнецов (17), Мандельштам, Есенин, Хлебников, Пушкин, Вознесенский.

Потусторонний (загробный) пейзаж [93]. Мандельштам (10), Есенин (10), Блок.

Инфернальный (адский) пейзаж [27]. Кузнецов (7), Мандельштам, Лермонтов, Тютчев.

Национальный пейзаж [139]. Некрасов (18), Есенин, Блок, Вяземский, Пушкин, Языков, Белый, Рубцов, Бальмонт, Сологуб.

III. Круговорот времени

а) Год

Весна [195]. Фет (31), Блок, Пастернак, Северянин, Тютчев, Хлебников, Мандельштам.

Лето [41]. Пастернак (12), Фет.

Осень [161]. Фет (12), Блок, Анненский, Есенин, Вознесенский, Некрасов, Пастернак, Пушкин.

Зима [138]. Пастернак (18), Фет, Пушкин, Вяземский, Соколов, Ахмадулина.

Апрель [14]. Пастернак, Заболоцкий.

Август [13]. Анненский, Заболоцкий, Маяковский.

Май [10]. Северянин, Есенин.

б) Сутки

Заря [81]. Блок (11), Есенин, Фет, Полонский, Пастернак.

Утро (рассвет) [46]. Блок (5), Майков, Анненский.

День, полдень [55]. Тютчев (11), Майков, Пастернак.

Закат [77]. Блок (19), Маяковский, Брюсов, Есенин, Жуковский.

Вечер [84]. Фет (10), Блок (10), Тютчев.

Ночь [195]. Фет (28), Полонский, Пастернак, Блок, Пушкин, Тютчев, Ахмадулина.

IV. Небо

Небо (общее) [72]. Маяковский (15), Блок, Есенин, Хлебников.

Солнце [154]. Бальмонт (10), Майков, Маяковский, Блок, Есенин, Иванов, Мандельштам, Белый.

Луна (месяц) [163]. Есенин (41), Фет, Пушкин, Жуковский, Маяковский, Ахмадулина.

Звезды [189]. Фет (30), Блок, Мандельштам, Бунин, Маяковский, Лермонтов, Тютчев, Хлебников.

Комета [15]. Блок, Маяковский, Бенедиктов, Григорьев.

Радуга [21]. Бунин, Тютчев, Бальмонт.

Горизонт. Пастернак.

V. Атмосфера

а)

Облако [84]. Никитин (9), Анненский, Жуковский, Хлебников.
Туча [66]. Пушкин (6), Есенин (6), Маяковский, Лермонтов,
Блок.

Туман [60]. Блок (16), Жуковский, Анненский.

Мгла [35]. Блок (10), Полонский.

Дым [35]. Анненский (8), Блок, Белый, Тютчев, Бунин.

Пар. Жуковский, Мандельштам.

б)

Дождь [77]. Пастернак (15), Фет, Некрасов, Ахмадулина,
Маяковский.

Капель. Пастернак.

Снег [110]. Блок (27), Фет, Есенин, Соколов, Мандельштам,
Пастернак, Вознесенский, Ахмадулина.

Лед [22]. Мандельштам, Блок, Вознесенский.

Сосулька. Евтушенко.

в)

Гроза [48]. Пастернак (14), Тютчев, Полонский, Блок, Лермонтов.

Буря [63]. Блок (9), Лермонтов, Полонский.

Вьюга (метель) [48]. Блок (15), Пастернак.

г)

Мороз (холод, стужа) [32]. Некрасов (6), Блок, Бунин.

Зной (жара) [29]. Лермонтов, Волошин, Пастернак.

Сырость, слякоть. Огарев, Полонский.

VI. Стихии

а)

Воздух [49]. Мандельштам (10), Пастернак, Тютчев.

Ветер [116]. Блок (15), Есенин, Бальмонт, Хлебников, Васильев, Белый, Багрицкий, Пушкин.

Вихрь [13]. Блок.

б)

Огонь [58]. Фет (6), Брюсов (6), Хлебников, Тютчев, Анненский, Белый, Цветаева.

Вулкан [14]. Бенедиктов (6), Зенкевич.

Пожар. Бальмонт, Некрасов.

Костер [20]. Блок, Полонский, Хлебников.

Искра. Бенедиктов, Блок.

Молния [15]. Пастернак.

в)

Вода, воды [60]. Языков (17), Тютчев, Мандельштам, Блок, Хлебников.

- Волна [37].** Лермонтов, Тютчев, Некрасов, Минский, Пастернак, Самойлов.
- Океан [26].** Маяковский, Лермонтов, Блок.
- Море [151].** Кушнер (16), Фет, Пушкин, Пастернак, Хлебников, Лермонтов, Тютчев, Полонский, Толстой, Батюшков, Языков, Брюсов, Блок, Мандельштам, Заболоцкий.
- Река [72].** Фет (6), Языков, Блок, Мандельштам, Северянин, Заболоцкий, Пушкин.
- Озеро [41].** Вознесенский (7), Хлебников, Никитин, Пушкин, Соловьев, Кузмин.
- Залив [16].** Фет, Бунин, Блок, Волошин, Самойлов.
- Ручей [35].** Фет (6), Пушкин, Языков, Пастернак.
- Ключ (родник) [15].** Фет, Пушкин, Тютчев.
- Водопад [14].** Державин, Заболоцкий, Твардовский.
- Фонтан [8].** Державин, Пушкин.
- Зыбь, рябь.** Блок, Клюев, Бунин.
- Пена [18].** Бальмонт, Блок.
- Болото [32].** Блок (9), Бальмонт, Некрасов, Майков.

г)

- Земля [105].** Мандельштам (13), Брюсов, Тютчев, Соловьев, Маяковский, Ахматова.
- Камень [29].** Волошин (6), Мандельштам (6), Хлебников.
- Пыль [15].** Блок, Тютчев.
- Песок.** Тютчев, Мандельштам.
- Глина.** Мандельштам, Блок.
- Уголь.** Блок.
- Металл.** Зенкевич.
- Стекло.** Анненский (6), Ломоносов.
- Соль.** Мандельштам.
- Пепел.** Анненский.
- Навоз.** Клюев, Есенин.

VII. Ландшафты

- Равнина [15].** Некрасов, Кузнецов, Чухонцев.
- Луг [20].** Блок, Пушкин, Некрасов.
- Поле [37].** Некрасов (6), Блок, Белый, Пушкин, Хлебников.
- Степь [54].** Никитин, Васильев, Тарковский, Пушкин, Лермонтов.
- Пустыня [13].** Волошин, Пушкин, Лермонтов, Луговской, Гумилев.
- Овраг [13].** Пастернак, Фет, Блок.
- Ухабы.** Некрасов, Блок.
- Бездна.** Тютчев, Блок.
- Горы, скалы [79].** Лермонтов (19), Пушкин, Волошин, Языков, Бенедиктов, Тютчев, Маяковский.
- Берег [16].** Блок (7), Пушкин.

VIII. Растительность

а)

Лес [114]. Майков (8), Мандельштам (8), Вознесенский (8), Никитин, Заболоцкий, Пушкин, Бунин, Хлебников, Клюев, Цветаева.

Бор [13]. Бунин, Клюев, Никитин.

Роща [19]. Пушкин, Пастернак, Заболоцкий, Вознесенский.

Сад [82]. Фет (8), Пастернак (8), Пушкин, Кушнер, Ахмадулина, Полонский, Толстой, Апухтин.

б)

Ветка, сук [26]. Пастернак (6), Пушкин, Мандельштам.

Листва [72]. Фет (8), Кушнер, Пастернак, Хлебников.

Хвоя. Клюев.

Гроздь, кисть [16]. Цветаева, Анненский, Есенин, Пастернак.

Пень [12]. Твардовский, Батюшков.

в)

Трава [54]. Фет, Бальмонт, Пастернак, Твардовский, Тарковский.

Мох [13]. Пушкин.

Куст [21]. Блок, Цветаева.

Дерево [81]. Цветаева (11), Заболоцкий, Фет, Толстой.

Дуб [48]. Пушкин (6), Мандельштам, Заболоцкий, Хлебников.

Береза [84]. Есенин (15), Фет, Клюев, Вознесенский, Огарев.

Клен [30]. Есенин (9), Фет, Заболоцкий.

Тополь [36]. Хлебников, Кушнер, Фет.

Липа [30]. Есенин, Фет, Ахматова, Пастернак.

Ива [42]. Есенин (7), Фет, Ахматова, Жуковский.

Рябина [40]. Цветаева (8), Есенин, Жигулин, Исаковский.

Сосна [51]. Фет, Пушкин, Блок, Хлебников, Пастернак.

Ель, елка [40]. Клюев (8), Бунин, Фет.

Яблоня [15]. Северянин, Исаковский, Есенин.

Виноград [18]. Мандельштам, Батюшков, Пушкин.

Слива. Лермонтов, Северянин.

Вишня [10]. Блок.

Орех. Пастернак.

Ягода. Евтушенко, Пушкин.

Клубника. Евтушенко.

Смородина. Пастернак.

г)

Нива [26]. Некрасов (8), Майков.

Колос [12]. Некрасов, Есенин.

Пшеница. Васильев.

Рожь [19]. Есенин, Некрасов, Фет.

Овес. Есенин, Пастернак.

Солома. Мандельштам.

Урожай. Исаковский.

д)

Плющ. Батюшков, Фет.
Камыш, тростник [16]. Блок, Хлебников.
Ковыль. Блок, Есенин.
Полынь. Волошин.
Бессмертник. Мандельштам.
Ракита. Блок.
Осока. Майков.
Крапива. Ахматова.

е)

Цветы [136]. Бальмонт (11), Лохвицкая, Фет, Блок, Иванов, Есенин, Надсон, Соловьев, Апухтин, Ахмадулина, Северянин.
Роза [92]. Фет (11), Иванов, Мандельштам, Блок, Пушкин, Ахматова, Батюшков, Есенин, Соловьев, Ахмадулина.
Лилия [24]. Анненский, Блок, Соловьев.
Мак [18]. Фет, Сологуб, Анненский.
Астра. Апухтин.
Хризантема. Анненский.
Лотос. Бальмонт.
Ландыш [15]. Северянин.
Фиалка [10]. Северянин.
Незабудка [6]. Лермонтов.
Канны. Заболоцкий.
Сирень [29]. Северянин, Ахматова, Есенин, Пастернак, Тарковский, Соколов, Вознесенский.
Черемуха [32]. Ахмадулина (7), Есенин, Бальмонт, Исаковский, Евтушенко, Чухонцев.
Венок [15]. Блок, Фет, Брюсов.

IX. Животный мир

а)

Животное, зверь [46]. Хлебников (8), Васильев, Есенин, Бальмонт, Некрасов, Заболоцкий, Гумилев.
Конь [95]. Пушкин (8), Лермонтов, Блок, Хлебников, Есенин, Васильев, Рубцов, Державин.
Лошадь [23]. Некрасов (6), Есенин, Рубцов.
Кобыла [9]. Есенин.
Стадо [17]. Некрасов, Державин, Жуковский.
Корова [23]. Есенин (9), Заболоцкий, Клюев.
Бык. Васильев.
Овца [13]. Мандельштам, Есенин, Некрасов.
Собака [37]. Есенин (6), Вознесенский, Сологуб, Бунин.
Кошка [28]. Клюев, Есенин, Вознесенский, Фет, Хлебников, Гумилев.
Слон. Хлебников, Гумилев.
Лев. Пушкин, Мандельштам.
Тигр. Сельвинский, Бальмонт.
Леопард. Бальмонт, Гумилев.

Пантера. Бальмонт.

Жираф. Гумилев.

Медведь [10]. Пушкин, Некрасов, Хлебников.

Волк [28]. Есенин, Пушкин, Хлебников, Некрасов, Толстой, Мандельштам.

Зяц [14]. Некрасов, Хлебников, Вознесенский.

Олень [18]. Хлебников, Бунин, Вознесенский, Пушкин.

Лось. Хлебников.

Лягушка [13]. Майков, Мандельштам, Есенин.

Змея, змей [32]. Бунин, Сологуб, Иванов, Лермонтов.

Мышь [10]. Есенин.

Червь [11]. Фет, Бальмонт, Мандельштам.

Ископаемые. Зенкевич.

Звереныши. Есенин.

б)

Птицы [106]. Некрасов (6), Фет (6), Хлебников, Державин, Бунин, Заболоцкий, Дельвиг, Гумилев.

Соловей [86]. Фет (15), Пушкин, Пастернак, Полонский, Толстой, Соколов, Державин.

Ласточка [28]. Мандельштам (6), Державин, Майков, Фет.

Орел [92]. Пушкин, Полонский, Хлебников.

Журавль [27]. Есенин, Фет, Блок, Клюев.

Ворон(а) [46]. Некрасов (8), Жуковский, Блок, Бунин, Мандельштам, Есенин, Пушкин.

Кулик. Некрасов.

Жаворонок [13]. Толстой.

Синица [8]. Есенин.

Голубь [20]. Блок, Хлебников, Мандельштам, Заболоцкий.

Лебедь [31]. Жуковский, Блок, Заболоцкий, Державин, Тютчев, Иванов, Ахматова.

Чайка [12]. Фет, Хлебников.

Сова [10]. Есенин.

Гусь [12]. Исаковский, Пушкин.

Петух [12]. Пастернак, Мандельштам, Клюев.

в)

Насекомые [40]. Мандельштам (17), Бунин, Пастернак, Заболоцкий, Полонский, Кушнер.

Бабочка, мотылек [38]. Тарковский, Фет, Жуковский, Хлебников, Кушнер.

Жук [21]. Заболоцкий (6), Фет, Толстой, Пастернак.

Стрекоза [45]. Мандельштам (7), Пастернак, Тарковский, Майков, Белый, Бунин.

Кузнечик [20]. Заболоцкий, Окуджава, Некрасов, Мандельштам.

Пчела [35]. Мандельштам, Пушкин, Некрасов, Фет, Блок, Кушнер.

Оса [10]. Мандельштам, Пастернак.

Цикада. Иванов.

Светляк. Блок, Заболоцкий, Бунин.
Сверчок [13]. Бунин, Заболоцкий, Окуджава.
Муравей [10]. Пастернак.
Комар [10]. Мандельштам, Державин.
Муха [12]. Анненский.

г)

Рыбы [34]. Хлебников, Державин, Кузмин, Фет, Багрицкий, Заболоцкий, Прокофьев.

Х. Страны и местности

а)

Север и юг (*сопоставление*) [89]. Клюев (9), Лермонтов, Языков, Фет, Мандельштам, Пушкин, Некрасов, Кушнер, Батюшков, Вяземский, Тютчев, Шевырев.

Северная природа. Соловьев, Блок, Баратынский, Батюшков, Заболоцкий.

Южная природа. Пушкин (10), Фет, Некрасов, Пастернак, Хлебников.

Кавказ. Лермонтов (17), Пушкин, Пастернак, Заболоцкий.

Крым. Волошин (11), Толстой (11), Пушкин, Мандельштам, Маяковский, Заболоцкий.

Грузия. Полонский, Пастернак, Заболоцкий, Пушкин, Лермонтов, Тихонов.

Армения. Мандельштам (12), Брюсов.

Бессарабия. Пушкин.

Волга. Языков (6), Некрасов, Хлебников.

Терек. Пушкин, Лермонтов.

Азиатская часть России. Хлебников (10), Заболоцкий, Бальмонт, Мартынов.

Финляндия. Баратынский, Соловьев.

Италия. Блок (7), Майков, Мандельштам, Кузмин, Гумилев.

Венеция. Вяземский, Брюсов, Блок, Кузмин, Пушкин, Лермонтов, Бунин.

б)

Город и деревня (*сопоставление*). Некрасов (6), Есенин, Пушкин.

Город. Брюсов (8), Некрасов, Маяковский, Блок.

Деревня. Некрасов (6), Пушкин, Есенин.

Усадьба. Толстой.

Дом, изба. Толстой, Клюев, Баратынский, Пушкин.

Дорога. Есенин (9), Полонский, Блок, Вяземский, Некрасов, Белый, Пушкин, Твардовский.

Аллея. Огарев, Фет.

Храм. Тютчев, Некрасов, Блок, Рубцов.

Кладбище. Надсон, Пушкин, Бенедиктов, Некрасов, Бунин, Блок, Волошин.

XI. Взаимодействие человека с природой

- Осязательное соприкосновение.** Евтушенко (16), Есенин.
Купанье. Языков, Заболоцкий.
Прогулка. Пушкин, Заболоцкий, Кушнер.
Езда на тройке. Есенин (7), Вяземский, Пушкин, Блок.
Езда на автомобиле. Северянин, Вознесенский.
Езда на пезде. Некрасов, Белый.
Плаванье на корабле или лодке. Блок (8), Полонский, Жуковский, Фет.
Работа в поле, в саду. Кольцов, Исаковский, Баратынский, Некрасов, Есенин.
Охота [38]. Некрасов, Пушкин, Гумилев, Евтушенко, Вознесенский, Васильев, Каменский, Сельвинский, Багрицкий.
Рыбалка [15]. Кузмин, Майков.

XII. Воспринимаемые элементы природы

а)

- Свет и тьма.** Надсон, Соловьев, Блок.
Свет, блеск [67]. Фет (11), Никитин, Бунин, Белый.
Мрак, тьма [27]. Полонский, Блок, Пушкин, Хлебников.
Тень [52]. Фет (8), Тютчев, Полонский, Пушкин, Толстой, Бальмонт, Мандельштам.
Прозрачность. Мандельштам, Иванов.
Отражение [36]. Фет (8), Жуковский, Пастернак.
Многоцветность [65]. Никитин (19), Анненский, Белый, Брюсов, Северянин.

б)

- Звуки (в природе) [79].** Блок (17), Фет, Мандельштам, Каменский, Державин, Бунин.
Звон [43]. Есенин (12), Фет, Клюев.
Пенье [27]. Блок (7), Фет, Соколов.
Звук рога, трубы, свирели. Блок (6).
Свист. Есенин.
Щелканье. Пастернак.
Хор. Фет.
Эхо [12]. Державин.
Тишина [60]. Соколов (10), Фет, Блок, Бальмонт, Некрасов, Пастернак, Чухонцев, Бенедиктов.

в)

- Запахи [75].** Пастернак (9), Фет, Хлебников, Ахматова, Блок, Майков, Есенин, Бальмонт, Тютчев.
Духота [18]. Блок, Надсон, Пастернак.

г)

Дрожь, трепет [36]. Фет (19), Жуковский, Брюсов, Пастернак.

д)

Вкусовые ощущения. Евтушенко.

Синэстезия (слитные ощущения). Пастернак, Бальмонт, Анненский.

XIII. Приемы изображения природы

Мифологизация (образы русалок, леших, дриад, пана, Психеи и других персонажей отечественной, античной, индивидуальной мифологии) [81]. Хлебников (12), Блок, Мандельштам, Некрасов, Бунин, Майков, Иванов, Клюев, Пушкин, Лермонтов, Городецкий.

Одушевление, оживотворение, олицетворение. Есенин (16), Клюев, Пастернак.

Перевоплощение (метаморфоза) [33]. Заболоцкий (11), Маяковский, Тарковский.

Портрет-пейзаж и пейзаж-портрет [36]. Блок (12), Есенин, Лермонтов, Ломоносов, Бенедиктов.

Обращения, призывы к природе [43]. Есенин (6), Маяковский, Бальмонт, Пушкин.

Гимны стихиям [53]. Бальмонт (11), Сологуб, Брюсов, Вяч. Иванов, Хлебников, Каменский.

Монологи от имени природы. Бальмонт (7), Сологуб.

Пародии на пейзажную лирику. Козьма Прутков, Минаев, Маяковский, С. Черный.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Автамонов Я. А.* Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. № 11, 12.
- Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865—1969. Т. 1—3.
- Афанасьев А. Н.* Древо жизни: Избр. статьи. М., 1983.
- Базанов В. Г.* К символике красного коня // Русская литература. 1980. № 4.
- Белый А.* Из книги «Поэзия слова»: Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика. М., 1983.
- Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Спб., 1887.
- Вещь в искусстве: Материалы научной конференции. 1984. М., 1986. Вып. 17.
- Галанов Б.* Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь. М., 1974.
- Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1988.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. М., 1968—1973 (см. предметный указатель).
- Гёте И. В.* Природа // *Гёте И. В.* Избр. соч. по естествознанию. М., 1957.
- Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Есенин С. А.* Ключи Марии // *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1967. Т. 4.
- Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980—1982 (статьи «Вода», «Воздух», «Древо мировое», «Животные», «Земля», «Календарь», «Насекомые», «Небо», «Огонь», «Растения», «Река» и др.).
- Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. XVIII — первая четверть XIX века: Очерки. М., 1966.
- Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М., 1972.
- Рильке Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден: Письма. Стихи. М., 1971.
- Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911.
- Скатов Н. Н.* Русские поэты природы. Л., 1980.
- Стрижев А. Н.* Календарь русской природы. М., 1981.
- Трефилова Г.* Время выбора: Художественное осмысление взаимоотношений человека и природы в советской литературе // Вопр. литературы. 1981. № 12.

Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.

Филлипов Г. В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа. Л., 1984.

Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. 2-е изд. М., 1984.

Хорват К. Романтическое воззрение на природу // Европейский романтизм. М., 1973.

Юкина Е., Эпштейн М. Поэтика зимы // Вопр. литературы. 1979. № 9. С. 171—204.

Человек — природа — искусство: Художественное творчество. вопросы комплексного изучения. 1986. Л., 1986.

Эвентов И. С. Человек и природа в лирике С. Есенина // Вопр. литературы. 1979. № 11. С. 84—116.

Элиаде М. Космос и история. М., 1987.

Содержание

<i>Вместо предисловия.</i> Национальный и индивидуальный образы природы	3
<i>Раздел первый</i>	11
МЕДИТАЦИИ	
Поэзия природы и природа поэзии	12
Лирическая философия природы	20
<i>Раздел второй</i>	33
МОТИВЫ	
Мотив как единица поэзии. Стихо-вторения	34
Мудрость деревьев	37
Язык деревьев	46
Мир животных и самосознание человека	87
<i>Раздел третий</i>	125
ПЕЙЗАЖИ	
От мотива к пейзажу	126
Эстетические разновидности пейзажей	130
Идеальный пейзаж	130
Бурный пейзаж	144
Унылый пейзаж	148
Национальный и экзотический пейзажи	156
Начало образного освоения русской природы	156
Кавказ и Крым	164
Времена года	169
Зима	169
Лето	181

Пейзажи воображения	186
О приемах пейзажной фантазии	187
Конец мира	193
Преображение природы	197
Образ вечности, или «Блаженная страна»	200

Раздел четвертый 205

СТИЛИ

XVIII век	206
---------------------	-----

Тредиаковский В. К. (206). Ломоносов М. В. (207). Державин Г. Р. (208). Муравьев М. Н. (209). Карамзин Н. М. (209).

Первая половина XIX века	210
------------------------------------	-----

Востоков А. Х. (210). Жуковский В. А. (210). Батюшков К. Н. (211). Вяземский П. А. (212). Пушкин А. С. (213). Дельвиг А. А. (214). Баратынский Е. А. (215). Языков Н. М. (215). Глинка Ф. М. (216). Шевырев С. П. (216). Бенедиктов В. Г. (217). Лермонтов М. Ю. (218). Кольцов А. В. (220).

Вторая половина XIX века	220
------------------------------------	-----

Тютчев Ф. И. (220). Фет А. А. (222). Григорьев А. А. (223). Огарев Н. П. (223). Некрасов Н. А. (224). Михайлов М. Л. (226). Никитин И. С. (226). Майков А. Н. (226). Толстой А. К. (227). Полонский Я. П. (228). Надсон С. Я. (230). Апухтин А. Н. (230). Случевский К. К. (230). Соловьев В. С. (231). Фофанов К. М. (231). Лохвицкая М. (232).

Начало XX века	232
--------------------------	-----

Брюсов В. Я. (232). Бальмонт К. Д. (233). Бунин И. А. (234). Сологуб Ф. К. (235). Анненский И. Ф. (236). Блок А. А. (237). Белый А. (238). Иванов Вяч. И. (238). Волошин М. А. (239). Кузмин М. А. (239). Гумилев Н. С. (240). Зенкевич М. А. (240). Мандельштам О. Э. (240). Ахматова А. А. (242). Городецкий С. М. (242). Клюев Н. А. (242). Хлебников В. (243). Северянин И. (244). Каменский В. В. (245).

Поэзия советского периода	245
-------------------------------------	-----

1920—1950-е годы	245
----------------------------	-----

Маяковский В. В. (245). Есенин С. А. (247). Пастернак Б. Л. (249). Цветаева М. И. (252). Казин В. В. (252). Асеев Н. Н. (252). Багрицкий Э. Г. (253). Тихонов Н. С. (254). Сельвин-

ский И. Л. (255). Васильев П. Н. (255). Корнилов Б. П. (256).
Заболоцкий Н. А. (257). Светлов М. А. (259). Сурков А. А.
(259). Шипачев С. П. (259). Исаковский М. В. (260). Про-
кофьев А. А. (261). Твардовский А. Т. (262).

1960—1980-е годы 264

Тарковский А. А. (264). Самойлов Д. С. (265). Соколов В. Н.
(265). Евтушенко Е. А. (266). Вознесенский А. А. (268). Окуд-
жава Б. Ш. (271). Ахмадулина Б. А. (271). Мориц Ю. П. (272).
Жигулин А. В. (273). Рубцов Н. М. (274). Кузнецов Ю. П.
(275). Кушнер А. С. (276). Чухонцев О. Г. (279).

Заключение. Книга природы 280

Приложение. Основные пейзажные образы русской поэзии.

Частотно-тематический указатель 284

Список литературы 299

Научно-популярное издание

Эпштейн Михаил Наумович

**«ПРИРОДА, МИР, ТАЙНИК ВСЕЛЕННОЙ...»:
Система пейзажных образов
в русской поэзии**

Заведующий редакцией *Г. Н. Усков*

Редактор *Л. А. Дрибинская*

Младший редактор *О. Г. Мирнова*

Художник *Ю. Д. Федичкин*

Художественный редактор *М. Г. Мицкевич*

Технический редактор *Л. А. Муравьева*

Корректор *Л. А. Исаева*

ИБ № 8615

Изд. № ЛЖ-101. Сдано в набор 07.08.89. Подписано в печать 05.02.90. Формат 84 × 108/32. Бум. тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем 15,96 усл. печ. л. 16,38 усл. кр.-отт. 16,80 уч.-изд. л. Тираж 54 000 экз. Заказ 280. Цена 80 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва ГСП-4, Неглинная ул. д. 29/14

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

*Эта книга – о природе и о поэзии,
о том, что объединяет их в одно целое –
поэзию природы.*

*Вдумайтесь в это словосочетание –
у него два различных смысла.*

*„Поэзия природы“ – это, конечно же,
Тютчев, Фет, Есенин, Пастернак, Заболоцкий,
все стихи, написанные о природе.*

*Но „поэзия природы“ –
это и свойство самой природы,
ее особая прелесть, глубина, многозначность,
сильное и стихийное воздействие
на человеческую душу.*

*И вот эти две „поэзии“ –
та, что пишется словами, и та,
что таится в безмолвии гор или в шуме морей, –
есть, по сути, одна поэзия,
говорящая двумя языками:
стихами и стихиями.*

*Чтобы доказать это, вернее,
чтобы передать чувство этого двуединства,
и написана книга.*

