

А.С. Немзер

Пейзаж в творчестве Лермонтова

В ранний период Лермонтов мало заботился о конкретности художественного изображения, его пейзаж обычно тяготел к условно-романтической символичности. Выделяются несколько видов символического пейзажа. Во-первых, аллегорический пейзаж, наследующий традицию поэзии декабристов, несущий «политическую» семантику: например зимние приметы России осмысливаются как гражданская «скованность», несвобода (стихотворение «Монолог», 1829). Пейзаж в таких, правда редких, случаях не разработан, его второй план поддержан «словами-сигналами» (термин Г. Гуковского). Показательно стихотворение «Жалобы турка» («Ты знал ли дикий край...»), где общеевропейская модель пейзажной лирики («Ты знаешь край...» — см. «Песня Миньоны» Гёте и вступление к поэме «Абидосская невеста» Байрона) предстает как бы в перевернутом виде; место пейзажа занимает политическая инвектива; пейзажу-зачину отведено всего две строки, да и те выполняют иносказательную функцию. Второй, преобладающий вариант — пейзаж-сравнение, приобретающий значение лишь в рамках «психологического параллелизма», явного или скрытого. Бури в природе соотнесены с бурями душевного мира в стихотворении «Гроза» (1830), «Песня» («Желтый лист о стебель бьется», 1831), «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья», 1830). Характерно пристрастие раннего Лермонтова к «бурному» пейзажу; прямая декларация связи демонизма и «бурной природы» в стихотворении «Мой демон» (1830–1831):

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

Представляя собой романтическую традицию (прежде всего байроническую), лермонтовский пейзаж здесь собирателен и абстрактен; поэт не вглядывается в предмет, а окидывает мироздание единым взором.

В ранних стихах Лермонтов избегает изображения земной красоты, попросту ее не видит; красоту, идеал возвышенного для него символизируют лишь «небо» и «звезды». В первой строфе стихотворения «Небо и звезды» этот идеал, правда, очеловечен, овеян младенческой ясностью и широтой: звезды «ясны, как счастье ребенка» — сравнение-намек на невинное безгрешное бытие, оставленное душой где-то далеко позади и сквозящее в образах «небесной родины» (позже — изредка в картинах земной природы). Отсюда сравнительно малое количество собственно пейзажей у молодого Лермонтова, их аллегоричность и часто, в конечном счете, литературность. Любопытно, что пейзаж почти отсутствует в стихотворении «Кладбище» (1830), хотя сам жанр медитативной «кладбищенской» элегии был традиционно пейзажным (ср. «Сельское кладбище» Жуковского). С этим же связано и общее сокращение стихотворения по сравнению с жанровым канон. Однако ряд ранних стихов Лермонтова предвещает его зрелую «пейзажную» классику: «Кто видел Кремль в час утра золотой», «Кто в утро зимнее...», «Русалка», «Парус», где картины природы, свободные от литературности и однозначного аллегоризма, приобретают самостоятельную ценность; это пейзажи реально-зримые и одновременно эмоционально-одушевленные, четкие до лубочности и предельно поэтические.

В ранних поэмах Лермонтова пейзажные вставки обычно не выразительны, смешаны с этнографическими и не выходят за обязательные для жанра романтической поэмы рамки. Исключение — пейзаж в «Боярине Орше» (1835–1836), особенно яркое описание

зимы в начале III главы; они являют собой переходный этап к качественно новому пейзажу зрелого Лермонтова.

В зрелом творчестве Лермонтова перечисленные тенденции существенно трансформируются. Так, прежний аллегоризм заменяется глубоким символизмом («Утес», «Листок», «На севере диком стоит одиноко...»), обусловленным особенностью лермонтовского мироощущения. Постепенно Лермонтов отказывается от поэтизации «демонической» природы; красноречиво его признание 1839 (или 1841):

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей...
Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор.

«Из альбома С.Н. Карамзиной»

Обобщенность картины мироздания приобретает новые черты. Яркий пример — стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива»; каждое из описаний конкретно, но в едином художественном пространстве соединено несоединимое: приметы разных времен года (весны, лета, осени); и все они, объединенные внутренним видением поэта, пробуждают в его душе светлое, целительное чувство:

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога...

Элегический пейзаж в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» символизирует навсегда утраченное поэтом, но желанное идиллическое бытие, так пронзительно контрастирующее с «бурей тягостных сомнений и страстей» современной жизни.

Глубокий философский смысл несет пейзаж в стихотворении «Горные вершины» — вольном переводе из Гёте. Лермонтов одушевляет природу, конкретная семантика Гёте наполняется новым смыслом, «свежая мгла» — и символ надвигающегося успокоения в смерти, и реальная примета, природное явление (двойкий смысл русского слова «свежий» — и обновленный, и холодный).

В пейзаже зрелого Лермонтова крепнут объективность и народно-поэтическая эпичность, однако их многозначительность достигается неприменным присутствием — обычно за «сценой» — лирического героя, и все рассказанное о природе — одновременно и его задушевное признание. Не случайно ряд стихотворений позднего Лермонтова называют «иносказательными пейзажами»: «Тучи», «На севере диком...», «Утес» и др. Поэт прибегает к пейзажу, выражая характерные для него мотивы одиночества, быстротечности любви, странничества, покоя. Стихотворение «Тучи» построено на отрицательном «психологическом параллелизме»; прямая внешняя аналогия странничества туч и изгнанничества героя к концу стихотворения трансформируется во внутреннюю антитезу. Образ «тучки» (как и «облака» или «волны») в поэзии Лермонтова — символы свободы, беспечности и одновременно — отрешенности от страстей и страданий. Но свободный от человеческих страданий и трагических конфликтов мир, явленный «тучками», непричастен и к высоким человеческим ценностям («вечно холодные», «нет у вас родины»).

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу» Лермонтов как бы варьирует свои космические видения ранней поры; лирический герой вновь окидывает единым взором все мироздание: «В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянье голубом...», но на смену трагическому демонизму страшного «пространства» приходит высокая грусть. В зачине стихотворения природа — не безучастная (по сравнению с «Тучами» и песней Демона) и не «равнодушная» к человеческой бренности (ср. стансы Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных»), но полная обещаний одушевленного участия к человеческой судьбе. Однако прекрасный мир, вмещающий богу, не утоляет глубокой печали и трагической

усталости героя, и он, желая обрести «свободу и покой», порывается к некоей «утопии», которая, правда, включает преображенные земные ценности, в том числе и природу: «Надо мной чтоб вечно зеленея / Темный дуб склонялся и шумел».

Необычайно развернутым, объективным, «самоценным» (и вместе с тем знаменательным для эволюции поэтики и умонастроения зрелого Лермонтова) является пейзаж стихотворения «Родина», неоднократно сопоставляемый с отрывками из «Путешествия Онегина» Пушкина. Постепенно от «общего» плана («Ее степей холодное молчанье...») поэт переходит к плану «крупному», видны воочию простые и потому особенно близкие зрелому Лермонтову черты русского пейзажа, слитые с русским бытом и обычаем. Патристический смысл «Родины» прямо связан с любовью к русской природе, «любованием» ею. Принятие мира таким, какой он есть, в его вечной простоте, звучит в подчеркнуто бытовой интонации финала стихотворения. Смысловая, в том числе философская насыщенность выявляется в конкретности и простоте описания. (Показательно, что в «Родине», в отличие от обычной склонности Лермонтова к цветовой «живописи», всего лишь два цветowych эпитета, причем предельно предметных: «белеющие березы» и «желтая нива».)

Значительны по объему и идейно-эмоциональному содержанию картины природы в зрелых поэмах Лермонтова. Пейзаж «Мцыри», при всей реальности, «объективности» и общего, и крупного планов изображения, слит с внутренним состоянием героя, передает его мироощущение. Природа в поэме разнолика: она свободна, красива, сильна, но и безжалостна, безразлична. И все же в целом она являет собою «преддверие к идеалу», зримый блаженный мир — «Божий сад», который временно обретает герой и среди которого он желает найти успокоение. В «Демоне» природа созерцается глазами повествователя, которому вверена антидемоническая идейная тема — защита «грешной земли» от уничтожительной демонической оценки. В описаниях природы — преимущественно панорамных, архитектурно-живописных, стройных и величавых — звучит интонация простодушного восторга перед миром («И дик, и чуден был вокруг / Весь божий мир»). Почти весь эпилог поэмы занимает «миротворный» пейзаж, и в нем природа — живая соучастница человеческого бытия, равнодушная к его этической ценности («облака спешат» на поклонение «чудному храму»).

Сложны функции пейзажа в романе «Герой нашего времени». В «Бэле» природа дана в восприятии романтически настроенного повествователя. Существенный контраст в восприятии вида с Гуд-горы у повествователя (характерная рефлексия о невозможности абсолютного слияния с природой) и Максима Максимыча, «привыкшего» к красоте Кавказа, как к свисту пули. Знаменательно, что заключению рассказа о судьбе Бэлы предшествует описание ненастья в горах; природа дисгармонична и опасна, что прямо соотносится с трагической развязкой истории Бэлы; точное описание горной тропы приобретает черты символики.

Лаконичный пейзаж «Тамани» основывается на двух мотивах: «море» и «луна». Море в тумане внутренне соотносено с характером Печорина и «ундины» (скрывающаяся страстность, губящая красота). Лунный свет входит в поэтическую систему колебания между натуралистической точностью и фантастикой, именно он способствует восприятию девушки-контрабандистки как «ундины». Вообще «переходный» пейзаж знаменателен для романа; ночь всегда освещена — луной («Тамань»), звездами («Фаталист»), что создает атмосферу неясности, переменчивости и неожиданности.

В «Княжне Мери» пейзаж наиболее реалистичен, что связано прежде всего с «авторством» Печорина (менее очевидным в «Тамани» и «Фаталисте»). Характерно, что точное описание Пятигорска в начале повести приобретает символическое значение лишь в контексте целого, в нем же становится понятным и недоуменный вопрос «зачем тут страсти,

желания, сожаления?», завершающий это описание. В общем зарисовки кисловодских и пятигорских пейзажей ориентированы прежде всего на точность, конкретность.

В «Фаталисте» конкретный «ночной» пейзаж посредством лирического размышления как бы переключается во «вселенский» (соотнесенность и сопричастность звезд и человеческих судеб) и возникает своеобразное пейзажно-философское «лирическое отступление», проясняющее «метафизику» героя и «Фаталиста» как эпилога всего романа. «Герой нашего времени» синтезирует и различные типы лермонтовского пейзажа (аллегорический, философско-символический, реалистический), и различные его функции: обстановка, фон действия; отражение психологии героя; лирическое отступление, обычно когда природа как «преддверие идеала» противостоит жестокой суете или «греховным» страстям человека (ср. пейзаж в начале «Княжны Мери»); таким образом роман оказывается итогом поэтики пейзажа у Лермонтова.