

VILNIAUS PEDAGOGINIS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
RUSŲ LITERATŪROS IR TARPKULTŪRINĖS KOMUNIKACIJOS KATEDRA

Janina Guobytė

Specialybė «Rusų filologija» II kursas

Animalistiniai motyvai Sidabro amžiaus poezijoje

Magistro darbas

Darbo vadovas
doc. dr. G. Petkevič

Konsultantas
doc. V. Gudonienė

Vilnius, 2011

ВИЛЬНЮССКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

Янина Гуобите

Специальность «Русская филология» II курс

Анималистические мотивы в поэзии Серебряного века

Магистерская работа

Научный руководитель
доц. др. Г. Петкевич

Консультант
доц. В. Гудонене

Вильнюс, 2011

Содержание

Введение	4
Глава 1. Анималистический мир Н.Гумилева, поэта, конквистадора, рыцаря и путешественника	7
1.1. Гумилев и его место в зеркале современного литературоведения.....	7
1.2. Психологические свойства личности. Авторитеты, влияния.....	13
1.3. «Мы немного лесные звери...».....	18
1.3.1. Место орла в лирике и анализ стихотворения «Орел».....	22
1.3.2. «Жираф» в экзотической картине мира Гумилева.....	27
1.3.3. Стихотворение «Охота» и красочный мир сравнений в лирике Гумилева.....	30
Глава 2. Лебедь в поэзии Серебряного века	37
2.1. Лебедь – истоки, генезис, символика и мифология образа.....	37
2.2. Бальмонтский «лебединый цикл» и «Закатные лебеди» Г. Шенгели...43	
3.3. Образ лебедя в лирике Есенина.....	55
Заключение	61
Использованная литература.....	66
Приложение.....	69

Введение

Николай Гумилев в «Письмах о русской поэзии» (1911-1914) цитирует Игоря

Северянина:

Юг на севере.
Я остановила у эскимосской юрты
Пегого оленя, – он выглядел умно,
А я достала фрукты
И стала пить вино.

Гумилев в этих строчках видит «острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность» (Гумилев, 1990, 108). Нам же видется еще, что эти стихи в контексте культуры Серебряного века дышат свободой, желанием эпатировать читателя, внести в «страшный мир» элемент экзотики, анимализма. Идеи антропоцентризма (человек есть центр и высшая, конечная цель мироздания, а природа лишь последовательность ступеней, служащих самоутверждению человека), рушатся. Рождаются идеи сверхчеловека, а такое явление как антропоморфизм (перенесение свойств человека на явления природы; желание явления природы, мир животных мерить человеческой мерой), продолжает жить. М.Н. Эпштейн, знаток природного мира, говорил о двояком процессе: о «человеческой надменности родовой самоуверенности – и не менее радикальной критики общества, вытесняющей из себя человеческое, которому остается единственное прибежище в животном облике» (Эпштейн, 1990, 102).

В поэзии рождаются образы, в которых звериное переплетается с человеческим. Порой человек начинает чувствовать животное в себе и свое в животном. Однако стоит отметить, что, к примеру, бунинский герой, обращаясь к старой собаке, все же наделен особым знанием, особыми возможностями:

Но я всегда делю с тобою думы:
Я человек: как бог, я обречен

Познать тоску всех стран и всех времен.

Собака, (Бунин, 1988, I, 110)

Глубоко чувствуя и отчетливо представляя собачий мир с ее воспоминаниями о «тундре, льдах и чумах» поэт создает интегральный образ мира во всей его целостности.

Русской литературе в целом характерна традиция изображения животных. Предпочтение отдается домашним животным (лошадь, собака, кошка). Звери – «братья меньшие» характерны С. Есенину, по-родственному обращается к домашним животным «новокрестьянский» поэт Н. Клюев, у В. Хлебникова его знаменитый «Зверинец» включает 25 видов животных и птиц. По утверждению М. Эпштейна, «вся цивилизация призвана объяснять мир, заключенный в зверинце» Хлебникова (Эпштейн, 111).

В данной работе мы будем исследовать мир животных, представленный в поэзии Николая Гумилева. В его африканском пейзаже доминируют экзотические звери, птицы, растения. Его мировидению характерна насыщенность анималистическими мотивами, он любит зверем, его грацией, сравнивает с человеком, мифологизирует его, создает целую сеть красочных сравнений. Мы также попытаемся рассмотреть и следующие вопросы:

1. Влияние психологически свойств личности Н. Гумилева на пристрастие к экзотическим странам, с необычным пейзажем и миром животных;
2. Какие влияния он испытал, каким авторитетам приклонялся и в каких отношениях был с эпохой модернизма.

Анализ конкретных текстов, в которых объектом изображения становятся звери и экзотический мир, сам мир красочных сравнений, помогут нам в этом. В гумилевском анималистическом мире многократно появляется лебедь. Это сказочное, быстроисчезающее видение, представленное в сравнениях, метафорических образах и фразеологических оборотах, получит разработку во второй главе. Этот сложный символ разрабатывается в лирике Бальмонта,

Есенина и др. поэтов, поэтому мы постараемся показать, какое место занимает птица-лебедь в культурном, анималистическом сознании эпохи Серебряного века.

Поставленная цель закономерно потребовала обратиться к генезису, символике и мифологии образа, и на бальмонттовском «лебедином цикле», стихотворении Есенина «Лебедушка» и др. показать как поэтизируется лебедь.

Цели определили и структуру нашей работы. Работа состоит из введения, первой главы, второй главы, заключения, списка использованной литературы и приложения.

В первой главе мы рассматриваем творчество Николая Гумилева, который начал заново осмысляться в конце XX столетия. Обратившись к его биографии, воспоминаний его современников, нам выявились его психологические особенности, авторитеты, которые повлияли на творчество поэта и его дальнейшую судьбу. Далее, рассматривая анималистические мотивы в творчестве Гумилева, анализируя конкретные стихотворения мир животных раскрывается нам еще более ярко.

Вторая глава, посвященная лебедю, раскрывает место этой птицы в поэзии Серебряного века. В первом параграфе мы рассматриваем давние корни и начало использования символики этой птицы. В последующий двух параграфах мы обращаемся к творчеству Бальмонта, Шенгели и Есенина, которые неоднократно обращались к лебедю.

ГЛАВА 1. Анималистический мир Н.Гумилева, поэта, конквистадора, рыцаря и путешественника

1.1. Гумилев и его место в зеркале современного литературоведения

Николай Степанович Гумилев с его поэтическими сборниками и статьями о поэзии, об акмеизме стал заново осмысляться лишь в конце XX столетия. В 1986 году отмечалось столетие со дня рождения Николая Гумилева, после чего он возвращается в контекст литературы и заново изучается. По сей день остается много спорных и нерешенных вопросов.

Подобно многим символистам, Гумилев не проводил тонкой грани между жизнью и искусством. Он превозносил героизм и жил как герой, прославляя открытие мира и женщины, он сам был донжуаном и искателем. Но Гумилев не был, по мнению профессора Йоханнесбургского университета Ирины Делич, ни гедонистом, ни героем в обычном смысле слова, а скорее «коллекционером жизненного опыта и поборником духовности» (См.: Делич, 1995, 489). Так, исследовательница отмечает, что существуют три наиболее распространенных взгляда на Гумилева. Первый – он типичный представитель акмеизма. Критики, которые рассматривают его стихотворения в этом аспекте, подчеркивают мотив поэтического «возвращения на землю» и праздничное воспевание «свободной жизни в мире дикой природы». Другие исследователи утверждают: в поэзии Гумилева мало от акмеизма, хотя он сам его исповедовал (В.Марков и др.). Критики этого направления указывают на

зависимость Гумилева от символизма и считают его истинной музой «музу мистическую», а не «музу дальних странствий», как говорил сам Гумилев.

Необходимо отметить, что большинство критиков занимает промежуточную позицию. Когда речь заходит о периодизации, последний период рассматривают как возвращение к символизму, от которого Гумилев лишь частично отошел в годы увлечения акмеизмом.

В основном критики третьего взгляда соглашаются, что попытки причислить Гумилева к какому-то одному «лагерю» малоуспешны. Так В. Вейдле считает, что Гумилева надо рассматривать в широком контексте «петербургской эстетики». Отличительные черты такого стиля – синтез классической простоты и «внерационалистической ориентации на реалистическую конкретность» (Делич, 1987, 490).

Чтобы лучше понять характерные черты творчества Николая Гумилева и найти следы акмеизма, необходимо уточнить само понятие **акмеизм**.

Представители этого течения, которое сформировалось как наследие символизма, хотели заново открыть ценность человеческого существования, и если в представлении символистов мир предметных явлений был отблеском высшего бытия, то акмеисты принимали его как истинную реальность. Новое течение, пришедшее на смену символизму, Гумилев предлагал назвать акмеизмом (от древнегреческого слова «акмэ», означающего цветущую силу, высшую степень, расцвет) или адамизмом, под которым подразумевался «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» (Гумилев, 1989, 410).

Подобно Кузмину, Гумилев потребовал от литературы принятия реальной действительности: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма», – писал поэт в «Аполлоне» в 1913 году. О полном приятии реального мира писал и другой поэт Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий

формы, вес и время, за нашу планету Землю <...>. После всяких «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий» (Городецкий, 1971, 470).

Поэты, выступавшие под знаменем акмеизма, были совсем не похожи друг на друга, тем не менее это течение обладало своими родовыми чертами.

Отвергая эстетику символизма и религиозно-мистические увлечения его представителей, акмеисты все же были лишены широкого восприятия окружающего их мира. А.Л. Григорьев пишет, что акмеистское видение жизни не затрагивало истинных страстей эпохи, ее примет и конфликтов. (См.: Григорьев, 1983, 691)

Восстав против туманностей «леса символов», поэзия акмеистов тяготела к воссозданию трехмерного мира, его предметности. Ее привлекал внешний, большей частью эстетизированный быт, «дух мелочей прелестных и воздушных» (М. Кузмин) или же подчеркнутый прозаизм житейских реалий, как это характерно А. Ахматовой.

Увлечение предметностью, предметной деталью было так велико, что даже мир душевных переживаний нередко образно воплощался в поэзии акмеистов в какой-нибудь вещи. Выброшенная на берег пустая морская раковина становится у Мандельштама метафорой душевной опустошенности («Раковина»). В стихотворении Гумилева «Я верил, я думал...» так же предметна метафора тоскующего сердца – фарфоровый колокольчик.

Современные исследователи пришли к выводу, что увлеченное любованием «мелочами», эстетизация их мешали поэтам увидеть мир больших чувств в реальных жизненных пропорциях. Мир этот нередко выглядел у акмеистов игрушечным, аполитичным, вызывал впечатление искусственности и эфемерности человеческих страданий. Нарочитая предметность в известной мере оправдывала себя, когда акмеисты обращались к архитектурным и скульптурным памятникам прошлого (О. Мандельштам) или создавали беглые зарисовки картин жизни (А. Ахматова и др.).

В ранней поэзии Николая Гумилева господствовали апология волевого начала, романтизированное представление о «сильной личности» ницшеанского толка, которая решительно утверждала себя в необычно ярком, декоративно-экзотическом мире, где-то в далеком прошлом, в тропических странах. Его герои – жестокие, страстные завоеватели, конкистадоры, открыватели новых земель. По Григорьеву, среди них и герои, не лишённые «индивидуалистического позерства, человек «без предрассудков», жестокий и храбрый воин» (Григорьев, 1983, 695).

Нужно отметить, что в России начала XX века молодежь увлекалась философией Ницше, Шопенгауера, Фрейда. Для Гумилева особо значимым оказался Ницше. Исследователь А. Богомоллов приводит прямые параллели, заимствования в текстах молодого Гумилева («Песня о певце и короле» и др.). И параллели эти являются как очевидные, указанные в комментариях, так и бессознательные, на уровне ситуаций или отдельных слов. Ирина Одоевцева в своих беллетризованных мемуарах также говорит об увлечении Ницше: «... Гумилев в награду подарил мне своего «Так говорил Заратустра» в сафьяновым переплете <...> Я поняла, что Ницше имел на него огромное влияние, что его напускная жестокость, его презрение к слабым и героический трагизм его мироощущения были им усвоены от Ницше. И часто потом я подмечала, что он сам, не отдавая себе в этом отчета, повторял мысли Ницше» (Одоевцева, 1988, 52-53).

Известно, что среди вопросов, относящихся к области философии, Ницше интересовали преимущественно вопросы нравственной философии. Он разрабатывал более всего этическую проблему, которая получила у него довольно своеобразное раскрытие. Обладая громадной силой мысли, он пытался не только создать новые, на его взгляд, моральные ценности, но и воплотить их в художественном образе. Таким художественно-образным воплощением этических идеалов Ницше и является его сверхчеловек (Uebermanch). **Идея сверхчеловека – это центральный пункт философии Ницше.** В ней, как в фокусе, концентрируются все нравственные идеи. (См.: Знаменский, 2001)

Одна из концепций сверхчеловека носит характер биологической теории. По теории Дарвина, все в мире постепенно развивается. Высшая ступень эволюционного процесса – человек. В будущем должен появиться сверхчеловек, т.е. вместо homo sapiens появится новый биологический вид homo super sapiens. Заратустра, главный проповедник в книге «Так говорил Заратустра», провел 10 лет в уединении в содружестве с орлом и змеей. Решив возвратиться на землю, к людям, Заратустра хочет проповедовать людям новую философию жизни. Обращаясь к народу он говорит:

«Я учу вас о сверхчеловеке. Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтобы превзойти его? Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вернуться к состоянию зверя, чем превзойти человека? Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором» (Ницше, 2006, 9).

Ницше, вкладывая в уста Заратустры, проповедника и учителя, свои мысли, раскрыл сущность своего учения о сверхчеловеке: «Сверхчеловек – смысл земли. Пусть же ваша воля говорит: да будет сверхчеловек смыслом земли!» (Ницше, 10).

На протяжении всей книги, состоящей из пяти частей, Ницше проповедует культ воли. Его герой пламенная, увлекающаяся натура, ей характерна необыкновенная энергия чувств и стремлений, громадная творческая сила и мощь. Отсюда презрение к слабым, «напускная жестокость», а по определению Саломона Волкова, и у последователя Ницше Гумилева совмещалось все: «Авантюрист и конквистадор по складу характера, внешне неуклюжий, долговязый и косоглазый Гумилев, будучи прирожденным лидером, преображался в действии» (Волков, 2008, 88).

Три экспедиции в Африку, доброволец во время Первой мировой войны, дважды награжден за доблесть Георгиевским крестом – подтверждают правоту культуролога.

Прежде чем говорить о зооморфных мотивах в лирике Гумилёва, понять откуда они появились в его творчестве, нужно обратиться и к детству, к формированию личности самого Николая Гумилева – поэта, путешественника, критика, воина, «русского парнасца» (по Рейснер).

1. 2. Психологические свойства личности. Авторитеты, влияния.

Николай Степанович Гумилев родился в Кронштадте 3 апреля 1886 года, по старому стилю, в семье морского врача Степана Яковлевича Гумилева. Мать Николая, Анна Ивановна, была из старинного дворянского рода. Она ценила только один метод воспитания – доброту, а в образовании главным и необходимым считала – развивать вкус. Она утверждала, что сущность человеческой природы определяется и выражается нашими вкусами. «Развивать вкус в ребенке то же, что формировать его характер» (Лукницкая, 1990, 16).

«Характер у Гумилева развивался спокойный, мягкий и совсем не мрачный. Он терпеливо переносил все неприятности, связанные с его слабым здоровьем, был тихим, редко плакал. Мальчик увлекся зоологией и географией. Когда дома читали описание какого-нибудь путешествия, Коля всегда следил по карте за маршрутом», - так пишет первый биограф Гумилева Павел Лукницкий (Лукницкая, 22).

Поэт любил говорить об Испании и Китае, об Индии и Африке, писал стихи, прозу. Наверно, поводом были не только книги, но и рассказы отца о его плаваниях по морям-океанам и военные истории дяди-адмирала.

Известно, что поэт с детских лет был болезненно самолюбив. Сам Гумилев говорил: «Я мучился и злился, когда брат перегонял меня в беге или лучше меня лазил по деревьям. Я хотел все делать лучше других, всегда быть первым. Во всем. Мне это, при моей слабости, было нелегко. И все-таки я ухитрялся забираться на самую верхушку ели, на что ни брат, ни дворовые мальчишки не решались. Я был очень смелый. Смелость заменяла мне силу и ловкость. Но учился я скверно. Почему-то не помещал своего самолюбия в ученье. Я даже удивляюсь, как мне удалось кончить гимназию. <...> Своими недостатками следует гордиться. Это их превращает в достоинства» (Лукницкая, 21).

Важный вклад в реконструкции биографии поэта сделала жена брата Гумилева. Она заполняет пропуски в тех местах, где рассказать о нем могут только его современники.

Впервые Анна Гумилева познакомилась со своим деревом в 1909 году. Анна вспоминает: «Вышел ко мне молодой человек, 22 лет, высокий, худощавый, очень гибкий, приветливый, с крупными чертами лица, с большими светло-синими, немного косившими глазами, с продолговатым овалом лица, с красивыми шатеновыми гладко причесанными волосами, с чуть-чуть иронической улыбкой, необыкновенно тонкими красивыми белыми руками. Походка у него была мягкая, и корпус он держал чуть согнувши вперед. Одет он был элегантно» (Гумилева А., 1990, 176).

Справедливости ради отметим, что существует и другое портретное описание, где нет любования, а есть высокомерное отношение старших к молодому человеку. Обратимся к мемуарно-автобиографической трилогии Андрея Белого «Между двух революций» :

«Однажды сидели за чаем: я, Гиппиус; резкий звонок; я – в переднюю – двери открыты: бледный юноша, с глазами гуся; рот полуоткрыв, вздернув носик, в цилиндре – шарк – в дверь.

– Вам кого?

– Вы... – дрожал с перепугу он, - Белый?

– Да!

– Вас, - он глазами тусклил, - я узнал.

– Вам – к кому?

– К Мережковскому, - с гордостью бросил он: с вызовом даже.

Явилась тут Гиппиус; стащив цилиндр, он отчетливо шаркнул; и тускло, немного гнусаво, сказал:

– Гумилев.

– А – вам что?

– Я... – он мямлил. – Меня... Мне письмо... Дал вам, - он спотыкался; и с силою вытолкнул: Брюсов.

Цилиндр, зажимаемый черной перчаткой под бритым его подбородком, дрожал от волнения.

– Что вы?

– Поэт из «Весов».

Это вышло совсем не умно.

– Боря, - слышали?

Тут я замаялся; признаться, - не слышал; позднее оказалось, что Брюсов стихи его принял и с ним в переписку вступил уже после того, как Москву я покинул; «шлеп», «шлеп» - шарки туфель: влетел Мережковский в переднюю, выпучась:

– Вы не по адресу... Мы тут стихами не интересуемся... Дело пустое - стихи.

– Почему? – с твердой тупостью непонимания выпалил юноша: в грязь не ударить.

– Ведь великолепно у вас самих сказано! - И, ударяясь в азарт, процитировал строчки, которые Мережковскому того времени – фи́га под нос; этот дерзкий, безусый, безбрадый малец начинал занимать:

– Вы напрасно: возможности есть и у вас», - он старался: попал-таки!

Гиппиус бросила:

– Сами-то вы о чем пишете? Ну? О козлах что ли?

Мог бы ответить ей:

– О попугаях!

Дразнила беднягу, который преглупо стоял перед нею; впервые попавши в «Весы», шел от чистого сердца – к поэтам же; в стриженной бобриком узкой головке, в волосиках русых, бесцветных, в едва шепелявящем голосе кто бы узнал скоро крупного мастера, опытного педагога? Тут Гиппиус, взглядом меня приглашая потешиться «козлищем», посланным ей, показала лорнеткой на дверь:

– Уж идите.

Супруг ее, охнув, – «к чему это, Зина» – пустился отшлепывать туфлями в свой кабинет.

Николаю Степановичу, вероятно, запомнился вечер тот; все же – он поводы подал к насмешке: ну, как это можно, усевшись сонным таким судаком, – равнодушно и мерно патетикой жарить; казался неискренним – от простодушия; каюсь, и я в издевательства Гиппиус внес свою лепту: ну, как не смеяться, когда он цитировал – мерно и важно:

– Уж бездна оскалилась пастью.

Сидел на диванчике, сжавши руками цилиндр, точно палка прямой, глядя в стену и соображая: смеются над ним или нет; вдруг он, сообразив, подтянулся: цилиндр церемонно прижав, суховато простился; и – вышел, запомнив в годах эту встречу» (Белый, 1990, 156-157).

Так неприветливо встретили будущую известность, удивительно смелого молодого поэта, который на всю жизнь запомнил этот унижительный прием. Но вернемся к гимназическим временам.

По наблюдениям той же Анны Гумилевой, поэт обладал немного заносчивым характером и уже с детства не любил подчиняться.

В шестнадцать лет Николай Гумилев поступил в Царскосельскую классическую гимназию, директором которой был Иннокентий Федорович Анненский. Он сразу обратил внимание на литературные способности Гумилева. Анненскому он многим обязан – ведь это именно он поощрял развитие его способностей и оказал на поэта большое влияние.

В своем стихотворении «Памяти Анненского» Гумилев упоминает о значительной встрече, где директор гимназии похвалил его сочинение и сказал, что именно в этой области он должен работать:

«... Я помню дни: я робкий, торопливый
Входил в высокий кабинет,
Где ждал меня спокойный и учтивый,
Слегка седеющий поэт.

Десяток фраз пленительных и странных
Как бы случайно уроня,
Он вбрасывал в пространства безымянных

Мечтаний – слабого меня.»
(Гумилев, I, 1991, 171)

После окончания гимназии поэт отправился в Париж, где поступил в Сорбонну. Именно в Париже он и начал мечтать о путешествиях. И особенно его тянуло в Африку. Там закончил жизнь и французский поэт-символист Артюр Рембо, которым Гумилев увлекался. И вот, в 1907 году, сэкономив необходимые средства из ежемесячной родительской «получки», он отправился в путешествие. Африка привела его в восторг. И не удивительно, что после экзотического путешествия Петербург навел на поэта тоску.

В 1910 году, Николай Гумилев отправился в Абиссинию, «побывал в самых малодоступных ее местах. В тропических лесах охотился на слонов, в горах со своим абиссинцем ходил на леопарда» (Гумилева А., 1990, 183).

Но даже после рождения сына в 1911 году, мятежная натура поэта не была удовлетворена спокойной семейной обстановкой. Он задумал путешествие в Италию. Но так как осенью этого же года он основал с Сергеем Городецким «Цех поэтов», то в Италию он поехал только весной 1912 года. «Говорил он об Италии с таким жаром, что забывал весь мир...» (Гумилева, 185).

Годом позже Гумилев отправился в свое третье путешествие, взяв с собой своего 17-летнего племянника, Колю-младшего. Академия наук, а именно академик Радлов хлопотал тогда, чтобы Гумилев возглавил экспедицию на Самалийский полуостров для составления всяких коллекций. Но поэт отправился на свои средства. Вернулись они после нескольких месяцев путешествия. Кроме многочисленных коллекций и экспонатов, Николай привез в дом «огромную пантеру, черную как ночь, с оскаленными зубами» (Там же, 188).

Поэт был очень увлекательным рассказчиком. Обычно он держал себя в обществе очень скромно, но стоило кому-нибудь заинтересоваться его путешествиями или вообще чем-нибудь, что было ему по душе, как тут же он с жаром и увлечением начинал рассказывать о своих переживаниях.

Следовательно, уже в детские и гимназические годы будущий поэт заразился мечтами о странствиях, вырабатывал в себе черты лидерства, был удивительно смелым в действии и восприимчив к философии сверхчеловека Ницше.

1. 3. «Мы немного лесные звери...»

Образы животных в литературе – это своего рода зеркало гуманистического самосознания. Исследователь взаимоотношений природы и человека М. Н. Эпштейн отмечал, что самоопределение человеческого рода не может свершаться вне его отношения к животному миру.

Знаменательно, что древнейшие проявления 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 %. 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.

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».

Самая заметная черта нового анимализма – вытеснение образов домашних животных дикими, и притом экзотическими. Не случайно, что в поэзии начала XX века широкое распространение получает само слово «зверь», ранее употреблявшееся редко и неприменимое к домашним животным. Эпштейн делает заключение: ««Звериное» – это как бы наименее усвоенное в животном, его принадлежность к «чистой», неподвластной, нецивилизованной природе» (М.Н.Эпштейн, 1990, 87-100).

Да и сам Гумилев в «Письмах о русской поэзии» писал: «Поэзия для человека – один из способов выражения своей личности. <...> Все, что говорится о поэтичности какого-нибудь пейзажа или явления природы, указывает только на пригодность их в качестве поэтического материала или намекает на очень отдаленную аналогию в анималистическом

духе между поэтом и природой». Этот тезис полностью соответствует его поэтической практике, в ней не только предполагалась «высшая степень чего-либо» (акмеизм), но и «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» (адамизм). И личность поэта обретала самые разные лики как наяву, так и во сне, в грезах, видениях. Это были не космические, астральные лики «достойных отцов» символистов, а чаще всего зоологические, т.е. связанные с анималистической тематикой. Когда на нем маска конквистадора, завоевателя, то панцирь железный, деталь «воинственного наряда», напоминает о черепашьем панцире. Превратившись в укротителя зверей в цирке, он чувствует бешеный прилив сил; примерив маску князя, властелина выходит на охоту, «вынул бич и кинул клич», поднимается все зверье – росомахи, медведи, лисицы, а «сирелы понеслись как змеи», «не дремлет конь, его не тронь,/ огонь в глазах его, огонь». Вся атмосфера пропитана опасностью, страхом зверей, стремительностью движений самого укротителя.

Лирический субъект может превратиться и в наставника «тургеневской девушки»: она томна, спокойна, стыдлива, «надменна, нежна и чиста», все выверяет, смеряет, в ней слишком много «безбурно-осеннего», он же смел и красив:

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу.

Тут невольно вспоминается нам знакомые «Стрелец» М. К. Чюрлениса и стихи Э. Межелайтиса.

Бесстрашный гиппопотам, по панцырю которого скользят пули, не задевая его, оказывается родным братом лирического «Я»:

И я в родне гиппопотама:
Одет в родню моих святынь,
Иду торжественно и прямо
Без страха посреди пустынь.

Взоры поэта постоянно устремляются в далекие края. Это не только Африка с ее пустынями, с озером Чад, Абиссиния, но и Италия, берег моря с прибрежными скалами,

«глубь неизвестных стран», Иерусалим пилигримов... А в видениях-снах география еще обширнее. Он свободно движется во времени, пытаюсь понять себя, но всегда ему чудится что-то сильное, мужественное, порой дикое. Так в «Сонете» читаем:

Мне чудится (и это не обман):
Мой предок был *татарин косоглазый,*
Свирепый гунн... Я веяньем заразы
Через века дошедшей, обуян.

Идея постнищеанского сверхчеловека, доставшаяся от старших символистов, долго подпитывает поэта, хотя сама маска «поэта» ему чужда. (См.: В.В.Иванов, 1989,16) Он стремится к делу, к исполнению «жизненного долга». Музыка охоты сменяется музыкой войны. Теперь уже не «маска», а самое настоящее дело. И звуки войны становятся его судьбой:

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы...

Мореплаватель и стрелок на охоте становится мужественным воином, который зная «муки холода и жажды,/ Сон тревожный, бесконечный путь...» Таким образом, Гумилев, декларировавший, что «мы немного лесные звери «...» и не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на невростению» всегда противопоставляет два признака – звериное и слабое, немощное.

Обращаясь к звериному миру, Гумилев расселяет всех представителей этого мира в трех пространственных сферах: *верх-небо*, поверхность земли и воды, *низ-подземное*, ирреальные миры, *мифологические образы*. В его картине мира присутствуют обитатели всех сфер. А. Неминуший, как нам удалось установить, единственный исследователь, обратившийся к анималистической теме в творчестве поэта, дает такую статистику соотношения фауны «земли» и «неба», т.е. звери, пресмыкающиеся и птицы: «Так, например, в «Романтических цветах» (1908) на 73 номинации животных «срединного» уровня приходится только 30 упоминаний о разного вида птицах; сборник «Жемчуга» (1910)

дает соотношение 40:23; «Чужое небо» (1912) – 48:17; «Колчан» (1916) – 33: 21; «Костер» (1918) – 17:7; «Огненный столп» (1921) – 38:17; «Шатер» (1921) – 76:23.» (Цит.: по А.Н.Неминуций, 2009, 210)

1.3.1. Место образа орла в лирике и анализ стихотворения

«Орел»

А теперь обратимся к стихотворению «Орел», датированному 1909 годом. В «Романтических цветах» (1908) и в «Жемчугах» (1910), по определению самого Гумилева, доминирует «лиро-эпический метод», а тема смерти соседствует с романтическими образами, вписанными все еще в тексты с символической поэтикой. Так в «Сонете», в стихотворении «Смерть», «Мне снилось» («Мне снилось: мы умерли оба»), «Самоубийство» (женщина принимает яд), «Ягуар» (дева предает его «яростным» собакам), «Орел Синдбада», «Поединок» и др.

Старый конквистадор, дерзкий и спокойный, смело предлагает Смерти «поиграть в изломанные кости» («Старый конквистадор»), а смерть «водителя народов» Агамемнона вызывает грустные мысли у верного рядового воина («Воин Агамемнона»). Этот ряд можно продолжить. Гумилев жил в такое время, когда жизнь и поэзия были нераздельны. По Н. А. Богомолу, образ поэта творится по законам искусства, а потом переносится в жизнь, и уже она начинает строиться на тех самых основаниях, что и основания поэзии» (Богомол, 1991, 7).

Продолжая тему смерти, мы обратимся к стихотворению, в котором показана гибель птицы, слишком далеко залетевшей над «немым океаном». Гибель здесь сравнивается с немим укором женщины, с ее потухшими глазами, в которых отразился «ужас измученной птицы» («Воспоминание»). Это прелюдия к стихотворению «Орел». Оно состоит из семи четверостиший:

Орел летел все выше и вперед
К Престолу сил сквозь звездные преддверья,
И был прекрасен царственный полет,
И лоснились коричневые перья.

Где жил он прежде? Может быть, в плену,
В оковах королевского зверинца,
Кричал, встречая девушку-весну,
Влюбленную в задумчивого принца.

Иль, может быть, в берлоге колдуна,
Когда глядел он в узкое оконце,
Его зачаровала вышина
И властно превратила сердце в солнце.

Не все ль равно?! Играя и маня,
Лазурное вскрывалось совершенство,
И он летел три ночи и три дня
И умер, задохнувшись от блаженства.

Он умер, да! Но он не мог упасть,
Войдя в круги планетного движенья.
Бездонная внизу зияла пасть,
Но были слабы силы притяженья.

Лучами был пронизан небосвод,
Божеественно холодными лучами,
Не зная тленья, он летел вперед,
Смотрел на звезды мертвыми очами.

Не раз в бездонность рушились миры,
Не раз труба архангела трубила,
Но не была добыча для игры
Его великолепная могила.

(Гумилев, 1991, 95)

Движение лирического сюжета – от царственного полета Орла к «звездным предверьям» → смерть («И умер, задохнувшись от блаженства») → утрата земного притяженья и дальнейший полет мертвой птицы к звездам. Смерть Орла, олицетворяющего властителя воздуха, царя птиц, в мифологии могущего долететь до солнца, занявшее достойное место в эмблематике римских императоров и в гербе Российской империи, в стихотворении Гумилева представлена героической, высокой. Сам строй эпитетов «звездные» (предверья), «прекрасен царственный» полет, «лазурное» (совершенство), могила «великолепная» указывает на храбрость и отвагу этой солярной птицы. Поэт домысливает прошлое Орла: может он жил в плену королевского зверинца или был заточен в берлоге колдуна. Вырваться на свободу – это великое счастье, но от блаженства можно задохнуться, что и происходит на самом деле.

Последняя строфа отличается особой сложностью.

Не раз в бездонность рушились миры,
Не раз труба архангела трубила,
Но не была добычей для игры
Его великолепная могила.

«Труба архангела» и «Престол сил», который был обозначен уже в первой строфе отсылают нас к книге Нового Завета «Откровение Иоанна». В Апокалипсисе читаем: «И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб» (Откровение, 8:2). Далее речь идет о том, что сделалось на земле, когда один за другим протрубили все Ангелы: «град и огонь», «третья часть моря сделалась кровью», «умерла третья часть одушевленных тварей...» и т.д. Тогда становится понятной и первая строка («Не раз в бездонность рушились миры»).

Существует и другая версия интерпретации этих строк. Она отсылает нас к Апостолу Павлу: «Сам Господь при возвращении, при гласе архангела и трубе Божией, сойдет с неба, и мертвые во Христе воскреснут прежде». (Первое послание к Фессалоникийцам, 4:16)

Известно, что ангелы занимают первое место в лике святых, сразу после Божией Матери. Ангел означает вестник, а Архангел – главный вестник. Ангелы и Архангелы по отношению к людям являются провозвестниками воли Божией. В Апокалипсисе ангелы посылаются Господом для совершения суда над царствами и народами. (См.: Акафисты, 2007, 29-38). А Орел в библейской символике – атрибут и символ Иоанна Богослова. Когда он пишет свои «Откровения» на острове Патма, Орел олицетворяет вдохновение св. Иоанна в размышлениях о божественной природе Христа. Изображается Орел обычно с чернильницей в клюве.¹

Обращение к фауне в поэзии нередкая вещь (А. Блок, С. Есенин, К. Бальмонт, Н. Гумилев). Птицы изображаются двояко. В них в какой-то степени присутствует как природное биологическое начало, так и символическое, мифологическое. Гумилевский Орел

¹ Возможно и другое прочтение. Если обратиться к библейской символике, то Орел средневековый символ Вознесения Христа, атрибут Евангелиста Иоанна, несущего слово Христово. Полет Орла к «Престолу Сил» ассоциируется с вознесением Христа, с молитвами, посылаемыми к небесам, с нисхождением милости Божией.

– художественный образ, он предстает во всем своем величии, мужественен («летел три ночи и три дня»), как солярная птица может смотреть прямо на солнце не мигая, даже мертвый он может лететь в «звездные преддверья», унося свою душу на небеса, к Всевышнему. Д. Тресиддер говорит о древнеримском обычае выпускать орла во время сжигания тела умершего императора, чтоб он перенес отделившуюся душу владыки (Тресиддер, 1999, 255-256). А в христианстве душу Христа орел возносит на небо (вознесение).

«Орел» Гумилева – это одна из ипостасей лирического «Я», склонная играть со смертью (что в жизни случалось не раз); воплощаясь в разные тела, персонифицируясь в посредников между Богом и землей. А сам мотив отдаления от Земли и гибель с успехом разработает И. Бродский в известном стихотворении «Осенний крик ястреба» (1975). Поэт в своем мировосприятии движется по вертикали. Его ястреб, упиваясь полетом, поднимается на такую высоту, в которой отсутствует кислород, «где вместо проса – крупа далеких звезд».

Эк куда меня занесло!
Он чувствует смешанную с тревогой
гордость. Перевернувшись на
крыло, он падает вниз. Но упругий слой
воздуха его возвращает в небо,
в бесцветную ледяную гладь.
В желтом зрачке возникает злой
блеск. То есть, помесь гнева
с ужасом...

(Бродский, 1992, 109)

Орел Гумилева умирает от блаженства, но даже «мертвыми очами» смотрит вперед и летит все дальше, к звездным преддверьям. Ястреб Бродского, оказавшись в космической пустоте, издает «пронзительный, резкий крик» и гибнет, теперь его тело плывет в зенит, в ультрамарин, а на землю возвращаются лишь перья. В подтексте сама судьба поэта, выталкивание его в пустоту, невозможность быть и на земле и на небе.

Орел – властелин воздуха, воплощающий мощь, скорость и другие признаки мира птиц во всем своем величии, в поэзии Гумилева встречается не раз.

Обычно это романтический образ, создающий таинственную обстановку или ощущение высоты. Нередко это образ, появляющийся в сравнениях, в других тропах, связанных с человеком (зоонимы).

Примеры:

«... Где **носятся хохлатые орлы...**»

Это указатель, ориентир для пилигрима Ахмет-Орлы, отправившегося в Мекку.

Выше только утесы, нагие стремнины,
Где кочуют ветра **да ликуют орлы**,
Человек не взбирался туда, и вершины
Под тропическим солнцем от снега белы.

«Ликование орлов» – это истинные властелины воздуха, в противопоставлении земля-небо они всегда олицетворяют высоту, ее поддерживают утесы, «нагие стремнины», снежные вершины.

Император с профилем орлиным,
С черною, курчавой бородой,
О, каким бы был ты властелином,
Если б не был ты самим собой!

«Орлиный профиль» у императора, который и сам олицетворяет власть, свидетельствует не только о власти, гордости, но и жестокости.

А в стихотворении, посвященном М. А. Кузьминой-Караваевой, говорится о человеке, о его земной судьбе. Последняя строфа, ориентирующая читателя на признание/непризнание памяти в лице потомков, порождает колоритное сравнение:

Но, быть может, подумают внуки,
Как орлята, тоскуя в гнезде:
«Где теперь эти крепкие руки,
Эти души горящие – где?»

1.3.2. «Жираф» в экзотической картине мира Гумилева

Стихотворение «Жираф», написанное в 1910 году и входящее в сборник «Романтические цветы», переносит нас в совсем другой, экзотический мир, он отличается детской простотой, передает ощущение «сказочной прелести манящего «далека» (Русова, 2007, 134).

В этом стихотворении противопоставляются два мира – мир повседневный, в который погружена безмолвная собеседница героя, и мир романтический, экзотический, мир сказок.

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дровясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет,
Я знаю, что много чудестного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого воджя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав?...
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

(Гумилев, 1991, 72)

Лирический герой постоянно пытается вырвать свою спутницу, так и не названную в стихотворении, из повседневных, печальных дум. Она же, «слишком долго вдыхала тяжелый туман», не хочет верить в тот таинственный и прекрасный мир «далека».

Жираф в стихотворении предстает перед нами во всей своей грациозности, с «волшебным узором» на шкуре, «с которым равняться осмелится только луна». Именно слово «волшебный» подчеркивает принадлежность жирафа к иному миру. Как отмечает профессор Н. Русова, в стихотворении интересна изобразительная структура. Сравнения вводятся не мимоходом, а автор специально сосредоточивает на них внимание читателя. И тогда для нас важно не обнаружить признаки одного предмета в другом, а увидеть оба сравниваемых предмета одновременно. Кроме того, мы можем издали оценить их подобие и в то же время отличия. Например, излюбленное Гумилевым лунное отражение в озерной воде и корабельные паруса мы представляем себе не менее ярко, чем самого жирафа. Этот эффект приводит к тому, что образ жирафа с его «волшебным узором», не утрачивая своего прямого значения, приобретает и символический смысл: в нем по Н. Русовой, олицетворено все культурно-географическое пространство тропической Африки, столь близкое лирическому герою. (См.: Русова, 2007, 135)

Песенную интонацию стихотворения усиляет повтор заключительных строк в начале и конце текста. Можно даже сказать, что по звучанию они напоминают песенный рефрен:

Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Опечаленная собеседница лирического героя отказывается верить в сказки. Ее не привлекают рассказы про «тропический сад, про стройные пальмы, про запах немислимых трав...» Очевидно, она погружена в свои «дождливые» мысли, не желает ответить взаимностью. Но лирический герой не сдается, даже видя слезы спутницы, он вновь пытается обратить ее внимание на жирафа, на экзотический мир Африки, чтобы она отделилась от этой серой повседневности.

Это состояние игры поддерживает и пятистопный амфибрахий, по определению А. Миртова, «певучий, передающий равномерные движения: будь то корабль в небесах или челн в море». Разнообразие в ритмическую схему вносит четвертая строка первой и пятой

строфы. Укороченная строка (трехстопный амфибрахий) выделена двояко: она привлекает внимание своей афористичностью, изысканностью и двойным повтором. Кроме того, этот повтор образует и композиционное кольцо, в котором жираф – главное лицо, главный символ «звериной» красоты.

1.3.3. Стихотворение «Охота» и красочный мир сравнений в лирике

Гумилева

Стихотворение «Охота» поражает читателя обилием животных. Тут «действующими лицами» является белый конь, испуганные звери: «неуклюжая росомаха», «седой медведь», лисица, «волк равнин». В движениях стиха «уверенность, в образах – содержательность, в эпитетах – зоркость»(В. Ф. Ходасевич).

Четырехстопный ямб, обилие ассонансов и аллитераций, парные мужские рифмы (клич – добыч, погонь – сонь, страх – росомах) придают стиху особую жесткость и упругость. Каждое двустишие – отдельная картина или фрагмент ее. Особая динамичность стиха зависит от глаголов, в них заложена стремительность и резкие движения:

Князь **вынул** бич и **кинул** клич —
Грозу охотничьих добыч,

И белый конь, душа погонь,
Ворвался в стынущую сонь.

Удар копыт в снегу **шуршит**,
И зверь **встает**, и зверь **бежит**,

Но не спастись ни в глубь, ни в высь,
Как змеи, стрелы **понеслись**.

Их легкий взмах наводит страх
На неуклюжих росомах,

Грызет их медь седой медведь,
Но все же должен умереть.

И, легче птиц, склоняясь ниц,
Князь ищет четкий след лисиц.

Но вечер ал, и князь устал,
Прилег на мох и задремал,

Не дремлет конь, его не тронь,
Огонь в глазах его, огонь.

И, волк равнин, подходит финн,
Туда, где дремлет властелин,

А ночь светла, земля бела,
Господь, спаси его от зла!
(Гумилев, 1991, 320)

Стихотворение распадается на две части. В первой – ритм и темп охоты, главный герой князь на белом коне (символ света, жизни, силы и выносливости), он нагоняет страх на всех зверей, которые и становятся его добычей. Переломный момент:

Но вечер ал, и князь устал,
Прилег на мох и задремал...

Теперь опасность грозит властелину, поэтому вмешивается лирический герой («Господь, спаси его от зла»). Он нежный, глубоко верующий, любующийся князем и самой охотой.

Средневековый князь, охота со стрелами («Как змеи, стрелы понеслись»), огонь в глазах коня, обилие животных создают романтическую атмосферу, а лирический герой, появившийся в последнем двустишии, духовно близок князю. Гумилев в письме к Брюсову (25 марта 1908 г.) признавался, что ему нравится «вводить реализм описаний в самые фантастические сюжеты», в бешеном темпе и накале охоты он спасался «от блоковских туманностей», от серой повседневности.

Сравнение – это первичный вид тропа при переносе значения с одного явления на другое. Сами эти явления не образуют нового понятия, т.е. сохраняют самостоятельность.

Излюбленный союз в сравнениях Гумилева – «как», хотя изредка встречается и «будто»:

Я, как птица, неслася на север...

(«Озеро Чад»)

Здесь мы видим перенесение состояния птицы на внутреннее состояние героини.

Царица была как пантера суровых безлюдий...

(«Варвары»)

В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы,
Как воры ночью в тихий мрак предместий,

**Как коршуны, зловещи и угрюмы,
Они столпились, мребовали мести.**

(«В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы...»)

Кроме того, у Гумилева встречается много образных сравнений, в которых звери вписываются в пейзаж. Через образ животного проявляются определенные черты и состояния человека.

Но, как собака, не умру...

(«В пустыне»)

Сам он громаден и грузен, как слон...

(«Возвращение Одисея»)

**Страстная, как юная тигрица,
Нежная как лебедь сонных вод...**

(«Император Каракалла»)

Коварный, как змей...

(«Сон Адама»)

В текстах Гумилева немало и бессюжных сравнений в форме творительного падежа:

**Снова дорога желтым змеем
Будет вести с холмов на холмы...**

(«Африканская ночь»)

Император с профилем орлиным...

(«Император Каракалла»)

В некоторых стихотворениях встречаются сравнения, которые «дышат» экзотикой, а живописные пейзажи вспыхивают в нашем воображении:

**И не могу не думать я о пальмах,
И о платанах, и о водопаде,
Во мгле белевшем, как единорог...**

(«Эзбеки»)

В этом сравнении сосредоточена вся экзотика каирского сада, которую не может позабыть измученный любовью странник.

Или же другой пейзаж, китайский:

**Тигриною спиною выгнутый,
Мост яшмовый* к нему ведет...**

(«Фарфоровый павильон»)

Здесь – вся красота китайского фарфорового павильона. В последней строфе очень удачное сравнение этого моста с его отражением в лунную ночь:

И ясно видно в чистом озере –
Мост вогнутый, **как месяц яшмовый**,
И несколько друзей за чашами,
Повернутых вниз головой.

Все стихотворение «Фарфоровый павильон» отличается особым изяществом. Богатство сравнений усилено яркой цветописью белого, светлого, желтого, красного (в росписи драконов, цвет вина). Кроме того эта цветопись удваивается, т.к. павильон находится посреди искусственного озера и все отражается на водной глади.

Особое место в лирике Гумилева занимает змея. Как известно, змея – это универсальный и наиболее сложный из всех символов, воплощенных в животных, а также самый распространенный и, возможно, самый древний из них (См.: Тресиддер, 1999, 114). Среди символов змея считалась находящейся в постоянном контакте с тайнами земли, вод, тьмы и загробного мира. С точки зрения биологической, она одинокая, хладнокровная, скрытая, часто ядовитая, стремительно передвигающаяся без ног, способная проглатывать животных во много раз больше себя и омолаживаться, сбрасывая кожу. «Форма тела змеи, так же, как и другие ее характеристики, рождала множество сравнений – с волнами и

* В этом сравнении «яшмовый» - это не только цвет, но и качество предмета. Уже в древности яшма считалась одним из немногих камней, обладающим таинственными свойствами. Весьма ценилась яшма в Корее и Китае, где ее считали символом тайн бытия. А зеленая яшма помогает концентрировать внимание и открывать невидимое для глаз. В Европе яшма символизировала мужество и в то же время скромность. Считалось, что этот камень способен придать владельцу твердости духа и сделать его мудрее. (Стоун, 2008, 158)

холмической местностью, равнинными реками, виноградной лозой и корнями деревьев, радугой и молниями, спиралевидным движением Космоса» (Тресиддер, 115).

Все это можно наглядно увидеть в стихотворениях Николая Гумилева:

Повисают, как змеи, лианы...

* * *

Как змеи, стрелы понеслись...

* * *

Как змеи, волны гнутся...

* * *

Снова дорога желтым змеем

Будет вести с холмов на холмы...

Символика защиты и разрушения, объединяющая все мифы о змеях, показывает, что змея имеет двойственную репутацию. Она является источником силы, если ее правильно использовать, но потенциально опасна и часто – это эмблема смерти и хаоса, так же, как в жизни.

И в Индии, и в некоторых других регионах змеи часто оказываются хранителями святынь, источников воды и сокровищ. Эта традиция связана с символикой плодородия, присущей змее, и с поверием, что драгоценные камни – это застывшая слюна змеи.

Двойственность репутации змеи, ее символизм, балансирующий между страхом и поклонением, повлияли на то, что она предстает то в образе прародителя, то в образе врага, считается то героем, то монстром.

Так у Гумилева, змей то коварный, то страшный («Эти страшные серые змеи...»). И не удивительно – ведь в христианской традиции (а Гумилев был глубоко верующим человеком) змея – это враг человечества. Иногда даже она идентифицируется с сатаной (Откровение, 12:9). Вывод Тресиддера о том, что в западном искусстве змея стала основным символом зла, греха, искушения и обмана полностью можно проверить на творчестве Гумилева, который чаще всего с помощью змеи создает атмосферу страха, ужаса, экзотики:

Словно прихотливые камни,

Тихие, пустынные сады,

С темных пальм в траву свисают змеи,

Зреют небывалые плоды.

(«Император Каракалла»)

В поэтическом мире Гумилева многократно появляется лебедь. Так в стихотворении «Однажды вечером» воссоздается сцена чтения французского поэта Леконта де Лиля, утверждавшего красоту первобытной природы и ничтожество современных «варваров». Перед взором читающих (это Он и Она) предстал «... сквозь сумрак вечерний запрокинутый в кресле/ Резкий профиль креола с **лебединой душой**». Почему у креола, потомка первых колонизаторов Южной Америки, «лебединая душа» объяснить трудно. (В русском языке есть фразеологизм **заячья душа**, обозначающая робость). А в стихотворении из посмертного сборника читаем:

Поэт ленив, хоть **лебединый**
В его душе не меркнет **день**
Алмазы, яхонты, рубины
Стихов ему рассыпать лень.

«Лебединая душа» и «лебединый день» – очень интересные словосочетания, чисто авторские фразеологизмы. Можно предположить, что «лебединый день» – готовность к высокому творчеству, к последнему взлету.

В «Сне Адама» дается красочное сравнение: «**Как лебеди**, стаи веков пролетели...» (тут явный намек на быстротечность жизни). А в стихотворении, посвященном «Памяти Анненского» читаем:

Был Иннокентий Анненский последним
Из царскосельских лебедей.

Тут и почтение, и преклонение перед «спокойным и учтивым» поэтом, учителем, директором Царскосельской гимназии. Пушкин – Ахматова – Гумилев – Анненский тесно связаны с царскосельскими парками и прудами, в которых плавали реальные красавцы лебеди и царила атмосфера творческого вдохновения, красоты и гармонии.

В сознании Гумилева лебеди опосредованно соотносятся с чем-то недостижимым, высоким, но всегда быстро исчезающим. В цикле китайских стихов («Фарфоровый

павильон»), в стихотворении «Луна на море» воссоздается живописная картина: море залито прозрачным золотом лунной ночи, «тучи приходят сквозь лунный столб» и друзьям в лодке чудится, что это «поезд богдыханских жен» или к «рощам рая уходят тени набожных людей», третьи утверждают, что это «караваны лебедей». В стихотворении «Из пятистопных ямбов» Поэт-Мастер, почувствовавший, как в нем «кричит» «ветшающий Адам» (воспоминание о молодости) строит и дальше свой храм поэзии вместе с другими каменщиками, а вдохновляет его любовь

И манит белоснежными крылами
Каких-то **небывалых лебедей.**

Гумилевские лебеди – воплощение совершенной красоты, творчества, вдохновения, любви, но всегда это недостижимое, сказочное. И появляются лебеди в сравнениях, в метафорических образах, в фразеологических оборотах то в видении, то во сне. Лебедь у Гумилева – это образ мелькающий среди многих. Отдельных стихотворений, посвященных образу лебедя, в «зверинце» нет. Это сделали Бальмонт, Есенин и др., о чем пойдет речь в следующей главе.

ГЛАВА 2 Лебедь в поэзии Серебряного века

2. 1. Лебедь – истоки, генезис, символика и мифология образа

Почетание водоплавающих птиц уходит корнями в глубокую древность. Знаком с ними человек испокон веков, поскольку люди сами старались селиться у водоемов, к тому же это всегда был традиционный объект охоты.

Именно лебеди пользовались наибольшей популярностью у человека во все времена. Это не удивительно – сильная и красивая птица, само воплощение грации. Почитание лебедей имеет очень давние корни. Их изображения археологи находят при раскопках поселений еще каменного века.

Лебедь – весьма сложный символ. В мифологической традиции его образ был тесно связан с Афродитой (ее колесницу везет пара лебедей), Аполлоном, Зевсом и другими божествами древней Греции и Рима. Более того, связан он и со святыми, например, с шотландским святым Катбертом. Особое значение имеет мотив обращения в лебедя громовержца Зевса, и его увлечение красотой Леды. Это составляет часть мифологического сюжета, имеющего варианты в превращении лебедя в девицу и девицы и лебедя.

Миф о Леде и Зевсе-лебедь был необыкновенно популярен в последующие века. Римляне особенно часто изображали его на саркофагах. Неоплатоники видели в Ледь символ единения с Абсолютом через любовь (так же как в Ариадне и Психее). Для Рафаэля Леда была символом жизненной силы – художник изобразил ее как бы излучающей энергию, которая заставляет все кругом цвести и распускаться. Леду рисовали также Микеланджело и Леонардо, но эти работы, к сожалению, утеряны и известны только по копиям. На картине Корреджо Леда запечатлена купающейся со своей подругой, в то время как от стаи лебедей неподалеку отделяется один и направляется к Ледь. Из этого следует, что Леда очень часто изображалась рядом с лебедем, будь это картина, скульптура и т.д. Это был не только фрагмент мифологического сюжета, это символизировало красоту и изящность, ведь лебедь

– символ женской красоты, а рядом стоящая Леда подчеркивает эту красоту. Ведь из-за нее Зевс спустился на землю и предстал перед ней в образе лебедя, поэтому можно сказать, что лебедь и Леда – символы, имеющие общее начало и общее значение.

Лебедушка – символ чисто женский, и плавание лебедей сопоставлялось с разными аспектами женской жизни. С плаванием лебедя против течения сравнивается грусть разлуки. В свадебных песнях лебеди расплетают навеки косу невесты. Лебедь с лебедятами – образ матери, обремененной семейством.

В мифологии разных народов достаточно широко отражена связь лебедей с солнцем. У греков Аполлон улетает на зиму к гиперборейцам в колеснице, которую везут по небу лебеди. У славян эти птицы также сопровождали бога солнца. Изображение солнечного колеса, влекомого лебедями, встречается у этрусков. В прикладном искусстве древности идея суточного движения солнца выражалась при помощи животных: днем светило везут по небу кони, а ночью по подземному океану водоплавающие птицы: утки, лебеди, гуси. Есть даже миф, где некий мудрец превращается в золотого лебедя, улетает в небо и соединяется с солнцем (См.: Мифы народов мира, 1997, 40-41).

В христианской символике лебедь – символ Марии и Иисуса Христа. Лебедь-шипун, который, по преданию, поет только один раз перед смертью, символизирует распятого Христа и его последние слова на кресте. Белый лебедь является символом Девы Марии.

Германцы считали лебедей птицами, которые могут предсказать будущее. По немецким народным верованиям, в лебедей превращались души юных дев, особенно чистых и добродетельных. Для моряков появление этих белых птиц над морем предвещает спокойное и благополучное путешествие. Более того, во многих местах лебедь почитался как защитник и покровитель моряков. А в Швейцарии появление их на озерах считается предвестием близких холодов.

Культ лебедей, как считает этнограф С.Н. Кайдаш, сохранился в славянских землях и после принятия христианства. В северных русских областях еще недавно вспоминали

обычай, как 21 сентября – в день рождества Богородицы – выпускалась на волю пара лебедей. Хранит память о них и топонимика. В Сумской области есть город Лебедин, недалеко от Киева, - Лебедивка. А в Киеве и в наши дни течет древняя речка Лыбедь, названная в честь сестры основателей Киева – братьев Кия, Щека и Хорива.

До наших дней дошли отголоски поверий и сказок, по которым к лебедям надлежит относиться осторожно и бережно. В одном из русских заговоров матушка увещевает доброго молодца: «... не пускать бы молодцу калену стрелу по поднебесью, не стрелять бы белых лебедей». Как же иначе, ведь у славян лебедь со своей лебедушкой являлся воплощением супружеской верности, красоты и дородства.

Сюжет брака человека с животным (птицей) распространен у многих народов, он нашел отражение и в ряде фольклорных образов (царевна-лебедь, сказочный герой, превращающийся в лебедя, и т.д.).

Чуть позже, например, у Державина и Жуковского, лебедь выступал как символ поэта, певца и высокой поэзии. Эта символика связана с представлением о способности души странствовать по небу в образе лебедя, выступающего как символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, наделенного пророческими способностями. Кроме того, это символ поэзии и мужества, совершенства, а также и смерти. В связи с этим очень важно противопоставление в мифе и сказке белого и черного лебедя. Иногда же сопоставляется лебедь и ворон, лебедь и сова, лебедь и ласточка. Образ лебедя используется и как элемент астрального кода; так, в римской мифологии, лебедь оказывается на небе как северное созвездие Млечного пути. Образ лебедя широко используется в фольклоре, особенно при описании женской красоты, и в поэзии, где углубляются традиционные образы или создаются новые.

Образ лебедя у людей всегда ассоциировался с чем-то красивым, грациозным. С ним связано превращение в нечто прекрасное. Об этом свидетельствует всем хорошо известная сказка Андерсена «Гадкий утенок». Именно там некрасивый, неуклюжий утенок

превращается в прекрасного, снежно-белого лебедя. Конец сказки счастливый, так как ни у кого нет смелости насмеяться над таким красивым созданием.

В русском фольклоре, особенно в сказках и песнях, лебедь выступал очень часто как положительным, так и отрицательным персонажем. Лебедем восхищались всегда, будь то прекрасная и нежная Царевна-Лебедь или же злые помощники Бабы Яги.

Многие поэты использовали в своих произведениях образ лебедя как символ, знак, эмблему. Однако не всегда лебедь представлялся одинаково. Некоторые поэты, в том числе Тютчев, образ лебедя использовали очень абстрактно. Есть ряд поэтов, которые представляли лебедя очень разнообразно: лебедь выступал не только как часть пейзажа, но и как некий символ. Такими были, к примеру, Державин, Фет, из Серебряного века – Анненский, Бальмонт, Есенин.

Считаем необходимым более подробно остановиться на творчестве Державина, так как именно он начал изображать природу как живое и полнокровное единство, в отличие от поэтов-предшественников. У них природа не играла значительной роли и выступала как некий фон. Державин же изображает природу яркой, красочной, постоянно меняющейся, звучащей во все голоса. Последнее особенно примечательно, так как никто из русских поэтов до него так часто не обращался к образу птицы. Можно даже сказать, что этим поэт перечеркнул классицистические традиции, потому, что в классицизме считали, что «птички», «ручейки» и т.д. являются незначительными предметами в поэзии. По мнению классицистов, воспевать надо героев и монархов, великие битвы и исторические события. Но Державин не ограничился использованием образа птицы лишь как знака и персонификации. Птица относится к одному из древнейших образов и окружена ореолом мифологических представлений. Авторы современных словарей отмечают, что птица испокон веков и у различных народов была связана с небесами, Богом, потусторонним миром, выступала как заместитель человеческой души. Эта мифологическая семантика не могла не заинтересовать и Державина, поэта, в чьем творчестве обнаружилось

предромантические настроения. Так как в своей работе я рассматриваю образ лебедя в контексте Серебряного века, поэтому хочу обратиться и к стихотворению Державина «Лебедь». Здесь центральным образом является образ лебедя, ставший символом. Державин опирается на античную традицию в истолковании этого образа: эта птица связывалась с богом Аполлоном, покровителем поэзии и искусства. Кроме того, лебедь ассоциировался со светом, смертью, преображением, красотой и меланхолической страстью.

Образ лебедя проходит у Державина ряд семантических трансформаций: сравнение – метонимия – миф – символ. В его оптимистической аллегории «Лебедь» реализована мечта поэта – подобно лебедю вознестись на небо со своей «бессмертной душой и пеньем» и избежать тлена, обычной смерти. «Поэт, воспевший право человека на радость и счастье, возродивший анакреонтические мотивы, смело пророчествует о своей литературной славе, а превращение в лебедя помогает осуществить мечту» (Гудонене, 2005, 40).

Читаешь это стихотворение, и ощущаешь, что птица занимает значимое место в поэзии Державина, а изучив еще несколько текстов, ощущение это только усиливается. В отличие от поэтов-классицистов, Державин отказывается от абстрактного, условного пейзажа с осмыслением птицы как эмблемы и делает ее деталью, знаком узнаваемой картины природы. Птица у поэта символизирует идеальное начало – бессмертие души, поэта и поэзии. В трактовке этого образа поэт идет в русле не только классицизма, но и предромантизма.

Особое место лебедь занимает в поэзии Ф. И. Тютчева. «В тютчевской поэзии выделяются два типа творческого действия, свойственных не только тютчевскому герою, но присущих всему космосу в целом. Олицетворением данных типов действия в лирике Тютчева являются образы орла и лебедя» (Воробец, 2006).

Лебедь и орел противопоставляются Тютчевым по целому ряду признаков: по месту в пространстве, по способу бытования, по природе творческого дара, связи с мужским и женским началами мира и т.д. Орел свободен, ему доступны как земля, так и небо. Однако

его истинная природа открывается лишь в противопоставлении существу, не способному оторваться от земли. Лебедь, в отличие от орла, находящегося как бы вне сотворенного мира, расположен в центре творения. По мнению исследователя Т. В. Воробца, пребывание в этой точке пространства предполагает совершенно определенный способ существования – сон. «Всезрящий» сон лебеда не только определяет его положение во вселенной, но и выявляет его роль. Лебедь становится соучастником творения, создателем в мире нового. Орел обладает творческим даром в той же степени, что и лебедь, однако, природа этого дара иная. Стихия орла – полет, именно поэтому он более подвижен, чем лебедь. Если творческое действие лебеда связано в тютчевском космосе со сферой бессознательного, темного, женского, то действие орла, прежде всего, со сферой сознательного, мужского, со световым началом.

Следовательно, в фольклоре, мифологии, в художественном творчестве прекрасная птица Лебедь может изображаться и как реальная птица (анималистический мотив) и как символ женственности и женской красоты, а в древнейшей мифологии (Леда – Зевс – лебедь, превращение лебеда в девицу, лебеди сопровождают бога солнца и т.д.) трансформации лебеда фантастичны. Тем не менее все народы и в последующие века осваивают и дальше развивают эти традиции.

Далее мы рассматриваем, как образ лебеда представлен в поэзии Серебряного века, в частности, в поэзии К. Бальмонта, Г. Шенгели и С. Есенина.

2.2. Бальмонтский «лебединый цикл» и «Закатные лебеди» Г.

Шенгели

В наше время трудно поверить в то, что Бальмонт был одним из самых ярких поэтов России начала века. Но в свое время (имеются в виду 1895-1904 годы) Бальмонт был самым читаемым и почитаемым из символистов. Его окружали восторженные поклонники и почитательницы. Создавались кружки бальмонистов и бальмонисток, которые пытались подражать ему и в жизни, и в поэзии. В 1896 году Брюсов уже пишет о «школе Бальмонта», причисляя к ней М. Лохвицкую и еще нескольких небольших поэтов: «Все они перенимают у Бальмонта и внешность: блистательную отделку стиха, щеголяние рифмами, созвучиями, - и самую сущность его поэзии» (Письма Брюсова к Перцову., 1927, 78).

Личность Бальмонта, безусловно, впечатляла. Не случайно ему посвящали стихотворения многие поэты (М. Лохвицкая, В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов, М. Волошин, С. Городецкий и др.) Все они видели в нем прежде всего «стихийного гения», вечно вольного, вечно юного Ариона, обреченного стоять «где-то там, на высоте» и полностью погруженного в откровения своей бездонной души (Макогоненко, 1991, 5).

Константин Бальмонт, поэт-символист Серебряного века, не скрывает своих творческих корней и во многом продолжает и развивает традиции классической поэзии XIX в., в частности, Афанасия Афанасьевича Фета. Именно Фет считается поэтом «чистого искусства», основными темами его поэзии является любовь и природа, слитые в одно гармоничное целое. Так же и К. Бальмонт особое значение в своем творчестве придает пейзажной лирике. Подобно Фету, он воспекает шепот камышей, «белого, чистого лебедя», влагу от дождевых капель. Поэтические образы природы, в которой все первоначально, естественно и прекрасно, занимает особое место в поэтике Бальмонта. Он олицетворяет природу: и «камышы говорят», лебедь как «призрак женственно – прекрасный», «ластятся волны» – все это покоряет той тишиной, спокойствием, которое всегда ощущаешь, находясь наедине с природой.

Пейзажная лирика Бальмонта импрессионистична. Так же, как и А. Фета, поэта волнуют не сами предметы, образы, явления в действительности, а те впечатления, ощущения, которые вызывают тот или иной образ.

Поэту в большой мере была свойственна способность смешивать разнообразные впечатления. Для лирического мироощущения Бальмонта характерно особое отношение к мимолетности, вся его поэзия – постоянный поиск «мига красоты». Из этого следует, что образы бальмонтовской пейзажной лирики прекрасны, но, как правило, мимолетны.

Эту мимолетность и красоту мгновения мы можем почувствовать и буквально пережить в стихотворении Бальмонта «Тринадцать»:

В тайге, где дико все и хмуро,
Я видел раз на утре дней,
Над быстрым зеркалом Амура,
Тринадцать белых лебедей.

О нет, их не тринадцать было,
Их было ровно двадцать шесть,
Когда небесная есть сила,
И зеркало земное есть.

Все первого сопровождая
И соблюдая свой черед,
Свершала дружная их стая
Свой торжествующий полет.

Тринадцать цепью белокрылой
Летело в синей вышине,
Тринадцать белокрылых плыло
На сребровлажной быстрине.

Так два стремленья в крае диком
Умчалось с кликом в даль и ширь,
А солнце в пламени великом
Озолотило всю Сибирь...

Теперь, когда навек окончен
Мой жизненный июльский зной,
Я четко знаю, как утончен
Летящих душ полет двойной.

Благодаря прекраснейшей мелодии звучащего стиха и умению поэта точно передать впечатления от увиденного, читатель глазами Бальмонта видит полет белых лебедей над зеркальной поверхностью воды.

Поскольку Бальмонт относился к символистам, его стихам тоже было характерно «двоемирие». Стихотворение «Тринадцать» – это один из ярких примеров такого двоемирия. Летящие над Амуром лебеди и их отражение в воде – это не что иное, как символ небесной красоты и его земное отражение.

Все стихотворение отражает жизнь лирического героя. Все шесть строф, где первая – «утро дней» – это юность лирического героя, а последняя – уже пожилой возраст. Полет лебедей над «зеркалом Амура» символизирует красоту жизни, которая так стремительно проходит. Лирическое Я только в конце понимает, какая это была красота, «как утончен» был этот полет.

В стихотворении множество прекрасных эпитетов, передающих музыку бытия, простых и сложных – «торжествующий», «белокрылая», «сребровлажная», «дружная», «великом», «утончен». Они создают торжественную атмосферу своей живописностью, утонченностью, переносят читателя в сибирские просторы.

Отражение лебедей в воде – это некий символ души человека. Не случайно поэт говорит о двойном полете «летающих душ». Если учесть, что Бальмонт, писавший «Со всеми я сливаюсь каждый миг», готов был вместе с «белокрылой цепью» улететь в небесную ширь.

Не случайно и название реки Амур, что в переводе с латинского языка означает любовь. В первой строфе стихотворения появляются метафорические образы *утро дня* и *Над быстрым зеркалом Амура*, что в очередной раз доказывает, что жизнь, в которой есть и любовь и красота – это мгновение, оно не стоит на месте, оно все время движется вперед. А.В. Луначарский использует термин «монументалист». Это надо понимать как желание увидеть вечность сквозь миг. «Пережить его, воплотить в слове и пойти дальше – к

следующему мгновению. Истина открывается поэту только в это мгновение, » – пишет Лев Озеров, характеризуя Бальмонта. (Озеров, 1980, 20)

Читая строки о «торжествующем полете», можно почувствовать настроение лирического «Я». Его сопровождает бодрящее чувство, он полон сил, **торжественности** (подчеркнуто мною – Я.Г.) Этот полет озарил его – «А солнце в пламени великом / Озолотило всю Сибирь...»: и лирический герой, и природа, и сами лебеди слились в одно гармоничное целое, которое соответствует понятию **жизнь**.

И только в последней строфе настроение лирического «Я» меняется. Он понимает, что *«навек окончен мой жизненный июльский зной»*, тут ключевым словом является именно «июльский». Лирический герой понимает, что его жизнь переходит на другой виток (июльский зной кончается). Только теперь он понял всю утонченность «летающих душ полет двойной». «На утре дня» молодость прошла, прошла и вся красота тех «знойных» дней. И это осознание приходит вместе с жизненным опытом. Об этом поэт многократно пишет:

Отшумели, как в сказке погони,
Больше нет мне вспененного бега,
Где **мои распеленные кони**?
У какого далекого брега?
(«Одной»)

Прекраснейшей иллюстрацией к стихотворению «Тринадцать» была бы картина русского художника А.А. Рылова «В голубом просторе». Ощущение движения, ослепительного света, силы и морского ветра веет от этой картины, бодрящее настроение наполняет душу зрителя. Яркие, радостные цвета указывают на ясный взгляд художника, его мировосприятие. Белоснежные лебеди, как и пушистые облака, проплывают над лазурной поверхностью воды (см.: Ягодковская, 2003, 32).

Внимание к переменчивым состояниям природы и внутреннего мира человека сформировало импрессионистическую поэтику К. Бальмонта. Постоянно работая над техникой стиха, Бальмонт, таким образом, развил художественные приемы, заявленные

еще в творчестве Фета. Особое значение в бальмонтовских произведениях приобретает прием звукописи: многократное использование аллитераций, ассонансов и звуковых повторов.

Основой лирики К.Бальмонт считал «магию слов», под которой понимал прежде всего музыкальность, завораживающий поток звуковых переключек. Многие стихотворения Бальмонта положены на музыку, самыми различными композиторами написаны сотни романсов на стихи русского поэта-символиста. «Музыкальные приемы» поэта разнообразны – кроме аллитераций и ассонансов, Бальмонт особое внимание уделяет рифмовке, ритму стиха, создает сложные эпитеты-прилагательные, часто повторяет последние слова предыдущей строки в начале следующей или же ставит первую строчку в конце стихотворения.

Прекрасным примером «музыкального мастерства» Бальмонта является его стихотворение «Белый лебедь»:

Белый лебедь, лебедь чистый,
Сны твои всегда безмолвны,
Безмятежно-серебристый,
Ты скользишь, рождая волны.

Под тобою – глубь немая,
Без приветов, без ответов,
Но скользишь ты, утопая,
В бездне воздуха и света.

Над тобой – Эфир бездонный
С яркой Утренней Звездой,
Ты скользишь, преображенный
Отраженной красотой.

Символ нежности бесстрастной,
Недосказанной, несмелой,
Призрак женственно-прекрасный
Лебедь чистый, лебедь белый!

Здесь мы видим те же приемы, что и в стихотворении «Тринадцать» - красочные эпитеты: «безмятежно-серебристый», «преображенный», «отраженная»,

«бесстрастная» и т.д. Они рождают в душе читателя ощущения, связанные с образом плывущего по воде лебедя.

Но символика лебедя отличается по смыслу от той, которую Бальмонт использовал в стихотворении «Тринадцать». Здесь лебедь – символ женственности, вечно-женского начала, идея которого имеет корни в философии Вл. Соловьева.

Смысл этого символа раскрывает сам поэт: *«Символ нежности прекрасной,/ Недосказанной, несмелой»*. Встречаются здесь и мифологические образы. Например, «Эфир бездонный» – в древнегреческой мифологии обозначал верхний, особо тонкий, прозрачный и лучезарный слой воздуха, которым дышали боги (см.: Википедия). А «яркая Утренняя Звезда» обозначала Венеру, богиню любви и красоты. Лебедь, плавающий по воде, в которой отражается такая красота, и сам «преображается» от этой красоты. «Призрак женственно-прекрасный» – этими словами автор сравнивает лебедя с женской красотой, красотой чистой, белой, которую невозможно в точности передать словами.

Особое внимание хочу уделить второй строфе. «Глубь немая» и «бездна воздуха и света» – в обоих случаях присутствует значение чего-то бесконечного, необъятного и неизвестного. Но в первом случае «глубь» ассоциируется с чем-то страшным, темным, что подчеркивает следующие слова: «без привета, без ответа». Но лебедь не тонет в этой бездне. Он «утопает в бездне воздуха и света», т.е. в красоте, свете. Можно сказать, что лебедь здесь – символ высокой поэзии, которая никогда «не утонет» в «немой глубине».

Как было упомянуто, Бальмонт – поэт-импрессионист. В этом стихотворении мы можем это почувствовать особенно четко. В живописи импрессионизма – движущийся мир, эфемерный, ускользающий; стало быть, ставится акцент на этом ускользающем мгновении, на быстро исчезающим настоящем. Импрессионизм предпочитает свет, прикосновение, цветную вибрацию(см.: Справочник-словарь по изобразительному искусству). К.Бальмонт мастерски передал всю эту «воздушность» в стихотворении, в котором красота птицы уподобляется красоте женщины, а «Я» поэта возвышается над ними.

В «лебединый цикл» Бальмонта входит и стихотворение «Лебедь». В нем разворачивается устойчивый фразеологизм «лебединая песнь». Нужно отметить, что Бальмонт не первый поэт, который затронул эту тему. Когда-то писали об этом Г.Р. Державин и В.А. Жуковский. У Державина «пенье» лебедя – это его стихи, дающие ему право на бессмертие. У Жуковского же это лебединая песня самого поэта, которая было написана незадолго до смерти. Оба поэта показывают отлет «от тлена мира» в мир иной – «небесный». Державин так описывает последнюю, лебединую песнь:

Необычайным я пареньем
От тлена мира отделись,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.

Константин Бальмонт тоже использует этот мотив «умирающего лебедя» в своем стихотворении:

Заводь спит. Молчит вода зеркальная.
Только там, где дремлют камыши,
Чья-то песня слышится - печальная,
Как последний вздох души.

Это плачет лебедь умирающий,
Он с своим прошедшим говорит,
А на небе вечер догорающий
И горит и не горит.

Отчего так грустны эти жалобы?
Отчего так бьется эта грудь?
В этот миг душа его желала бы
Невозвратное вернуть.

Все, чем жил с тревогой, с наслаждением,
Все, на что надеялась любовь,
Проскользнуло быстрым сновидением,
Никогда не вспыхнет вновь.

Все, на чем печать непоправимого,
Белый лебедь в этой песне слил,
Точно он у озера родимого
О прощении молил.

И когда блеснули звезды дальние,
И когда туман вставал в глуши,
Лебедь пел все тише, все печальнее,

И шептались камыши.

Не живой он пел, а умирающий,
Оттого он пел в предсмертный час,
Что пред смертью, вечной, примиряющей,
Видел правду в первый раз.

Стихотворение состоит из 8 стрóf, в нем налицо чередование шестистопного ямба с четырехстопным, а также правильные перекрестные мужские и женские рифмы. Синтаксические и лексические повторы создают музыку ритмико-интонационного строя, кроме того, обилие союзов и союзных слов упорядочивают картины и выстраивают движение лирического стиха к трагической развязке.

Лексика в стихотворении знакомая: *заводь, зеркальная вода, печальная песня, жалобы, сновиденье, прощание, звезды, туман, камыши, предсмертный час, смерть*. Уже опорные слова говорят о содержании – *плачь лебедя, пение, жалоба*. Однако в этом стихотворении нет ощущения верной парности в настоящем, лебедь «плачет», «говорит о прошедшем», «жалобы его грустны». Создается впечатление, что любовь, тревоги, наслаждения в прошлом, все «проскользнуло быстрым сновидением». Плачь лебедя сейчас, в настоящем, это и осознание безвозвратности, непоправимости того, что было в прошлом. Это и чувство вины, и мольба о прощении. В последней строфе, перенасыщенной мотивом смерти, появляется и мотив правды. Она неоднозначно расшифровывается – быстротечность жизни или любви, невозможность все предотвратить, признание вины в прошлом – автор не дает точного ответа. Все стихотворение – прощальный реквием, «последний вздох души» на фоне догорающего вечера.

Нельзя не упомянуть еще одно стихотворение, в котором Бальмонт снова обращается к теме лебедя. Стихотворение называется «Черный лебедь», и оно не похоже на все остальные стихотворения из «лебединого цикла».

Австралийский чёрный лебедь на волне,
Словно в сказке на картинке, виден мне.

Настоящий, проплывет предо мной,
весь змеиный, весь узорный, вырезной.

И воистину влечет мечту в игру
Настоящими прыжками кенгуру.

И в хранимом зачарованном прудке
Светят лотосы во влажном цветнике.

Голубеет эвкалипта стройный ствол,
Куст невиданной акации расцвел.

Как колибри, медосос припал к цветку,
Птица-флейта засвирелила тоску.

И хохочут зимородки по ветвям,
Словно в сказке, что сказали в детстве нам.

Только это все лишь малый уголок, –
Громче пенья птиц на фабрике гудок.

Нет Австралии тех детских наших дней,
Вся сгорела между дымов и огней.

Рельсы врезались во взмахи желтых гор,
Скован, сцеплен, весь расчисленный, простор.

Там, где черные слагали стройный пляс, –
Одинокий белоликий волопас.

Там, где быстрая играла кенгуру, –
Овцы, овцы, поутру и ввечеру.

Миллионная толпа их здесь прошла,
В холодильники замкнуты их тела.

Замороженные трупы увезут,
Овцы новые пасутся там и тут.

И от города до города всегда
Воют, копоть рассевая, поезда.

И от улицы до улицы свисток, –
Вся и музыка у белого – гудок.

Сами выбрали такой себе удел,
Что их белый лик так грязно посерел.

Обездолили весь край своей гурьбой.
Черный лебедь, песнь прощальную пропой.

Стихотворение состоит из двухстиший, и каждое из них – законченная картина. Это «ботанические грезы» поэта-урбаниста, который уже познал запахи дыма, копоти, гудков и воя поездов. В стихотворении воссоздается этот удивительный уголок, детская сказка, с элементами экзотики. Лирическое «Я» любит, он готов сам броситься в этот сказочный мир: *И воистину влечет мечту в игру <...>*. Этот мир наполнен движением, красками, звуками. Тут работает сенсорная чувственность, даже тактильные ощущения подключаются: *«светят лотосы во влажном цветнике», «голубеет эвкалипта стройный ствол»*. Даны богатейшие душевные переживания, в которых при всей калейдоскопичности невольно воссоздается экзотический «пейзаж души». В нем отчетливы оппозиции прошлого/настоящего, девственной природы/урбанизированного города, а возможно, и апокалиптическое чувство обреченности.

Черный лебедь может восприниматься как антипод белого. В христианской традиции черный лебедь это символ греховности, смерти, безверия. В современных сонниках – тайные мистерии жизни и интуиция. Из этого следует сделать вывод, что черный лебедь всегда ассоциировался с неразгаданной тайной, которую нельзя однозначно объяснить.

Помимо Бальмонта, к образу лебедя обращались и другие поэты Серебряного века.

Так Георгий Шенгели (1894-1956), который начинал как эгофутурист в стиле Игоря Северянина, затем перешел к строгому «парнасскому» классицизму, а в советские годы занимался лишь переводами, но стал известным стиховедом. В 1915 г. создает очень рафинированное стихотворение «**Закатные лебеди**»:

В мягко вздрагивающем лифте
с зеркалами отшлифованными
мы неслись, дрожа в предчувствии,
на двенадцатый этаж.
Нам в пролетах небо искрилось,
точно чаша из финифти
с инкрустированными лебедями,
яркий ткущими мираж.

Отрывались от солнца лебеди,
розовым золотом сверкающие лебеди,
плавно плыли в отуманенную
лаской сумеречной даль,
пели медленный тихий реквием
дню, багряно умирающему,
небо трепетно окутывая
в огнецветную вуаль.

Отражаясь в зеркальных плоскостях,
дали сделались тысячегранными,
нас окутала бесконечности
переливная парча,
мы неслись, томясь предчувствиями,
из закатных огней чеканными,
как в те дали аметистовые
два сверкающих луча.

Стихотворение «Закатные лебеди» написано дольником, т.е. переходной формой от силлаботоники к чистой тонике и измеряется в нем длина стиха не числом стоп, а числом сильных мест; доли в дольниковой строке могут быть то двусложны, то трехсложны (См.: Гаспаров, 2001, 147).

В мягко вздрагивающем лифте...

Это двусложный хореический ритм с трехсложными долями. Главный образ этого стихотворения – это «розовым золотом сверкающие лебеди». Они то отражаются в зеркалах лифта, кажутся инкрустированными, похожими на мираж, то золотом сверкают, то плывут в «отуманенную лаской сумеречную даль». Эту избыточную красоту, которая наполняет все три восьмистишия, подчеркивает и усложненная рифма;

четвертый стих рифмуется с восьмым (1 строфа: этаже – мираже, 2 – даль – вуаль, 3 – парча – луча). В остальных стихах – женские, дактилические и гипердактилические рифмы.

Лебеди Шенгели поют «тихий реквием дню, багряно умирающему», черный лебедь Бальмонта – символ греховности, безверия; белый лебедь Бальмонта, поющий, плачущий –

прощальный реквием, «последний вздох души». Все они соотносятся с чувствами коллективного «Мы» или лирического «Я».

Особого внимания заслуживает С.Есенин, который придал символике лебедя новое содержание.

3.3. Образ лебедя в лирике Есенина

Сердцевину поэзии Сергея Есенина составляет, как он сам точно определил, чувство Родины. Эта тема – основная в его стихах. Каждый раз, когда Есенину, поэту и человеку, было особенно трудно, обращался он душой и сердцем к родной рязанской земле, вновь обретая животворную силу и энергию для своих стихов и поэзии о России. Он знал, что человек и природа, человек и Родина – вечные темы поэзии. В своих стихах поэт сумел сохранить для будущего, для потомков красоту родной природы, красоту души русского человека, красоту русского слова, русской песни. Есенин как бы говорит всем нам: остановитесь хотя бы на мгновение, оторвитесь от вашей повседневной суеты, посмотрите вокруг себя, на окружающий нас мир земной красоты, послушайте шелест луговых трав, песнь ветра, голос речной волны, посмотрите на утреннюю зарю, на звездное ночное небо... Живые, трепетные картины природы в стихах Есенина не только учат любить и хранить мир земной красоты. По мнению Прокушева, они, как и сама природа, способствуют формированию нашего мирозерцания, нравственных основ нашего характера и нашего гуманистического мировоззрения (См.: Прокушев 1986, 13).

В поэзии С.Есенин довольно часто использует образы животных. Как и Бунин, Гумилев, Маяковский, он вводит мотив «братства человека и животного». В поэтическом творчестве этих поэтов преобладают домашние животные. Но наряду с ними можно найти и образы представителей дикой природы, таких, как, ворон, волк и, конечно же, лебедь.

Новаторство и своеобразие Есенина-поэта проявилось в том, что рисуя или упоминая животных в бытовом пространстве (поле, река, двор, деревня и т.д.), он не является только анималистом, то есть не ставит цель воссоздать образ того или иного животного лишь как биологическое существо. «Животные, являясь частью бытового пространства и окружения, предстают в его поэзии в качестве осмысления окружающего мира, позволяют раскрыть содержание духовной жизни человека» (Марченко, 1972, 25).

Среди названий животных, по «Словарю С.Есенина», самое употребляемое животное – это конь (61 раз), лошадь (27 раз), корова (25 раз), собака (19 раз).

Естественно, что в русской народной культуре образ лошади/коня один из самых распространенных. В языковой картине мира Есенина конь воплощает здоровую удаль, силу. Он не только тягловая сила в деревенской Руси, он и символ удачи, счастья. Конь/лошадь входят в состав многих тропов, ярких, цветистых сравнений:

Осень – **рыжая кобыла** – чешет гриву.
Над речным покровом берегов
Слышен **синий лязг ее подков.**
(«Осень»)

Рыжий месяц жеребенком
Запрягался в наши сны...
(«Нивы сжаты...»)

Я был, как лошадь, загнанная в мыле,
Пришпоренная смелым ездоком...
(«Письмо к женщине»)

Я теперь скучнее стал в желаньях,
Жизнь моя, иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Зоонимы Есенина чаще всего связаны с человеком. Девушка, которой отказал жених,

Побледнела, словно саван, схолодела, как роса,
Душегубкою-змеєю развилась ее коса.
(«Хороша была Танюша»)

или

Кудри черные змейно трепал ветерок...
(«Подражание песне»)

Особенно трогательные сравнения, в которых появляются птицы:

Полюбил я **тоской журавлиною**
На высокой горе монастырь.

(«За горами...»)

Состояние, чувство лирического «Я» сравнивается с понятиями, не связанными напрямую в действительности, в сравнении используется форма творительного падежа.

Цветовое сходство используется нередко в сравнениях, когда Есенин использует птицу лебедь, с лаской «лебеденочком» называет Божья Матерь сына:

По пруду **лебедем красным**
Плавает тихий закат
«...»
Говорила Божья Матерь сыну
Советы:
«Ты не плачь, мой **лебеденочек,**
Не сетуй.»

В «Песне о хлебе» по сходству функций выстраивается сложное сравнение:

И свистят по всей стране, как осень
Шарлатан, убийца и злодей...
Оттого что режет серп колосья,
Как под горло режут лебедей.

Чаще всего лебеди выступают в качестве символа красоты:

Руки милой – пара лебедей...

Всем знакомы выражения «лебединая чистота», «лебединая верность», «лебединая песня». Есенин создает большое лиро-эпическое стихотворение, в котором показана трагедия лебедя-матери.

В своем стихотворении «Лебедушка» поэт описывает жизнь дикой природы. Центральным образом является лебедь с маленькими «лебежатушками». Когда читаем это стихотворение, в воображении рождается прекрасный пейзаж – все гармонично слито в единое целое. Лебеди плавают по пруду, даже цветы «улыбались дню веселому». Возникает вопрос – что может быть прекраснее? Но, к сожалению, у дикой природы есть

свои суровые законы и порядки. В середине стихотворения появляется орел-хищник, который в поисках добычи увидел «лебедь белую». Читатель чувствует напряжение, в голове рождается вопрос: что же будет дальше? Удастся ли лебедушке спасти себя и детишек? Но, как правило, хищник, увидев свою жертву, никогда не останавливается:

Распустила крылья белые
Белоснежная лебедушка
И ногами помертвелыми
Оттолкнула малых детушек.

Побежали детки к озеру,
Понеслись в густые заросли,
А из глаз родимой матери
Покатались слезы горькие.

А орел когтями острыми
Раздирал ей тело нежное,
И летели перья белые,
Словно брызги, во все стороны.

Хотя лебедь-мать и погибла, «лебежатушки» смогли спастись от хищника. И есть надежда, что они вырастут и будут радовать глаз своей снежно-белой красотой. Это стихотворение – сюжетное, полное драматизма. Читатель становится свидетелем драмы. Лебедушка-мать вызывает у нас чувство возрастающей тревоги, ужаса и сострадания.

Весь текст можно разделить на три части. Первая часть – идилия, красота, гармония. Есенин говорит былинным, песенным языком. Можно встретить здесь деминутивы, такие, как *зорюшка*, *зоренька*, *лебедушка*. В тексте очень много фольклорных, постоянных эпитетов, таких, как: красна (зорюшка), ясна (радуга), багровые (огоньки-лучи), яркое (пламя), хвойные (сетки), златотканые (покрывала), шелковая (травы) и т.д.

На протяжении всего стихотворения мы наблюдаем постоянный контраст: лебедь белая – затон молчаливый; лес темный, сосны старые – ясная радуга и т.д. Контрасты по своей семантике – первая и третья часть стихотворения. Украшением стихотворения и дополнением пейзажа является очень богатая цветопись: красна зорюшка, огоньки-лучи

багровые, златотканые покрывала, роса жемчужная, блески алые, озеро серебряное, белоснежная лебедушка и т.д.

Вторая часть стихотворения – нарастание тревоги. Здесь лебедушка-мать чувствует возможную угрозу своим детям, пытается их уберечь от беды:

Пролетал ли коршун рощею,
Иль змея ползла равниною,
Гоготала лебедь белая,
Созывая малых детушек.

Хоронились лебежатушки
Под крыло ли материнское,
И когда гроза скрывалася,
Снова бегали-резвилисья.

И тут можно увидеть контраст: солнце золотистое – туча черная.

В третьей же части драма разрешилась – орел убивает лебедушку-мать, «а под кочками зелеными / хоронились лебежатушки». Если орел у Гумилева властелин воздуха, поэтизируется и мифологизируется его царственный полет в небо, то у Есенина орел – хищник, насильник.

Своеобразно дополняется мотив природы у Есенина образами животных. Чаще всего наименования животных приводятся в сравнениях, в которых с животными сопоставляются предметы и явления, часто не связанные с ними в действительности, но объединенные по какому-либо ассоциативному признаку, служащему основой для его выделения. Например, по цветовому сходству:

**По пруду лебедем красным
Плавает тихий закат.**

(«Вот оно глупое счастье...»)

Или же по близости к сходству функции:

**Как птицы, свищут версты
Из-под копыт коня...**

(«О пашни, пашни, пашни...»)

Образное воплощение, чуткое восприятие фольклора лежат в основе художественных изысканий Сергея Есенина. Метафорическое использование анималистической лексики в оригинальных сравнениях создает своеобразие стиля поэта.

Рассмотрев образы птиц в поэзии С.Есенина, можно сделать вывод о том, что поэт по-разному решает проблему использования анималистики в своих произведениях. В одном случае он обращается к ним для того, чтобы показать с их помощью какие-то исторические события, личные душевные переживания («Этой грусти теперь не рассыпать...», «Прощай, родная пуща...», «Голубень» и т.д.). В других – для того, чтобы точнее, глубже передать красоту природы, родного края («Осень», «Гаснут красные крылья заката», «Вот оно глупое счастье», «Спит ковыль.Равнина дорогая... » и т.д.)

Образ лебедя в поэзии Серебряного века использовался довольно часто. Он появлялся и у И. Анненского, и у Н. Гумилева, и у Вяч. Иванова.

Заключение

Искусство, как известно, одна из важнейших сторон бытия, познания мира и человека. В культуре Серебряного века психологический тип творчества, основанный на жизненном опыте, переживаниях, анализе человеческого сознания теснит, по К.Юнгу, визионерский тип творчества (лат. видение, предвидение), который опирается на ощущения. Художник творит и подчиняется не логике событий, а своим желаниям, интуиции. Его не устраивает реальность, он создает свои миры: мистическое двоemiрие у символистов, уход от национальных истоков, традиций, разрыв с гуманистической традицией русской классики (акмеисты, футуристы).

Исследование показало, что возвращенный в середине 80-х годов XX века в литературу Николай Гумилев, в литературоведении трактуется очень неоднозначно. Он то типичный представитель акмеизма, то символист, требующий возвращения на землю, то поэт, увлеченный предметностью, эстетизацией мира, не позволяющей увидеть «мир больших чувств в реальных пропорциях».

Для нас важным является то, что в нем всегда присутствовала апология волевого начала, увлечение географией и дальними странствиями, что он вырабатывал в себе черты лидерства, был самолюбив. Как и все молодые люди того времени увлекался французской литературой, испытывал влияние Ницше. Особенно сильно на него повлияли идеи сверхчеловека, т.е. человека будущего, а обычный человек терял всякую исключительность. Как попытку вырваться из повседневности, из усредненности, можно объяснить его многократные путешествия в Африку, им созданный экзотический мир, в котором живут львы и ягуары, гиппопотамы и жирафы, тигры и волки, орлы и лебеди. Ими любуются, с ними сражаются, на них охотятся капитаны, воины, конквистадоры. Они не могут «не мечтать об огнезарном бое, о рокочущей трубе побед».

В эпоху модернизма обретаеь особую жизнь слово «зверь». По М.Н. Эпштейну, «звериное – это как бы наименее усвоенное в животном, его принадлежность к «чистой»,

неподвластной, нецивилизованной природе». В снах, видениях, грезах Гумилева появляются «лики» зоологические, звериные, они порождают анималистическую тематику стихотворений. Лирический герой поэта чувствует себя то отважным охотником, смелым и красивым, то родным братом гиппопотама, то свирепым гунном.

Из всего мира животных (animals) в своей работе мы обратились к властелину воздуха Орлу, показала, как живет орел в анималистическом мире Гумилева (сравнения, часть пейзажа, символ, параллелизм судеб). Анализ стихотворения «Орел» показывает, как в этом тексте переплетаются природные (биологические) свойства Орла с символическим, мифологическим. Движение лирического сюжета – от царственного полета к «звездным предверьям» → гибель → дальнейший полет в безвоздушном пространстве. Сам строй эпитетов, домысливание его судьбы и варианты библейской интерпретации говорят о том, что эта мужественная солярная птица близка лирическому «Я» поэта.

Особое место в экзотической картине мира поэта стихотворению «Жираф», в котором пятистопный амфибрахий, «певучий, передающий равномерные движения» (« И вг его плавлен...») воссоздает состояние игры между собеседницей и лирическим героем. Два контрастных мира: в одном дождь, «тяжелый туман», грусть, в другом – знойная Африка, «изысканный», «грациозный жираф», стройные пальмы. Даже экзотика тропической Африки, родная для лирического «Я», не в силах развеселить девушку, а сам рефрен, образующий композиционное кольцо, придает не только мелодичность тексту, но и делает образ жирафа символом Африки, красоты.

Стихотворение «Охота» поражает обилием животных, динамичностью картин, накалом охоты. По признанию самого поэта: так он спасался от «блоковских туманностей».

Анализ мира зооморфных сравнений Гумилева завершают лебеди. В экзотической картине мира животных это самый «европейский образ» птицы, породивший мир метафор, символов, фразеологизмов. Но в отличие от Гумилева, только Есенина и Бальмонта лебедь вдохновил на создание отдельных стихотворений, даже циклов, посвященных этой птице.

Лебеди пользовались наибольшей популярностью у человека во все времена. Это не удивительно – сильная и красивая птица, само воплощение грации. Почитание лебедей имеет очень давние корни. Их изображения археологи находят при раскопках поселений еще каменного века.

Лебедушка – символ чисто женский, и плавание лебедей сопоставлялось с разными аспектами женской жизни. С плаванием лебедя против течения сравнивается грусть разлуки. В свадебных песнях лебеди расплетают навеки косу невесты. Лебедь с лебедятами – образ матери, обремененной семейством.

Следовательно, в фольклоре, мифологии, в художественном творчестве прекрасная птица Лебедь может изображаться и как реальная птица (анималистический мотив) и как символ женственности и женской красоты, а в древнейшей мифологии (Леда – Зевс – лебедь, превращение лебедя в девицу, лебеди сопровождают бога солнца и т.д.) трансформации лебедя фантастичны. Тем не менее все народы и в последующие века осваивают и дальше развивают эти традиции.

Если Державин и Жуковский связывали лебедя с личной судьбой – поэта, певца и высокой поэзии, то у поэтов Серебряного века, в частности у Бальмонта, это уже символ довольно сложный, связывающий разные миры. Анализируя стихотворение *«Тринадцать»* можно увидеть многозначность этих символов. *«Тринадцать»* указывает на двоимирие, мимолетность человеческой жизни, а отражение лебедей в воде – символ души человека («летающий душ полет двойной»). В стихотворении *«Белый лебедь»* поэт создает символ женственности, вечно-женского начала, идея которого имеет корни в философии Вл. Соловьева. *«Лебедь»*, в котором Бальмонт использует мотив «умирающего лебедя» и, непохожее на все остальные, стихотворение *«Черный лебедь»*, в котором налицо «ботанические грезы» поэта-урбаниста, который уже познал запахи дыма, копоти, гудков и воя поездов. В стихотворении воссоздается удивительный уголок, словно детская сказка с

элементами экзотики в пейзаже. В «лебедином цикле» Бальмонта лебедь всегда ассоциировался с точки зрения эстетической, постоянно чувствуется связь с фольклором.

Георгий Шенгели, создает очень рафинированное стихотворение «Закатные лебеди». Главный образ этого стихотворения – это *«розовым золотом сверкающие лебеди»*. Они то отражаются в зеркалах лифта, кажутся инкрустированными, похожими на мираж, то золотом сверкают, то плывут в «отуманенную лаской сумеречную даль». Лебеди Шенгели поют «тихий реквием дню, багряно умирающему», черный лебедь Бальмонта – символ греховности, безверия; белый лебедь Бальмонта, поющий, плачущий – прощальный реквием, «последний вздох души».

Особого внимания заслуживает С. Есенин, который придал символике лебедя новое содержание.

В поэзии Есенин довольно часто использует образы домашних животных. Как и Бунин, Гумилев, Маяковский, он вводит мотив «братства человека и животного». Но наряду с ними можно найти и образы представителей дикой природы, таких, как, ворон, волк и, конечно же, лебедь.

Всем знакомы выражения «лебединая чистота», «лебединая верность», «лебединая песня». Есенин создает большое лиро-эпическое стихотворение «Лебедушка», в котором показана трагедия лебедя-матери. Центральным образом является лебедь с маленькими «лебежатушками». В воображении рождается прекрасный пейзаж – все в нем гармонично слито в единое целое. Это стихотворение – сюжетное, полное драматизма. Читатель становится свидетелем настоящей драмы. Лебедушка-мать вызывает у нас чувство возрастающей тревоги, ужаса и сострадания. Напрашивается вывод о том, что Есенин по-разному решает проблему использования анималистики в своих произведениях. В одном случае он обращается к ним для того, чтобы показать с их помощью какие-то исторические события, личные душевные переживания. В других – для того, чтобы точнее, глубже передать красоту природы, родного края. Фольклорность поэтики у Есенина преобладает.

Подводя итоги, мы можем утверждать, что лебеди у всех поэтов вписаны в пейзаж, в одних случаях у лирического героя порождают чувство умиления, любованию лебединой красотой и верностью, они становятся символами. В других – поэтизируется самоотверженность лебедушки-матери, но всегда в этих текстах есть указание на состояние и духовные переживания человека.

Использованная литература

1. Бальмонт К.Д. Избранное. – Москва, 1991.
2. Бальмонт К.Д. Избранное. – Москва, 1983.
3. Белый Андрей. Между двух революций. – Москва, 1990.
4. Бродский И.А. Бог сохраняет все. – Москва, 1992.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 томах. – Т. 1, Москва, 1988.
6. Гумилев Н.С. Сочинения в трех томах. – Т. 1, Москва, 1991.
7. Гумилев Н.С. Стихи. Письма о поэзии. – Москва, 1989.
8. Гумилев Н.С. Шестое чувство. – Москва, 1990.
9. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. – Минск, 1971.
10. Есенин С. А. Избранное. – Москва, 1986.
11. Лукницкая Вера. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. – Лениздат, 1990.
12. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Москва, 2006.
13. Одоевцева И. На берегах Невы. – Москва, 1988.
14. Трессидер Джек. Словарь символов. – Москва, 1999.
15. Акафисты на каждый день седмицы. – Москва, 2007.
16. Книги священного писания Нового Завета. – Москва, 1994.
17. Энциклопедия символов. – Москва – Санкт Петербург, 2005.
18. Мифы народов мира. Энциклопедия. – Москва, 1997. – Т. 2
19. Мифологический словарь. – Москва, 1990.
20. Азбукина А.В. Образ-символ птицы в поэзии Державина // Державин глазами XXI века: (К 260-летию со дня рождения Г.Р. Державина). Казань, 2004.

21. Богомолов Н.А. Мы – два грозой зажженные ствола // Литературное обозрение. – Москва, 1991. № 11
22. Богомолов Н.А. Читатель книг // Гумилев Н.С. Сочинения в трех томах. – Т. 1, Москва, 1991.
23. Валюлис С.А. Справочник по литературоведению. – Каунас, 2004.
24. Волков Саломон. История русской культуры XX века. От Льва Толстого до Александра Солженицина. – Москва, 2008.
25. Воробец Т.А. Образы орла и лебедя как олицетворение творческих сил космоса в лирике Ф.И. Тютчева. Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета. Выпуск 2006 // www.omsk.edu
26. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – Москва, 2001.
27. Григорьев А.А. Акмеизм // История русской литературы. Т. 4. – Ленинград, 1983.
28. Гудонене В.В. Мотив лебедя в литературе и живописи. Филологические чтения: 2005.
29. Делич И. Николай Гумилев // История русской литературы. Серебряный век. – Москва, 1987.
30. Знаменский С.П. «Сверхчеловек» Ницше.// Ницше: pro et contra. – Санкт Петербург, 2001 // <http://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/>
31. Зуев Н. Языком сердца говорил. Стихотворение Г.Р. Державина «Лебедь» // Литература в школе, 2008. № 8.
32. Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка. // Гумилев Н.С. Стихи. Письма о поэзии. – Москва, 1989.
33. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – Москва, 1972.
34. Мочульский К. Кризис воображения. – Томск, 1999.
35. Неминущий А.Н. Зверинец // В пространстве времени и литературы: до Чехова – Чехов – после Чехова. – Daudavpils Universitātes, 2009.

36. Озеров Лев. Константин Бальмонт и его поэзия // К. Бальмонт. Избранное. – Москва, 1983.
37. Прокушев Ю.Л. Есенин в наши дни // Есенин С.А. Избранное. – Москва, 1986.
38. Русова Наталия. Тайна лирического стихотворения. От Державина до Ходасевича: комментарий поэтических текстов. – Москва, 2007.
39. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX – начала XX века. – Москва, 2001.
40. Соловей Т.Г. Гуси-лебеди роняют перышки, чтобы сказка на земле жила. // Уроки литературы. 2008. № 8.
41. Русская литература XIX века. 1880-1890. – Москва, 2006.
42. Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. – Москва, 2001.
43. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... – Москва, 1990.

Приложение

Сергей Есенин. Лебедушка

Из-за леса, леса темного,
Подымалась красна зорюшка,
Рассыпала ясной радугой
Огоньки-лучи багровые.

Загорались ярким пламенем
Сосны старые, могучие,
Наряжали сетки хвойные
В покрывала златотканые.

А кругом роса жемчужная
Отливала блески алые,
И над озером серебряным
Камыши, склонясь, шептались.

В это утро вместе с солнышком
Уж из тех ли темных зарослей
Выплывала, словно зоренька,
Белоснежная лебедушка.

Позади ватагой стройною
Подвигались лебежатушки.
И дробилась гладь зеркальная
На колечки изумрудные.

И от той ли тихой заводи,
Посередь того ли озера,
Пролегла струя далекая
Лентой темной и широкою.

Уплывала лебедь белая
По ту сторону раздольную,
Где к затону молчаливому
Прилегла трава шелковая.

У побережья зеленого,
Наклонив головки нежные,
Перешептывались лилии
С ручейками тихозвонными.

Как и стала звать лебедушка
Своих малых лебежатушек
Погулять на луг пестреющий,
Пощипать траву душистую.

Выходили лебежатушки
Теребить траву-муравушку,
И росинки серебристые,
Словно жемчуг, осыпалися.

А кругом цветы лазоревы
Распускали волны пряные
И, как гости чужедальные,
Улыбались дню веселому.

И гуляли детки малые
По раздолью по широкому,
А лебедка белоснежная,
Не спуская глаз, дозорила.

Пролетал ли коршун рощею,
Иль змея ползла равниною,
Гоготала лебедь белая,
Созывая малых детушек.

Хоронились лебежатушки
Под крыло ли материнское,
И когда гроза скрывалась,
Снова бегали-резвилисья.

Но не чуяла лебедушка,
Не видала оком доблестным,
Что от солнца золотистого
Надвигалась туча черная -

Молодой орел под облаком
Расправлял крыло могучее
И бросал глазами молнии
На равнину бесконечную.

Видел он у леса темного,
На пригорке у расщелины,
Как змея на солнце выползла
И свилась в колечко, грелася.

И хотел орел со злобою
Как стрела на землю кинуться,
Но змея его заметила
И под кочку притаилася.

Взмахом крыл своих под облаком
Он расправил когти острые
И, добычу поджидая,
Замер в воздухе распластанный.

Но глаза его орлиные

Разглядели степь далекую,
И у озера широкого
Он увидел лебедь белую.

Грозный взмах крыла могучего
Отогнал седое облако,
И орел, как точка черная,
Стал к земле спускаться кольцами.

В это время лебедь белая
Оглянула гладь зеркальную
И на небе отражавшемся
Увидала крылья длинные.

Встрепенулася лебедушка,
Закричала лебежатушкам,
Собралися детки малые
И под крылья схоронилися.

А орел, взмахнувши крыльями,
Как стрела на землю кинулся,
И впилися когти острые
Прямо в шею лебединую.

Распустила крылья белые
Белоснежная лебедушка
И ногами помертвелыми
Оттолкнула малых детушек.

Побежали детки к озеру,
Понеслись в густые заросли,
А из глаз родимой матери
Покатились слезы горькие.

А орел когтями острыми
Раздирал ей тело нежное,
И летели перья белые,
Словно брызги, во все стороны.

Колыхалось тихо озеро,
Камыши, склонясь, шепталися,
А под кочками зелеными
Хоронились лебежатушки

1917

Янина Гуобите

Магистерская работа
«Анималистические мотивы в поэзии Серебряного века»

В работе рассматривается анималистический мир Николая Гумилева. Это связано с его личными качествами, влиянием теории Сверхчеловека, веяниями эпохи (с дегуманизацией, антропоморфизмом и др.). На конкретных примерах («Орел», «Жираф», «Охота») зоонимов, сравнений показано пристрастие Гумилева экзотическим миром животных. Особое внимание уделено птицам, в частности, лебедю.

Во второй главе магистерской работы рассматриваются «лебединые циклы» К. Бальмонта и С. Есенина. Показан генезис, символика образа, лексика, особенности лирического сюжета.

В выводах сопоставлен гумилевский анималистический мир с есенинским.

Janina Guobytė

Magistro darbas
„Animalistiniai motyvai Sidabro amžiaus poezijoje“

Magistro darbe analizuojamas animalistinis pasaulis Nikolajaus Gumiliovo poezijoje. Tai susiję su juo asmeninėmis savybėmis, Uebermench teorijos poveikiu, epochos kryptimis (degumanizacija, antropomorfizmas ir t.t.). Pateikiant konkrečius zoonimų ir palyginimų pavyzdžius („Erelis“, „Žirafas“, „Medžioklė“) parodyta Gumiliovo aistra egzotiniui gyvūnų pasauliui. Ypatingas dėmesys skiriamas paukščiams, ypač gulbei.

Antroje magistro darbo dalyje analizuojami „gulbės ciklai“ K. Belmonto ir S. Jesenino poezijoje. Parodytas genezis, įvaizdžio simbolika, žodynas, lyrinio siužeto ypatybės.

Išvadose palygintas Jesenino ir Gumiliovo animalistinis pasaulis.

Janina Guobytė

Master's work
„Animalistic motives in the poetry of the Silver age“

The work reviews the analyses of animalistic motives in Gumilev's poetry. It is concerned with his personal qualities, influence of the Uebermensch theory, age tendency (dehumanization, anthropomorphism and other). Gumilev's passion for word of exotic animals is demonstrated in particular examples („Giraffe“, „Eagle“, „Hunting“) of zoonyms, comparisons. Birds, especially swan is given a special attention.

Balmont's and Jesenin's „swan cycles“ are analysed in the second chapter of master's work. A genesis, symbolic meaning of the aspect, vocabulary, quality of the lyrical plot are shown.

Gumilev's and Jesenin's animalistic word are compared in the conclusion of master's work.