

УДК 82-1/29

DOI: 10.26456/vtfilol/2024.1.021

## ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ К. БАЛЬМОНТА (1890-е гг.)

И. Н. Коржова

Московский финансово-промышленный университет, г. Москва

Термин «зимний пейзаж» применяется к ранним стихам Бальмонта с оговорками: в них отсутствует смена сезонов, сами пейзажи фантастичны. Большинство пейзажей ночные, в них выдвигаются символы луны, сна, грёзы – образы, проблематизирующие идею онтологической пустоты. Импрессионистический пейзаж застывает, соединяется с мотивами смерти, безмолвия, кошмара. Но к концу периода в стихи проникают живые зарисовки, прочитываемые аллегорически.

**Ключевые слова:** *ранний символизм, зимний пейзаж, фантастический пейзаж, символ луны.*

Творческий путь Бальмонта начинается в 1880-е годы, когда принципы символизма в России еще не были осмыслены, да и сами стихотворения поэта еще сложно связать с этим направлением. В. Г. Короленко в письме от 23 февраля 1886 г., откликнувшись на первые стихотворные опыты Бальмонта, отметил его мастерство пейзажиста: «У Вас прекрасные описания природы, прелестные эскизы “востока”, “заката”, “полудня” и т. д. Вообще я бы назвал это – “живым чувством природы”» (цит. по: [3, с. 34]).

В 1890-е годы в поэзии Бальмонта отразились настроения конца века: пессимизм, упадок, тоска по абсолютным бытийным категориям при одновременном сомнении в них. Довольно рано проявилась и такая черта Бальмонта, как импрессионистичность, – стремление к текучести, подвижности картин, невозможность и нежелание самоустраняться при описании внешнего мира.

Принадлежность Бальмонта к модернизму создает сложность при исследовании его пейзажей, ведь он не ставит себе целью отразить реальную картину, запечатлеть ее нюансы. Отметим, что М. Н. Эпштейн вообще отказал Бальмонту в способности создавать конкретный пейзаж: «Не явления природы, а ее изначальные и неизменные свойства вдохновляют Бальмонта: не дерево или деревья, а “древесность”, воплощенная в мифопоэтическом образе мирового древа» [8, с. 233].

Несомненно, что применительно к ранней лирике Бальмонта определение «зимний пейзаж» будет достаточно условным, поскольку

---

© Коржова И. Н., 2024

речь может идти не столько о символическом прочтении зимних видов, сколько о «собирании» некоей картины, в которую включены зимние образы. Лишь в третьей книге стихов Бальмонта появятся зарисовки, как бы подсмотренные в реальности. Зимний пейзаж у раннего Бальмонта созданный, а не воссозданный. Исследование компонентов и семантики таких пейзажей является целью данной статьи.

В раннем творчестве Бальмонта немного произведений, полностью отданных зимнему пейзажу, т.е. содержащих детализированное описание одной картины, а не отдельные изобразительные штрихи. Но первое «зимние» стихотворение поэта, «Фантазия», представляет своего рода исключение, ибо полностью посвящено миру природы. Произведение входит в первую известную книгу стихов поэта «Под северным небом» (1894). Несмотря на название, которое, казалось бы, предполагает создание северных пейзажей, мы обнаруживаем в книге только еще одно, помимо «Фантазии», стихотворение о зиме – «Без улыбки, без снов...».

Само название стихотворения, «Фантазия», говорит по меньшей мере о том, что изображение пропущено через субъективную призму, а то и вовсе является «пейзажем души». В статье «Бальмонт. Жизнь и поэзия» В. Н. Орлов проводит отмежевание ранней лирики Бальмонта (до 1900 годов) от символизма. Он подчеркивает именно импрессионистскую специфику визуализации образов у поэта: «Свет и воздух, колорит, атмосфера, “пленер” играют в стихах Бальмонта неизмеримо большую роль, нежели “рисунки” – четкость очертаний, пластика языка и образов. В его поэтической речи господствуют туманные, “размытые” образы» [5, с. 20].

«Фантазия» – произведение частотной у Бальмонта кольцевой композиции. Приметы зимнего леса с соснами, елями и березами воссозданы в обрамляющих частях. Причем указания на сезонность минимальны: деревья слышат «стон метели», спят в «мягкой бархатной постели» [1, т. 1, с. 24], т.е. покрыты снегом.

Бальмонт рисует лес ночью, в свете луны. В первой строфе этот свет исключительно яростен: «в искрах лунного сиянья», «яркий блеск Луны приемлет», «точно светлый дождь струится» [Там же]. Множество тропов имеют сходную семантику покоя и пассивности. Слово «приемлет» показывает, что движение в зимнем мире исходит не от леса. То же царственное спокойствие проявляют деревья: они способны «звукам полночи внимать» [Там же]. Деревья и сам лес хотя и представляются живыми, ни на что не реагируют. В первых строках деревья сравниваются «с живыми изваяниями» [Там же], по сути, этот оксюморон указывает на двойственность их состояния.

О скрытой жизни леса говорят действия, каждое из которых содержит идею неполноты, непроявленности: «чуть трепещут очертанья», «шепчут сосны, шепчут ели» [Там же]. Состояние, в котором пребывают

деревья, названо грезами, но и грезы эти беспредметны: деревья застыли, «ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная» [Там же].

Антитезой этому самодостаточному спокойствию являются духи ночи, которые появляются во второй строфе. Их образ нечеток, но рождает чувство тревоги, ощущение неустойчивости бытия. Размытое впечатление создается благодаря обилию неопределенных местоимений: «чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моление, и тоска, и упоенье» [Там же]. Этот перечислительный ряд по ритмическим и грамматическим особенностям напоминает мелодику стихотворения Фета «Это утро, радость эта...». В конце второй части интонация стихотворения теряет безмятежность, строфа завершается рядом риторических вопросов об источнике волнения духов ночи, возникает мотив дисгармонии: «Отчего их рой не может петь отрадный гимн Небес?» [Там же].

Начало третьей строфы – кульминация лирического сюжета: усиливается пение духов, и раскрывается их стремление. Их звуки характеризуются такими словами, как «томленье», «неустанное стремленье», «печаль» [Там же]. Именно эти строки становятся отражением декадентских настроений молодого Бальмонта. Не способные славить небеса, духи тем не менее ищут божественной истины: «Точно их томит тревога, жажда веры, жажда Бога...» [Там же]. Это стремление придает духам ночи некоторое психологическое соответствие с человеком. В импрессионистическом стихотворении, где вся картина содержит отсвет переживаний человека, можно предположить, что эти сомнения не чужды лирическому «я».

В конце стихотворения, образуя кольцо, снова появляются образы деревьев. Зимний лес остается идеалом безмятежности духа: «А Луна все льет сиянье, и без муки, без страданья...», «И с спокойствием приемлют чары ясных светлых снов» [Там же]. Дух этот замкнут на себе и в себе («безучастно столам внемлют»). Но это не просто равнодушная пушкинская природа. Образы сна, чар, в которые погружены дремлющие и не слышащие мятежных вопросов деревья, заставляют заподозрить, что они все же далеки от истины, усыплены сладостным обманом, а подлинной бытийной тоской заражены неведомые духи.

Ритм стихотворения также отличается некоторой двойственностью. Написанное восьмистопным хореем с цезурой после четвертой стопы, оно передает ощущение волнообразного колыхания, чему способствуют и внутренние рифмы. Но мужская рифма четных строк обрывает монотонную плавность, как бы встряхивает стих, а поскольку эта рифма не имеет внутренних созвучий, она звучит особенно резко.

А. В. Леденёв, тщательно исследовавший стихотворение, выявляет важнейшие принципы создания бальмонтовского пейзажа, в котором «внешние очертания образов лишены графической четкости» [6, с. 59].

Также отмечен такой принцип создания пейзажа как отсутствие пространственной локализации субъекта видения и, наконец, онтологическая неопределенность картин, проявляющаяся в едва намеченном, но исчезающем в финале стихотворения “втором, мистическом плане” [Там же]. Это не мешает говорить об импрессионистичности техники поэта.

Отметим, что уже в первом пейзажном стихотворении Бальмонта воплощен в дальнейшем продуктивный у поэта тип ночного «лунного» пейзажа. Луна – один из ключевых символов первого этапа русского символизма. По определению А. Ханзен-Лёве, эти «анти-символы» «редуцированы до теней и отражений, у них нет никакой собственной сущности, нет какой бы то ни было первичной, изначальной непосредственности в смысле символистской “стихийности” и “первичности”, их бытие лишь производно, вторично и паразитарно» [7, с. 199]. Важно, что зимние образы у Бальмонта включаются в парадигму таких описанных исследователем раннесимволистских образов как луна, сон, мечта, безмолвие.

Второе «зимнее» стихотворение сборника «Северное небо» – «Без улыбки, без слов...» – тоже воссоздает ночной, «лунный», пейзаж. Стихотворение состоит из двух строф, скрепленных эпифорой, а также словно прошитых повтором фраз, возникающих, однако, в новых контекстах. Композиция напоминает причудливое сочетание магических кругов и поддерживает мотив сновидения.

В стихотворении нет развернутого пейзажа, оно рассказывает о странном духовном состоянии, для описания которого используются отдельные детали зимних картин. Среди немногочисленных примет снова упомянут снег: «На алмазном покрове снегов / Под холодным сияньем Луны» [1, т. 1, с. 28] и «В царстве вечных снегов, / В царстве бледной Луны» [Там же, с. 29]. Вновь образ зимы соединяется с ночью, озаренной Луной. Но здесь ее свет откровенно холодный. Снег по-прежнему связан с идеей сокрытия, потаенности: в предыдущем стихотворении он был назван «одеялом», здесь «покровом». Но его консистенция иная, эпитет «алмазный» указывает не только на блеск, но и на плотность, которая сродни бесчувствию.

Лунный зимний мир характеризуется через отрицания, неоднократно повторяется фраза «без улыбок, без слов». Если в первой строфе без них герои погружаются в сон, то во второй им дано «без улыбок, без слов» вкусить любовь и мечты. Но чувство героев возникает как парадокс: «И, забыв, что любовь невозможна для нас, / Как отрадно мечтать и любить» [Там же]. Является ли это чувство подлинным или становится обманчивым забвением в «призрачном» мире? Сон и забвение – состояния с зыбкой онтологической основой: они всегда открывают возможность иного существования, причем характеризующегося апофатически, но истинность этого состояния все время находится под вопросом.

Очевидно, что пейзаж в стихотворении «Без улыбок, без слов...» передает еще менее реальную картину, чем предыдущий. Вероятно, у Бальмонта зима, как и Луна, обозначает сферу прекрасной мнимости, заманчивой своими снами. С зимним пейзажем связан мотив искушения покоем и мнимым счастьем. Появляется образ безосновной, но сладкой видимости, противопоставленной действительности. Эта зыбкость, обманчивость находит выражение и в рифмовке первой строфы. Вместо ожидаемой гармонизации в созвучии, мы наталкиваемся на тавтологическую рифму, т.е. обманываемся, видим повторение старого вместо нового.

В книге «В безбрежности» (1895) образ зимы вновь является символом некоторого душевного и, возможно, бытийного состояния. Но это состояние уже иное, мотивный комплекс и символика зимы начинают трансформироваться.

Смысловым и ценностным центром стихотворения «Из-под северного неба» становится противопоставление Севера и Юга: оно начинается уходом на юг в надежде «забыть о смерти», «забыть печаль» [Там же, с. 114], которые, очевидно, были характеристикой севера. Центральную же часть текста составляет переосмысление отношения к северу, подготавливающее возвращение. Пейзажные приметы снова немногочисленны: «метель», «снежные сугробы», «тусклый месяц, сосны, ель», «реки, убранные в лед». Но хочется отметить, что сугробы нарушают прежнее представление об идеальной гладкости пространства.

Ряд характеристик северной природы восстанавливается от противного: на юге «звучнее поцелуй», «пышной цветущий луг», «широк мечты полет», «чужбины ширь и даль» [Там же]. Зимние картины лишаются и еще одного, на сей раз собственно бальмонтовского атрибута – света. Север назван поэтом «царством тьмы» [Там же], этот мотив поддержан и сравнением героя, душа которого пленена севером, с узником («и как узник, полюбивший долголетний мрак тюрьмы») [Там же].

Стихотворение снова написано сверхдлинным размером: восьмистопным хореем, но за счет сплошных мужских окончаний оно звучит энергичней, ритм не работает на воссоздание образа пейзажа. Исчезает суггестивная ритмика, которая переносила нас в зимний колеблемый ветром лес. В данном случае пейзажные детали становятся некоторыми знаками севера, но не составляют единого полотна.

Заметим, что зима трактуется не как сезонное явление, но как перманентное состояние, что может быть объяснено тем, что поэт воссоздает картины Крайнего Севера, но, скорее, является указанием на символическую природу бальмонтовского пейзажа, в котором приметы среднерусской зимы обретают черты устойчивых символов.

По сравнению со стихотворениями из предыдущих сборников, в этом произведении принципиально меняется связь зимних картин с

категорией подлинности / неподлинности. Именно на юге герой хочет «забыть о смерти» [Там же]. В предыдущем сборнике мотивы забвения, грезы, стремления утешиться были связаны с зимним пейзажем, снежной дремотой, теперь же они атрибутированы югу. Зима стала выражать экзистенциальную тоску, обреченность, бытийную несвободу, которые, однако, оказываются предпочтительнее обмана, ибо они-то и являются истиной. Но истина эта субъективна. Как бы подчеркивая врожденность своей оптики, поэт заостряет внимание на мотиве зрения: «Полным слез, туманным взором вокруг себя гляжу» [Там же].

В книге «В безбрежности» зимние мотивы все сильнее связываются с темами тоски, безнадежности, смерти. Астрофичное стихотворение «Морозные узоры» передает спутанные, забирающиеся в бездны мироздания размышления человека, стоящего зимой у окна. Его взгляд не столько обращен к природе, сколько блуждает в космическом безвременье («Мир молчит, а сердце внемлет, / Мчатся годы и века» [Там же, с. 116]). В стихотворении нет пейзажа как такового, но возникает в дальнейшем неоднократно повторяющаяся в лирике Бальмонта ситуация, когда герой, оставаясь в комнате, так или иначе подключается к драме мира, разгрывающейся вовне. По мнению А. В. Моторина [4], «окна» и «глаза» в поэзии символистов – особое место духовного пространства, в котором внутреннее состояние человеческой души встречается и сливается с внешним бытием, и в итоге возникает образ уже общего бытия. Действительно, у Бальмонта природа отражает определенное бытийное состояние: «Настойчивы мученья в этот поздний горький час» [1, т. 1, с. 116].

Философские поиски героя оказываются напрасными: «Нет отрады, нет привета / Вне Земли и на Земле, / В царстве солнечного света, / И в холодной лунной мгле» [Там же]. Образы солнца и луны знаменательно уравниваются, так же взаимозаменяемы оказываются этические категории: «Зло с добром, печаль с мечтою / Нераздельная семья» [Там же]. В созданной почти через 10 лет после стихотворения статье «Элементарные слова о символической поэзии» (1904 г.) Бальмонт отказывал природе в этическом измерении: «В Природе нет наших задач, в ней нет ни добра, ни зла, ни высокого, ни низкого. Ничего в ней нет, кроме Движения, и Красоты, безупречной и неумолимой» [Там же, т. 6, с. 359]. Важно, что для выражения состояния обреченности, этического релятивизма Бальмонт выбирает именно зимний пейзаж.

Еще одно зимнее стихотворение книги «В безбрежности» имеет красноречивое название «Нескончаемый кошмар». Его композиция аморфна, деление на строфы отсутствует. Как явствует из заглавия, перед нами тот тип пейзажа, который М. Н. Эпштейн называет фантастическим, но его основу составляют зимние черты, причем представленные в устойчивом у Бальмонта созвучии мотивов.

Пейзаж снова ночной, и картина, на сей раз более подробная, начинается с характеристики света: «Едва-едва горит мерцанье / Пустынной гаснущей Луны» [Там же, т. 1, с. 117]. Бальмонту удастся одной зарисовкой добиться впечатления изменения, подвижности пейзажа. Подчеркнута беззвучность картины, это мрачное впечатление нагнетают анафоры: «Среди безбрежной тишины, / Среди бездонного молчанья» [Там же]. Знаменательно, что характеристики света и звука, по сути, суггестивны. Еще ничего не зная об описываемых пространствах, мы уже получаем представление об их бесконечности. На этом фоне фраза «иду один» является пугающей, контраст одинокой фигуры и безграничных просторов поясняет название стихотворения. Во второй части герой обреченно восклицает: «Иду... Пространству нет предела!» [Там же]. Отметим, что это первое стихотворение, где человек включен в зимний пейзаж.

Природа в стихотворении не только необозрима, но и безучастна к человеку: «Везде снега, / Снега и льды, и воздух мертвый, / Над мертвым царством распростертый / Пустыни снежной берега / Вдали рисуются туманно» [Там же]. Анадиплосис подчеркивает как широту панорамы, так и ее однообразие. Эпитет «мертвый» наиболее прямо обозначает эмоциональное и онтологическое наполнение зимних стихотворений Бальмонта. При этом ни в одном из стихотворений не говорится о смене времен года, это делает мертвенность абсолютной.

Новая деталь этого пейзажа уже сугубо фантастическая: «На них гигантские цветы, / В расцвете бледной красоты, / Встают и гаснут беспрестанно» [Там же]. Цветы, органический образ, должны бы смягчить впечатление мертвенности. Но они подавляют маленького одинокого героя, возможно, даже угрожают ему. Их образ пока нечеток, сложно сказать, осязаемы ли они или являются зрительным фантомом: ведь они не вянут, а гаснут.

Далее взор героя перемещается на небо. «И там не вижу тверди синей: / Там бледный, белый, мертвый иней / Сплелся в нависнувший собор» [Там же]. Как мы уже отмечали, пейзаж фантастичен, поэтому описание ночи со слабым светом скорее следует прочитывать как символ безнадежности, а не визуализацию конкретной картины. Важно, что небо, как и контуры земли, не имеет четких границ, пейзаж текуч и в то же время жесток, иней «сплелся», т.е. образовал причудливые, плавные, почти живые связи, но одновременно породил впечатление камня. Образ нависшего собора, возможно перевернутого, усиливает мотивы смерти: перед нами разворачивается антипространство.

В финале стихотворения ужас героя нарастает. Теперь человек уже не идет, а бежит. Но разрушение всяких связей, та мертвенность, которая отличает пейзаж, захватывает и его, поэтому о страшном беге он говорит как о чужом, в третьем лице: «Мое замерзнувшее тело / Бежит вперед,

скорей, скорей...» [Там же]. Этот бег характеризуется как вечный: сфера сна и зимы не имеет границ ни в пространстве, ни во времени.

Новой деталью этого пространства, традиционно связанной с представлениями о нечистой силе, является отсутствие теней. «И тени собственной моей / Не вижу в этом беге вечном» [Там же]. Аналогичным по функции мы считаем и отсутствие звуков: «мои шаги не слышны мне» [Там же], то есть герой не может оставить никакого следа в мире, его существование оказывается онтологически пустым. Обреченность, отсутствие движения снова подчеркнуты повтором, образующим своеобразное кольцо. Вновь появляется образ гигантских цветов. В финале они оплотняются, использовано обратное сравнение: «И лишь гигантские цветы, / Как вечных снежных гор хребты, / Растут в пространстве бесконечном» [Там же]. В романтическом пейзаже можно было бы ожидать сравнения горных вершин с причудливыми цветами, но символистский пейзаж подчинен обратной логике. Этот неостановимый рост объектов, и без того «гигантских», воистину пугает. Заканчивается же стихотворение словом «бесконечный». Мотив бесконечности в стихотворении вызывает страх. Это не неисчерпаемость символистских чаяний, а дурная бесконечность, из которой герой напрасно ищет выхода.

Стихотворение «Нескончаемый кошмар» воссоздает фантастический символистский пейзаж. Зима, традиционно связанная с темой временной смерти, волею поэта-символиста извлекается из годового круговорота и оказывается символом небытия. Традиционные для зимнего пейзажа мотивы тишины и пространственной шири перестают связываться с величием и покоем. Оценка простора становится прямо противоположной традиционной. Все приметы зимы получают гротескные черты и рисуют антипространство смерти. Зимний пейзаж лишается звуков и цвета: все окрашено в мертвенно-белый.

В следующей книге, «Тишина» (1897), тип пейзажа не становится принципиально иным: это обобщенный зимний или северный пейзаж, представленный без детализации, с помощью нескольких самых общих образов. Но эмоциональная оценка такого пейзажа меняется.

В книгу входит цикл «Снежные мечты». Несмотря на название, заглавный образ, как и зимние приметы, появляется только в одном, третьем, стихотворении «В глубине души рожденные...». Это стихотворение нельзя отнести к пейзажным, но его метафора «снежные цветы» [Там же, с. 138] варьирует образ, который уже встречался у Бальмонта. На сей раз оксюморонный образ призван передать нездешность и непостоянство мечты.

Дважды воссоздан в книге стихов и уже знакомый образ морозных узоров: в стихотворении «Бромелия» и «Узорное окно». В первом из них снова противопоставлены два пространства, на сей раз Швеция и Вене-

ция. Герой находится на севере и смотрит на морозное окно, а цветок бромелии помогает ему погрузиться в грезы о Венеции. Бромелия – некий вариант цветка мечты, напоминающий о голубом цветке Новалиса. Она появляется впервые, когда герой «на зимние стекла молча глядел» [Там же, с. 143]. Таким образом, именно морозные окна порождают грезы, становятся аналогом творческой призмы. Зима по-прежнему связана со сном («Баюкал нас иней своими узорами» [Там же]), но сном творческим, расширяющим земное пространство. В зимних стихотворениях Бальмонта полярные для ранних символистов образы сна и грезы [7, с. 239–245] как знаки пассивного и активного состояния оказываются нераздельны и неразличимы, что усиливает амбивалентность оценки изображенного.

В стихотворении «Узорное окно» заглавный образ снова связан с пространством мечты: «На бледно-лазурном стекле / Расписаны ярко узоры...» Стихотворение состоит из двух строф, во многом контрастных друг другу. В первой изображается причудливый фантастический пейзаж, сочетающий в себе и цветы, и «высокие снежные горы». Но это не перспектива за окном, а полет фантазии. Отметим, что зимний мир обретает цвет («бледно-лазурный»). Но красота, которая открывается в узоре, рифмуется с пустотой, на нее наталкивается герой, попытавшийся увидеть реальность за окном.

Во второй строфе тот же образ узоров дан с помощью иных лексических средств: «И только на мертвом стекле / Играют бездушные тени» [1, т. 1, с. 176]. Изящный эпитет «бледно-лазурный» сменяется словом «мертвые», столь часто применяемым Бальмонтом к зимним видениям, узоры теперь названы тенями, т.е. акцентируется не эстетическое, а онтологическое начало. Л.У. Звонарева по поводу этого стихотворения пишет: «мир полон обманов, и поэт должен помочь читателю научиться различать душой окно истинное от окна ложного, прячущего за собой пустые соблазны и опасные искушения. Об этом – стихотворение Бальмонта “Узорное окно”» [2, с. 19]. В целом можно сказать, что образ морозных узоров тесно связан с темой мечты, увлеченности грезой, но оценка этой грезы в разных стихотворениях колеблется между крайними полюсами: это прорыв к иной реальности или маскировка пустоты.

Новые, более пространственно конкретные образы появляются в стихотворениях «Зимний дым» и «В чаще леса». Первое начинается с реалистически точной зарисовки «Дым встает, и к белой крыше / Под упорством ветра льнет. / Встало Солнце. Ветер тише. / Дым воздушный отдохнет» [1, т. 1, с. 158]. Конструкции лаконичны, стихотворение отличается чистотой и ясностью образного строя. Этому эффекту способствует и размер – четырехстопный хорей, легкий и динамичный.

В простых конструкциях переданы точные наблюдения: дым реагирует на усиление ветра, который здесь рисуется враждебным, но не ми-

стически-пугающим, а, скорее, сказочным началом. Спор с ветром тяжел для дыма, и только при затишье дым может «отдохнуть» [Там же].

Во второй строфе та же картина воссоздана еще раз, перед нами развернутое сравнение, где для каждой реальной детали найдено соответствие в мире абстрактных категорий: «Будет ровной полосой / Восходить, как фимиам. / Вечнотающей красой / К вечно синим Небесам!» [Там же]. Пейзажная миниатюра приобретает черты аллегии. Заметим, что во второй строфе меняется не только лексика, но и синтаксис: простые предложения уступают место неполным, причудливо перетекающим со строки на строку благодаря анжамбману. Дым, легкий, но упорный в своем движении вверх, напоминает неизменное стремление неуловимой красоты.

Отметим, что в ряде стихотворений («Зимний дым», «В чаще леса», «Узорное окно») название фиксирует конкретный зримый образ, который в самом стихотворении получает символическое толкование. Но тем не менее и первый, пейзажный план с усиливающейся проработанностью деталей оказывается важным.

Таким образом, в трех ранних книгах Бальмонта обнаруживается устойчивый в своей мотивной структуре, но обретающий множество интерпретаций зимний пейзаж. Он является по преимуществу ночным, связан с лунным светом. Двойственность его оценки коррелирует со степенью проявленности одного из полюсов в парах сон и греза, смерть и безмятежность. Будучи родственными между собой и знаменующими уход от действительности, эти состояния то сливаются до неразличимости, то выступают как противоположные. Несмотря на разность эмоционального строя стихотворений, речь идет не о колебании в осмыслении зимнего пейзажа, а о неустойчивости оценки мечты и грезы, которые либо ведут в некий высший беспредельный мир, либо оказываются фантомом, скрывающим небытие. Особой способностью вызывать грезы отличается окно с морозными узорами. В двух пейзажных стихотворениях из сборника «Тишина» намечается тенденция к созданию более развернутого зимнего пейзажа, основанного на конкретных наблюдениях. Такой пейзаж получает иносказательную трактовку, но она дана в отдельной части стихотворения.

### Список литературы

1. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2010.
2. Звонарева Л. У. Окно как символ в поэзии Константина Бальмонта // Феномен К. Д. Бальмонта в современном культурном пространстве. Иваново: Издатель Епишева О. В., 2012. С. 11–25.
3. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. «Поэт с утренней душой»: Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта. Москва: Индрик, 2003. 464 с.

4. Моторин А. В. Теория художественного образа у И. Ф. Анненского // Иннокентий Федорович Анненский. 1855–1909. Материалы и исследования. Москва: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2009. С. 520–528.
5. Орлов В. Н. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Ленинград: Советский писатель, 1969. С. 5–74.
6. Поэзия серебряного века в школе: книга для учителя / авт.-сост. Е. М. Болдырева, А. В. Леденев. Москва: Дрофа, 2007. 378 с.
7. Ханзен-Лёве А. Русский символизм: система поэтических мотивов: ранний символизм. Москва: Академический проект, 1999. 506 с.
8. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высшая школа, 1990. 302 с.

## WINTER LANDSCAPE IN THE EARLY LYRICS OF K. BALMONT

I. N. Korzhova

Moscow University for Industry and Finance, Moscow

The term “winter landscape” is applied to Balmont’s early poems with reservations: there is no change of seasons in them, the landscapes themselves are fantastic. Most landscapes are nocturnal, they put forward symbols of the moon, sleep, and dreams – images that problematize the idea of ontological emptiness. The impressionistic landscape freezes, connects with the motifs of death, silence, and nightmare. But by the end of the period, lively sketches, read allegorically, penetrate into the poems.

**Keywords:** *early symbolism, winter landscape, fantastic landscape, moon symbol.*

*Об авторе:*

КОРЖОВА Инесса Николаевна – доктор филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы, Московский финансово-промышленный университет (125190, Москва, Ленинградский проспект, 80.), e-mail: clean24@yandex.ru.

*About the author:*

KORZHOVA Inessa Nikolaevna – Doctor of Philology, Associate Professor at the Department of Domestic and Foreign Literature, Moscow University for Industry and Finance (80 Leningradsky Prospekt, Moscow, 125190), e-mail: clean24@yandex.ru.

---

Дата поступления рукописи в редакцию: 31.01.2024 г.

Дата подписания в печать: 01.03.2024 г.