

Historia provinciae – журнал региональной истории. 2026. Т. 10, № 2. С. 625–669.
Historia Provinciae – the Journal of Regional History, vol. 10, no. 2 (2026): 625–69.

Научная статья

УДК 94(47+57):793

<https://doi.org/10.23859/2587-8344-2026-10-2-7>

<https://elibrary.ru/tovplr>

**«Отговорила роща золотая...»:
открытие символического русского ландшафта российской культурой
XIX – начала XX в.**

Игорь Владимирович Нарский ✉

Пермский государственный национальный
исследовательский университет,
Пермь, Россия,

✉ inarsky@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8391-8017>

Igor V. Narskii ✉

Perm State National Research University,
Perm, Russia,

✉ inarsky@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8391-8017>



Наталья Васильевна Нарская

Филиал ВУНЦ ВВС «Военно-воздушной академии имени
профессора Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина» в г. Челябинске,
Челябинск, Городок-11, Россия,

bredihina_natalya@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-1133-080X>

Natalya V. Narskaya

Chelyabinsk Branch of the Russian Air Force
Military Educational and Scientific Centre of the Air Force Academy
named after Professor N.E. Zhukovskii and Yu.A. Gagarin,
Chelyabinsk, Gorodok-11, Russia,

bredihina_natalya@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0009-1133-080X>



Аннотация. Обилие художников и литераторов, в произведениях которых встречаются визуальные или вербальные изображения березы, является одним из главных аргументов отдельных филологов и искусствоведов в пользу якобы непрерывной многовековой традиции любви и почитания березы как «русского дерева» и символа России. Однако насколько естественно выдвигание березы в авангард растений, опоэтизированных в российской культуре? Действительно ли можно говорить о непрерывной традиции в воспевании березы русской литературой и изобразительным искусством? Была ли художественная классика прочным звеном в этом процессе? Для ответа на эти вопросы авторы предприняли следующие шаги: после приблизительной статистики репрезентации

© Нарский И.В., Нарская Н.В., 2026

© Narskii I., Narskaya N., 2026

березы в русской классической поэзии была очерчена динамика репрезентации березы в русской поэзии и живописи XIX – начала XX в.; затем были проанализированы процесс формирования представлений о национальном пейзаже и месте в нем березы, а также связанные с нею коннотация и символика. Более подробно авторы останавливаются на изучении места березы в творчестве Сергея Есенина и Исаака Левитана, которые в советской культуре почитались в качестве признанных «певцов березы». В заключение поднимается вопрос об адаптации дореволюционного классического «березового» наследия в СССР. Авторы статьи приходят к выводу, что среди деревьев, опоэтизированных русской литературой и живописью XIX в., береза занимала достаточно скромную позицию, в связи с чем было бы большой натяжкой рассматривать русскую классику как посредницу в трансляции почитания березы из крестьянского быта и фольклора в общество советских россиян. Много говорит о том, что непрерывная традиция любви к березе как национальному символу России – современный, вернее, советский миф. Во всяком случае, классическая российская культура XIX в. не является доказанным звеном подобного перехода.

Ключевые слова: береза, символический национальный ландшафт, российская культура, национализм, Сергей Есенин, Исаак Левитан, Российская империя, СССР

Благодарности: Статья подготовлена при финансовой поддержке ФГАОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет» (проект № 2025-306/2-3 «Конструируя окружающую среду: сенсорная история пространства (на материалах Пермского края)» по направлению «Политика в области развития современного социально-гуманитарного знания»).

Для цитирования: Нарский И.В., Нарская Н.В. «Отговорила роща золотая...»: открытие символического русского ландшафта российской культурой XIX – начала XX в. // *Historia provinciae* – журнал региональной истории. 2026. Т. 10, № 2. С. 625–669, <https://doi.org/10.23859/2587-8344-2026-10-2-7>; EDN: TOVPLR

“The Golden Grove Has Finished Speaking...”:

The Discovery of the Symbolic Russian Landscape by Russian Culture of the 19th and Early 20th Century

Abstract. The abundance of artists and writers whose works depict the images of birch figuratively or verbally is one of the main arguments put forward by some philologists and art historians in favor of the supposedly uninterrupted centuries-long tradition of love and veneration of the birch seen as a “Russian tree” and a symbol of Russia. However, how natural is it to place the birch at the top of the list of plants revered in Russian culture? Can we really speak of a continuous tradition of glorifying the birch in Russian literature and fine arts? Was classical art a strong link in this process? To answer these questions, the authors took a number of steps. First, after providing approximate statistics on the representation of the birch in Russian classical poetry, they outlined the dynamics of the representation of the birch in Russian poetry and painting of the 19th – early 20th century. Then, they analyzed the process of forming ideas about the national landscape and the place of the birch within it and suggested the connotations and symbolism associated with it. The authors studied in detail the place of the birch in the works of Sergei Esenin and Isaac Levitan, who were often considered in Soviet culture as recognized “singers of the birch.” In conclusion, the question of the adaptation of the pre-revolutionary classical “birch” heritage in the USSR was raised. The authors of the article concluded that the birch occupies a rather modest position among

the trees that were depicted in Russian literature and painting of the 19th century. There is much to suggest that the unbroken tradition of love for the birch as a national symbol of Russia was rather a Soviet myth. In any case, the classical Russian culture of the 19th century could not become a permanent link of a controversial, invented transition.

Keywords: birch, symbolic national landscape, Russian culture, nationalism, Sergei Esenin, Isaac Levitan, Russian Empire, USSR

Acknowledgements: This article has been prepared with the financial support of Perm State National Research University (Project no. 2025-306/2-3 “Constructing the Environment: A Sensory History of Space (Based on Materials from Perm Krai)” within the framework of “Policy for the Development of Contemporary Socio-Humanitarian Knowledge”).

For citation: Narskii, I.V, and N.V. Narskaya. “‘The Golden Grove Has Finished Speaking...’: The Discovery of the Symbolic Russian Landscape by Russian Culture of the 19th and Early 20th Century.” *Historia Provinciae – the Journal of Regional History*, vol. 10, no. 2 (2026): 625–69, <https://doi.org/10.23859/2587-8344-2026-10-2-7>; EDN: TOVPLR

О непрерывности традиции: к постановке вопросов

Обилие художников и литераторов, в произведениях которых встречаются визуальные или вербальные изображения березы, впечатляет. Этот факт является одним из главных аргументов отдельных филологов и искусствоведов в пользу якобы непрерывной многовековой традиции любви и почитания березы как «русского дерева» и символа России¹.

Однако насколько естественно выдвигание березы в авангард растений, опоэтизированных в российской культуре? Действительно ли можно говорить о существовании непрерывной культурной традиции в воспевании березы русской литературой и изобразительным искусством? Была ли художественная классика прочным звеном данного канона?

Чтобы ответить на эти вопросы, авторами были предприняты следующие шаги. Мы начали с приблизительной статистики репрезентации березы в русской поэзии XVIII–XX вв., составленной литературоведом М.Н. Эпштейном в исследовании пейзажа в стихотворных текстах российских поэтов. Статистическая информация важна, чтобы сориентироваться относительно места березы в канонической культуре поздней Российской империи. Затем очертили динамику репрезентации березы в русской поэзии и живописи, после чего ситуации в поэтических и живописных произведениях рассматривались нами по отдельности. Далее мы предприняли попытку проследить процесс формирования представлений о национальном пейзаже и месте в нем березы, а также связанных с нею коннотации и символики. Более

¹ См., например: *Сергеева О.В.* Концепт «береза» в русской языковой картине мира // Вестник Омского университета. Серия: Педагогика. 2012. № 2 (64). С. 444, 447–448; *Вяжевич М.В.* О березе в искусстве: мастерство и вдохновение // Береза: сборник статей / под редакцией Н.Н. Казанского, В.Т. Ярмишко. Санкт-Петербург: Наука, 2015. С. 136–146. EDN: UYICZZ

подробно мы остановились на месте березы в творчестве Есенина и Левитана, которые в советской культуре почитались признанными «певцами березы». В заключение был поднят вопрос об адаптации дореволюционного классического «березового» наследия в СССР.

Немного статистики

Собранная М.Н. Эпштейном статистика релятивирует представление о господстве березы среди поэтических образов деревьев. В рассмотренных в книге 3 700 стихотворных текстах о природе 130-ти русских поэтов береза в качестве устойчивого образа-топоса встречается лишь в одном из пятидесяти (84 раза). Среди прочих образов деревьев береза представлена лишь в каждом пятом–шестом стихотворении. Среди других природных мотивов береза фигурирует в стихах реже, чем, например, конь (94), роза (92) и соловей (86)².

Приложенный к исследованию Эпштейна частотно-тематический указатель «Основные пейзажные образы русской поэзии»³ делает картину распространения древесных образов еще более дифференцированной. В нем береза лидирует среди конкретных пород деревьев, но уступает топосу «лес» и лишь на три единицы опережает образ «дерево». Кроме того, многие поэты фактически проигнорировали березу в качестве объекта поэтизации. Очевиден и факт обращения одних и тех же поэтов, включая общепризнанного «певца берез» Есенина, к образам разных деревьев. Наконец, поэты, которые считаются родоначальниками определенных образов березы, такие как М.Ю. Лермонтов и П.А. Вяземский, в представленном указателе в связи с мотивом «береза» вообще не фигурируют, поскольку их обращение к ней носило разовый характер. В итоге, самая приблизительная статистика участия российских поэтов XIX века в воспевании березы способна поколебать стереотипное убеждение в «многовековой» традиции ее поэтизации или, по крайней мере, в массивном участии в указанном процессе поэтической классики.

Сопоставимая по систематичности и масштабу статистика образов растительности в дореволюционной прозе и живописи нам не известна. Однако некоторые разрозненные данные позволяют усомниться в наличии в этих видах искусства устойчивого представления о березе как о «русском дереве». Так, в произведениях о лесе И.С. Тургенева, П.И. Мельникова-Печерского, В.Г. Короленко, как и в письмах М.В. Нестерова, изученных Д.Т. Костлоу,

² См.: *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высшая школа, 1990. С. 46–47, 294, 295.

³ См.: *Эпштейн М.Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 284–298.

березы упоминаются в перечислении наряду с другими деревьями, вне каких-то иерархий и национальных приоритетов⁴.

Перейдем от статистики к контексту пробудившегося интереса литераторов и художников к русскому пейзажу и проанализируем динамику репрезентации и содержание образов березы в русском искусстве XIX – начала XX в.

Контекст пробуждения интереса к родному пейзажу

С крестьянской троичко-семицкой песней «Во поле береза стояла» российская «высокая» культура познакомилась в конце XVIII в. В 1790 г. ее текст был напечатан в «Собрании народных русских песен с их голосами», составленном Н.А. Львовым и И. Прачем⁵, упоминание о ней также появилось в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева⁶. В 1825 г. в петербургском журнале «Благонамеренный» было опубликовано написанное десятью годами ранее стихотворение адъюнкт-профессора Казанского университета Н.М. Ибрагимова «Русская песня», представлявшее собой вариацию на тему семицкой песни⁷. Таким образом, можно однозначно говорить о том, что образ березы российская поэзия унаследовала от русского фольклора.

Однако после первых публикаций крестьянской обрядовой песни о березе прошло еще несколько десятилетий, прежде чем образ этого дерева прочно вошел в русскую классическую поэзию. В первой же половине XIX столетия «мы находим краткие и не особенно выразительные упоминания об этом дереве»⁸.

Рост популярности березы в русской культуре был связан с несколькими историческими факторами. Одним из важнейших из них было развитие национального самосознания. В середине XIX в., в связи с поражением России в Крымской войне и осознанием необходимости серьезных преобразований, национальное движение великороссов перешло, согласно схеме М. Гроха, из фазы А, поиска национальной идеи, к фазе В – национальной агитации. Второй важный фактор, способствовавший обращению к березе как объекту поэтизации, – лесной вопрос, который беспокоил не только профессиональных лесоводов:

⁴ См.: Костлоу Д.Т. Заповедная Россия. Прогулки по русскому лесу XIX века / перевод с английского Л. Речной. Санкт-Петербург, Бостон: БиблиоРоссика, Academic Studies Press, 2020. С. 38, 78, 84, 208, 240, 248, 252, 257, 265, 272, 273.

⁵ Львов Н.А. Собрание народных русских песен с их голосами. Москва: Музгиз, 1955.

⁶ Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. Т. 1. Москва, Ленинград: Academia, 1935. С. 341.

⁷ Ибрагимов Н.М. Во поле березонька стояла... // Песни русских поэтов / подготовка текста и примеч. И.Н. Розанова. Ленинград: Советский писатель, 1950. С. 97.

⁸ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 57.

Лесной вопрос широко обсуждался в толстых русских журналах начиная еще с середины века, и разнообразные произведения искусства и литературы зафиксировали к его концу усиливающуюся озабоченность этой проблемой, а угроза «национальной катастрофы» приобрела масштабы, близкие к концу света⁹.

Национальная идея и угроза родной природе в связи с хищническими рубками леса соединились в конструировании символического родного пейзажа. Это явление было широко распространено в Европе XIX столетия, по праву считающегося веком национализма. Изобретение типично немецких, русских, английских или французских ландшафтов, рек, гор, лесов, конкретных растений и животных в то время превратилось в широко распространенную практику национальной политической мобилизации. Помимо России, по мнению С.А. Штыркова, «пейзажная живопись стала чуть ли не главным поставщиком значений для национального текста и источником драматичных патриотических эмоций» в таких странах как Швейцария, Швеция, Финляндия и Канада¹⁰. Динамика развития пейзажного национализма в книге американского историка К.Д. Или о формировании кодов национального ландшафта в Российской империи, которую цитирует Штырков, выглядит несколько иначе. Живописный ландшафт, по мнению Или, шел следом за вербальным¹¹. О решающем влиянии литературы на конструирование русского национального пейзажа пишет и немецкая историк Г. Пикхан, определяя место Левитана в этом процессе:

Работы Левитана находятся в контексте развития русской пейзажной эстетики, которая зародилась в литературе в процессе русского государственного строительства после наполеоновских войн, первоначально в литературе¹².

⁹ Костлоу Д.Т. Заповедная Россия. С. 23.

¹⁰ Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой»: русское классическое искусство и советский пейзажный патриотизм // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 44. EDN: XHDUSN

¹¹ Ely C.D. This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002. P. 165. Цит. по: Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой». С. 47.

¹² Pickhan G. Über der Ewigen Ruhe. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte Einer Russischen Stimmungslandschaft // Zeitenblicke 10. 2011. № 2. URL: https://www.zeitenblicke.de/2011/2/Pickhan/index_html#d57e274 (дата обращения: 22.01.2025).

Еще определеннее о диктате вербальных клише в конструировании визуального образа национальной природы высказывается искусствовед К. Долинина:

Литературоцентричность русской культуры предопределила особенности ее изобразительного искусства¹³.

Суммируя сказанное о развитии символического национального ландшафта, можно выдвинуть следующую гипотезу: формирование вербального образа родной природы растянулось в Российской империи на «долгий XIX век» (1789–1914 гг. по Э. Хобсбауму) и достигло кульминации в поэзии Есенина. Русский визуальный национальный ландшафт начал формироваться на полвека позже, но его развитие протекало более бурно и достигло одной из вершин в живописи Левитана. От обозначения контуров динамики в развитии образов родного русского пейзажа перейдем к содержанию динамических процессов.

Типология репрезентируемых пейзажей

Как подчеркивает в исследовании российского опыта поэтизации природы М.Н. Эпштейн,

у поэтического пейзажа есть свои законы построения и согласования образов, вовсе не повторяющие картин реальной природы, точнее, делающие из них определенный эстетический выбор¹⁴.

По способам конструирования пейзажа Эпштейн условно делит его репрезентации на идеальный, бурный, унылый и национальный¹⁵, из которых нас особенно интересует последний, сыгравший «центральную и организующую роль в русской поэзии»¹⁶. Тем более что формирование символического национального пейзажа прошло через несколько стадий, каждая из которых порождала специфические образы России.

По мнению Эпштейна, первоначально, в эпоху классицизма, М.В. Ломоносов и Г.Р. Державин противопоставили идеальному, южному пейзажу российский ландшафт как северную природу:

¹³ Долинина К. Родная речь. Как мы читаем русский пейзаж // Сними мне Левитана! О странностях пейзажа в литературе, живописи и кино / под редакцией К. Долининой. Москва: Еврейский музей и центр толерантности: Арт-Гид, 2018. С. 26–27.

¹⁴ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 126.

¹⁵ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 136–164.

¹⁶ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 156.

сама Россия для русских поэтов была еще чем-то чужим, эстетически неосвоенным. Она представлялась им примерно так, как какому-нибудь южанину, путешествующему по северной стране, – царством диких ветров и ледяных холмов¹⁷.

Честь открытия березы как элемента русского пейзажа исследователи приписывают известному графоману и мишени критики литераторов первой трети XIX столетия Д.И. Хвостову. Воспевая 40-километровую речку Кубру в низовьях Волги, протекавшую по его родовым имениям, поздний классицист граф Хвостов среди обязательных примет родного пейзажа называл березы, которые именовал «моими березками» и «прекраснейшими древами»¹⁸.

Другим путем поэтизации национального пейзажа стало воспевание территориального размаха страны. Инструментом его репрезентации стала

своеобразная поэтика географического перечисления – последовательно называются концы России, дабы создать впечатление колоссального объема (именно объема, потому что простор, постигаемый изнутри, через раздвижение, а не через внешние границы, намного позже войдет в поэтическое восприятие)¹⁹.

Эту модель после Ломоносова и Державина опробовали многие российские и советские поэты.

Еще одним направлением интерпретации национальной природы стало ностальгически-патриотическое воспевание родного края, который видится оказавшемуся на чужбине поэту самым прекрасным на свете. В 1820-х гг. основание этому направлению, также проходящему через всю российскую поэзию, положил Н.М. Языков.

Несмотря на обилие ранних экспериментов по конструированию русского национального ландшафта, его «первопроходцами» считают А.С. Пушкина и П.А. Вяземского, в творчестве которых впервые встречаются реалистически точные детали «унылого» среднерусского пейзажа²⁰. По этому пути и пошли

¹⁷ Эпитейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 157.

¹⁸ См.: Амелин М. Граф Хвостов: писатель и персонаж // Избранные сочинения графа Хвостова / составитель М. Амелин. Москва: Совпадение, 1997. С. 12; Хвостов Д.И. Реке Кубре // Хвостов Д.И. Полное собрание сочинений графа Хвостова. Т. 1. Лирические стихотворения. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук, 1828. С. 169; Хвостов Д.И. Катерине Наумовне Пучковой // Хвостов Д.И. Полное собрание сочинений графа Хвостова. Т. 3. Послания к разным лицам. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук, 1829. С. 122. Мы признательны К. Богданову за указание на этот источник.

¹⁹ Эпитейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 157.

²⁰ Эпитейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 157–158.

русские поэзия и живопись XIX в., воспевая простор, ощущение которого достигается за счет помещения читателя (и зрителя) внутрь вербальной или визуальной картины²¹. К стратегии «вхождения» в пейзаж нам предстоит обратиться чуть позже.

Прямым наследником Пушкина в конструировании «родного пейзажа» выступил Лермонтов. Его стихотворение «Родина» (1841), вошедшее в XX в. в советский школьный канон, стало экспериментом по смене масштабов и перспектив очевидца, с чередованием бескрайних просторов и незначительных будничных деталей, с совмещением «возвышенности лирического гимна с реализмом “бедных” подробностей»²². Лермонтовская строка о «чете белеющих берез»²³, по мнению С.А. Штыркова, стала

началом настоящего культа этого дерева, в который входит не столько практика его созерцания, сколько привычка недоумевать по поводу своей иррациональной привязанности к национальному пейзажу, вернее будет сказать, к его конвенционально установленным и публично представленным репрезентациям²⁴.

Интерпретация «Родины» Лермонтова как камня основания в генеалогии культа иррациональной привязанности к березе как национальному дереву представляется недостаточно убедительной. В поэтизации березы в качестве неотъемлемого атрибута национального ландшафта Лермонтов намного опередил время. Его взгляд на березу как на «русское дерево» не скоро превратился в общепринятый поэтический топос. На этом пути поэты XIX – начала XX в. еще долго экспериментировали с контекстами, подтекстами и символами, с помощью которых в итоге были сконструированы поэтические образы березы. Остановимся на них подробнее.

«Звездная система» образов березы в поэзии XIX в.

Очерчивая замысел исследования пейзажных образов в русской поэзии, М.П. Эпштейн на первых страницах своей книги на примере березы показал, как устойчивые поэтические образы формируют своего рода звездную систему:

²¹ См.: Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. 2002. № 6 (6). С. 187–195; Pickhan G. Über der ewigen Ruhe.

²² Эпштейн М.П. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 164.

²³ Лермонтов М.Ю. Родина // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. Санкт-Петербург: Издательство Пушкинского Дома, 2014. С. 388.

²⁴ Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой». С. 49.

Несколько наиболее устойчивых образов, повторяющихся у многих поэтов, сложилось вокруг мотива березы: «береза-плач», «береза-женщина», «береза-Россия»²⁵.

Одна из самых важных и ранних коннотаций в поэтических репрезентациях березы – превращение ее в символ Родины, по которой тоскует поэт, оказавшийся вдали от родного края. Этот мотив появился в русской поэзии в середине XIX в. Впервые он запечатлен в стихотворении Вяземского «Береза» (1855):

Почтовый фактор – на чужбине
Нам всем приятель дорогой;
В лесу он просек, ключ – в пустыне,
Нам проводник в стране чужой.
Из нас кто мог бы хладнокровно
Завидеть русское клеймо?
Нам здесь и ты, береза, словно
От милой матери письмо²⁶.

В стихотворении Н.Ф. Щербины «Переезд через границу», написанном в Берлине в 1861 г., береза ассоциируется с покидаемым родимым краем²⁷. Воплощение мотива ностальгии по недоступному пространству или необратимому прошлому в образе березы встречается также в стихотворениях Н.П. Огарева «Береза в моем стародавнем саду» (1863) и К.Д. Бальмонта «Береза»²⁸ (1905). Образ березы-чужестранки в горах Испании в 1901 г. запечатлел М.А. Волошин:

Родная березка! Она здесь в горах
Казалась такой иностранкой,
Изгнанницей бедной в далеких краях,
Застенчивой русской крестьянкой²⁹.

²⁵ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 5.

²⁶ Вяземский П.А. Береза // Вяземский П.А. Сочинения. Т. 1. Стихотворения. Москва: Художественная литература, 1982. С. 314.

²⁷ Щербина Н.Ф. Переезд через границу // Щербина Н.Ф. Избранные произведения. Ленинград: Советский писатель, 1970. С. 219.

²⁸ См.: Огарев Н.П. Береза в моем стародавнем саду // Огарев Н.П. Избранное. Москва: Художественная литература, 1987. С. 192; Бальмонт К.Д. Береза // Бальмонт К.Д. Собрание сочинений. Т. 2. Можайск: Можайск-Терра, 1994. С. 40.

²⁹ Волошин М. Березка // Волошин М. Дневники. 1891–1932 // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 7, кн. 2. Дневники. Москва: Эллис Лак, 2008. С. 147.

Симптоматично, вместе с тем, что береза у Волошина воплощает не всю русскую культуру или Россию в целом, а только крестьянскую субкультуру.

Наряду с символом тоски по родине береза в XIX в. стала приметой вызывающего жалость к родимой стороне «унылого пейзажа», одним из родоначальников которого был Н.П. Огарев, автор стихотворения «Дорога» (1841):

Тускло месяц дальней
Светит сквозь тумана,
И лежит печально
Снежная поляна.
Белые с морозу
Вдоль пути рядами
Тянутся березы
С голыми сучками.
Тройка мчится лихо,
Колокольчик звонок;
Напевает тихо
Мой ямщик спросонок.
Я в кибитке валкой
Еду да тоскую:
Скучно мне да жалко
Сторону родную³⁰.

Как символ несчастной родины березу запечатлел в стихотворении «Ивы и березы» (1856) и А.А. Фет. Правда, грусть ив представлялась ему более глубокой и скорбной³¹. К березовому мотиву Фет обращался неоднократно, при этом образ и символика березы менялись. Так, в стихотворении «Учись у них – у дуба, у березы...» (1883) береза, как и дуб, и любое другое дерево, выступает примером жизнелюбия и долготерпения, природной мудрости, которой должен учиться человек³². А сорока годами ранее юный Фет написал стихотворение «Печальная береза» (1842), которое по настроению перекликается с первой публикацией Есенина «Береза» (1913) в детском журнале, возможно, родившейся под впечатлением от фетовского текста:

Печальная береза
У моего окна.

³⁰ Огарев Н.П. Дорога // Огарев Н.П. Избранное. С. 64.

³¹ Фет А.А. Ивы и березы // Фет А.А. Сочинения. Т. 1. Стихотворения, поэмы, переводы. Москва: Художественная литература, 1982. С. 228.

³² Фет А.А. Учись у них – у дуба, у березы... // Фет А.А. Сочинения. Т. 1. С. 63.

И прихотью мороза
Разубрана она.
Как гроздь винограда,
Ветвей концы висят, –
И радостен для взгляда
Весь траурный наряд.
Люблю игру денницы
Я замечать на ней,
И жаль мне, если птицы
Стряхнут красу ветвей³³.

Это стихотворение фиксирует богатство коннотаций в образе березы, который, в отличие, например, от осины и ивы, совмещает печаль и траур с радостью и весельем.

Кажется, что символические ресурсы для поэтизации березы неисчерпаемы. Но где же в творчестве российских поэтов XIX века свойственная крестьянской культуре ассоциация березы с девичьей красотой и бабьей судьбой? Где неизменное в позднесоветском песенном репертуаре воспевание березы как «русского дерева»? Чтобы ответить на эти вопросы, обратимся к творчеству Сергея Есенина, считающегося главным «певцом березы».

Сергей Есенин – крестьянский певец русской березы?

Поэзия С. Есенина (после Н. Некрасова и А. Блока) – самый значительный этап в формировании национального пейзажа, который наряду с традиционными мотивами грусти, запустелости, нищеты включает удивительно яркие, контрастные краски, словно взятые с народных лубков³⁴.

Это общепринятое утверждение в формулировке М.Н. Эпштейна стало для нас отправной точкой для того, чтобы решить узкую задачу – уточнить роль Есенина в формировании и распространении современного образа березы как «русского дерева». Благодаря обилию литературы о творчестве Есенина, о влиянии народной культуры на его поэзию и о системе образов природы в его стихотворениях³⁵ представляется достаточным кратко остановиться на двух

³³ Фет А.А. Печальная береза // Фет А.А. Сочинения. Т. 1. С. 105.

³⁴ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 247.

³⁵ См., например: Белоусов В.Г. Сергей Есенин. Литературная хроника. Ч. 1. 1895–1920. Москва: Советская Россия, 1969; Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. Ленинград: Наука, 1969; Есенин и современность: сборник / под редакцией М. Базанова, Ю. Прокушева. Москва: Современник, 1975; Эвентов И.С. Человек и природа в лирике С. Есенина // Вопросы литературы. 1979. № 11. С. 84–115; Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская

вопросах: о месте березы в творчестве Есенина и о символике, которую он использовал в связи с березовым мотивом.

Прежде чем перейти к этим сюжетам, обратим внимание на два момента, отраженных в приведенной выше фразе Эпштейна о выдающейся роли Есенина в формировании русского национального пейзажа. Первый из них – продолжение и преобразование Есениным классической традиции унылого, неприметного, бедного пейзажа, разработанной российской культурой XIX в. Второй – крестьянские корни мира есенинских поэтических образов. При всей банальности обоих моментов они важны для понимания места и содержания образов березы в творчестве Есенина, поскольку позволяют, опираясь на наблюдения специалистов-литературоведов, выдвинуть ряд тезисов.

Во-первых, береза была не единственным и далеко не главным древесным образом в творчестве Есенина, точно так же, как не занимала она главного места ни в символическом пейзаже русской классической литературы, ни в народной системе представлений о лесных растениях. Мотивы народной лирики, которые использовал в своих стихах Есенин, многочисленны³⁶.

Во-вторых, образ березы у Есенина перекликается с ее коннотациями в русском фольклоре, интерпретировавшем березу не столь однозначно, как утверждали некоторые советские ученые. Например, известный литературовед и фольклорист В.Г. Базанов писал:

Береза в поэзии Есенина, как и в народной лирике, всегда олицетворяет радость бытия, единство человека и природы, душевное равновесие³⁷.

В-третьих, несмотря на кажущиеся явными аналогии образ березы у Есенина был иным, чем в фольклоре. Как, впрочем, и все творчество Есенина не являлось калькой с народной лирики, а сам он не был крестьянским поэтом. Вот как характеризует его творчество немецкий филолог К. Аукас:

Не наивный природный талант и не poeta doctus, как многие символисты, Есенин – как поэт с почти женским талантом к оформленному слову – эклектик в лучшем смысле этого слова (не эпигон!). В своих кульминационных моментах его творчество представляет собой счастливый синтез литературной и фольклорной традиции³⁸.

Россия. Ленинград: Советский писатель, 1982; Марченко А. Поэтический мир Есенина. Москва: Советский писатель, 1989; Скорыходов М.В. Сергей Есенин: истоки творчества: (вопросы научной биографии). Москва: ИМЛИ РАН, 2014; Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. Bern: Peter Lang, 1965. <https://doi.org/10.3726/b12351> и др.

³⁶ Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. С. 186.

³⁷ Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. С. 11.

³⁸ Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. S. 9.

В-четвертых, именно Есенину принадлежит честь превращения березы в «русское дерево», например, в стихотворении «Вижу сон. Дорога черная»:

Эх, береза русская!
Путь-дорога узкая.
Эту милую, как сон,
Лишь для той, в кого влюблен,
Удержи ты ветками,
Как руками меткими³⁹.

Причем словосочетание «береза русская» появляется в творчестве Есенина только в послереволюционный период. Возможное объяснение этому можно найти у историка русской поэзии И.Н. Розанова, который вскоре после смерти поэта констатировал, что Есенин мечтал о возрождении самобытной (крестьянской) древнерусской культуры, которое окажется возможным благодаря революции в России⁴⁰. Утверждение Розанова представляется симптоматичным К. Аура: «Розанов, сделавший это заявление, переносит акцент с “крестьянской” на более общую “древнерусскую” (культуру)»⁴¹.

Показательно редкое свидетельство, согласно которому крестьяне – современники Есенина не считали его своим, крестьянским. Когда в 1920-е годы учительствовавший в сибирской коммуне «Майское утро» А. Топоров стал устраивать литературные вечера для крестьян с чтением и обсуждением художественных произведений, он наткнулся на неожиданное явление, о котором позже писал:

Если же крестьяне безошибочно угадывают в моих руках белую, маленькую по формату, но толстую книжку с березкой на обложке, они корчат физиономии и тоскливо роняют:

- Опять, поди, про рязанскую кобылу?
- Али про то, как луну обос!..
- И когда только конец будет этому Есенину?⁴²

³⁹ Есенин С.А. Вижу сон. Дорога черная... // Есенин С.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. Москва: Наука: Голос, 1995. С. 224.

⁴⁰ Розанов И.Н. Есенин и его спутники // Есенин – жизнь, личность, творчество: сборник литературно-художественной секции Центрального дома работников просвещения / под редакцией Е.Ф. Никитиной. Москва: Работник просвещения, 1926. С. 90.

⁴¹ Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. S. 17–18.

⁴² Топоров А.М. Крестьяне о писателях: опыт, методика и образцы крестьянской критики современной художественной литературы: с портретами крестьян-критиков. Москва; Ленинград: Государственное издательство, 1930. С. 246–247.

Итак, Есенин пытался соединить литературную традицию с фольклорной, а крестьянскую культуру превратить в (древне)русскую. Крестьяне – современники Есенина, правда, этих усилий не оценили, в отличие от их детей и внуков, которые лет через тридцать–сорок признали в нем великого поэта.

От предварительных общих замечаний перейдем к вопросу о месте березы в поэзии Есенина.

Место березы в поэзии Есенина

М.Н. Эпштейн интерпретирует роль Есенина в поэтизации березы довольно амбивалентно⁴³. Он считает, что творчество поэта было важным для превращения березы в символ России, но поэтизацией березы древесные мотивы Есенина не ограничивались. Ученый выделяет всего семнадцать ярких березовых топосов во всей поэзии Есенина⁴⁴. Другие исследователи поэтических пейзажных символов в творчестве Есенина также нечасто упоминают среди них образ березы, даже в тех публикациях, которые относятся к позднесоветскому времени, когда ее культ достиг кульминации, а облик самого поэта деградировал до статуса «певца березы».

Специалисты видят главную особенность пейзажных образов Есенина в неразрывности человека и природы⁴⁵. Вероятно, именно целостность природного и социального в мировосприятии поэта объясняет, почему в его творчестве предпочтение одних образов делалось не в ущерб другим, из-за чего место даже наиболее часто встречающихся топосов в итоге порой выглядит как почти маргинальное.

Разреженность отдельных образов, в том числе березы, в творчестве Есенина просматривается не только в общей статистике и статике, в синхронном срезе, но и в диахронной перспективе, в динамике. Так, К. Аурас отмечает, что «в революционной поэзии описательное изображение пейзажа не играет почти никакой роли», и «только в последний период поэзии деревья часто приравниваются к женским или девичьим фигурам, особенно береза и ольха»⁴⁶. Приведенные наблюдения исследователей затрагивают не только место березы в творчестве Есенина, но и преобладающую в его поэзии символику, связанную с белоствольным деревом.

Исследователи едины во мнении, что главной особенностью поэтизации березы у Есенина была ее антропологизация, наделение ее физическими признаками, аксессуарами и чертами характера юной девушки или замужней женщины, превращение ее в символ крестьянского девичества и сельской

⁴³ Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 248.

⁴⁴ См.: Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 293.

⁴⁵ См.: Марченко А. Поэтический мир Есенина. С. 84–85; Эвентов И.С. Человек и природа в лирике С. Есенина. С. 93.

⁴⁶ Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. S. 104, 107.

женской доли. В отличие от народной лирики, этот процесс осуществлялся поэтом настолько последовательно, что возникает «параллельное описание» или «двойное видение» природы, в которой березка превращается в девушку, а девушка ассоциируется с березкой, как, например, в стихотворении «Зеленая прическа...» (1918)⁴⁷. Одни литературоведы восхищаются такой способностью детализированного уподобления как инструментом «глубокого психологизма и исключительной экспрессивности»⁴⁸, другие полагают такую детализацию излишней⁴⁹.

В последний период творчества березы у Есенина ассоциировались не только с девичьей или женской красотой, радостью весеннего возрождения к жизни и светлой осенней грустью золотой рощи, «березовый веселый язык»⁵⁰ которой умолкает до следующей весны. В поэзии позднего Есенина появляется траурный образ берез-плакальщиц, например, в четверостишии «Снежная равнина, белая луна...» (1925):

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?⁵¹

Завершая главу «Язык деревьев» в исследовании пейзажных образов русской поэзии, М.Н. Эпштейн описывает целый древесный литературный универсум русской культуры, одним из самых значительных соавторов которого был Есенин⁵². И береза в этом комплексе занимает отнюдь не исключительное положение.

«Ловушка» русского пейзажа

Резкие изменения в концепции российской пейзажной живописи во второй половине XIX в. удивительно похожи на перемены в поэтических репрезентациях русского пейзажа в толковании М.Н. Эпштейна⁵³. «Идеальный», уютный, правильно организованный, манящий южный (преимущественно итальянский) пейзаж сменяется «национальным» в разных

⁴⁷ Есенин С.А. Зеленая прическа... // Есенин С.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 123; см. также: Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. С. 185.

⁴⁸ Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. С. 185.

⁴⁹ См.: Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. S. 108.

⁵⁰ Есенин С.А. Отговорила роща золотая... // Есенин С.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 209.

⁵¹ Есенин С.А. Снежная равнина, белая луна... // Есенин С.А. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 232.

⁵² Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 85–87.

⁵³ Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века. С. 188.

его ипостасях. «Бодрые» картины природы И.И. Шишкина и ряда других передвижников типологически близки «патриотической» поэтизации родных ландшафтов у Н.М. Языкова и А.С. Хомякова. Они соседствуют с пейзажем «унылым», неярким, но эмоционально насыщенным, «теснящим грудь» и более известным как «пейзаж настроения».

Чем объяснить перемены в изображении родной природы российскими художниками второй половины XIX в.? Что такое национальный пейзаж в поздней Российской империи? И какую роль в живописных пейзажных комплексах играла в то время береза?

Наряду с указанными выше ростом национального самосознания, подготовкой и проведением реформ 1860-х – 1870-х гг. и обсуждением проблем безжалостно уничтожавшихся лесов нужно отметить факторы, повлекшие смену в репрезентации родного пейзажа, типичные именно для среды российских художников. Во-первых, во второй половине XIX в. их состав весьма демократизировался, авторитет и диктат Академии художеств в живописном цехе ослабевали, а обычные для первой половины столетия поездки за границу (преимущественно в Италию) для продолжения учебы в качестве поощрения со стороны Академии за успехи прекратились или стали более редкими. Во-вторых, развитие символического национального пейзажа шло путем борьбы «пейзажа настроения» с литературоцентризмом русской ландшафтной живописи⁵⁴. Так, знаменитый критик В.В. Стасов был поборником «идейной», «красноречивой», критической живописи. Пейзажи без сюжетов он, напротив, считал бесполезными и корил П.М. Третьякова за их коллекционирование⁵⁵. Прямо противоположную позицию отстаивали многие художники, участвовавшие в художественных направлениях и объединениях передвижников, «Мира искусства» и других.

Третьим фактором, оказавшим влияние на изменение репрезентации родной природы художниками в России во второй половине XIX в., стала техническая находка, которой овладели российские живописцы. Изобретение русских художников имело целью достичь того же эффекта, какого к тому времени научилась добиваться отечественная поэзия – дать зрителю возможность эмоционального включения, поместив его в центр пейзажа. Для этого первый план изображения был приближен, детализирован и открыт, освобожден от характерных для академической манеры «репуссуаров» – кустов или иных

⁵⁴ Долинина К. Родная речь. Как мы читаем русский пейзаж. С. 29.

⁵⁵ См.: Игнатьева О.В. П.М. Третьяков и В.В. Стасов: диалог о природе национального изобразительного искусства // Вестник Пермского университета. История. 2017. Т. 37, № 2. С. 77. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2017-2-75-84>, EDN: YTOHSH

преград, отделяющих пейзаж от зрителя, а перспектива была понижена до высоты человеческого роста⁵⁶.

Обратим внимание, что конструирование эффекта втягивания в пространство пейзажа никак не связано с содержанием ландшафтного комплекса, с набором его элементов, с канонизацией изображаемых мотивов. Важно достижение иллюзии входа в пейзаж, эмоциональной включенности, лишение зрителя статуса внешнего, равнодушного наблюдателя, а пейзажа – статуса вида.

А что же береза? Если в поэтическом пейзаже она является одной из многих участниц лесных романов и древесных вселенных, то в кодировании живописного пейзажа второй половины XIX в. потребность в ней как в обязательном компоненте будто бы вообще отпала. Так ли это?

Береза в русском пейзаже

На картине известного русского и советского художника И.Э. Грабаря «Февральская лазурь» (1904), являющейся одним из лучших его пейзажей, изображена береза на фоне искрящегося снега и солнечного предвесеннего света⁵⁷. Полотно было создано близ усадьбы Дугино братьев Н.В. и М.В. Мещериных в Подольском уезде Московской губернии, где гостил художник. В воспоминаниях Грабаря об истории создания этого полотна особого внимания заслуживают следующие моменты. Грабарь настаивал на новизне и оригинальности своего произведения, что не вполне соответствует действительному положению дел. Начнем с того, что он организовал свою работу так, чтобы максимально приблизить, укрупнить, детализировать и красочно насытить передний план будущей картины: прорыл траншею в снегу, обеспечил низкий горизонт, расположил холст так, чтобы солнечные блики не падали на него – словом, поступил так, чтобы зритель мог «войти» в изображенный ландшафт, что и отличало пейзажи российских художников рубежа веков, делало их «русскими». Кроме того, «Февральская лазурь» и формально, и содержательно не вполне самостоятельна. Художник использовал технику пуантилизма, или дивизионизма – мелких мазков чистыми, несмешанными красками. Подобно европейским импрессионистам, Грабарь при создании картины экспериментировал со светом: его завораживали «перезвоны и перекликивания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба», он сознательно использовал технические приемы, позволявшие «утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления»⁵⁸.

⁵⁶ См.: Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века. С. 190.

⁵⁷ О Грабаре и картине «Февральская лазурь» подробно см.: Подобедова О.И. Игорь Эммануилович Грабарь. Москва: Советский художник, 1964; Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. Москва: Советский художник, 1986.

⁵⁸ Грабарь И.Э. Моя жизнь: автобиография. Москва; Ленинград: Искусство, 1937. С. 201–202.

В качестве объекта изображения береза у Грабаря играла двойственную роль. С одной стороны, белоствольное дерево предоставляло уникальную возможность для экспериментов с цветом и световыми эффектами. Помимо французских отцов-основателей импрессионизма, одновременно с российскими пейзажистами подобные техники активно осваивали художники австрийского и немецкого модерна Г. Климт, Г. Фогелер и ряд других⁵⁹. С другой стороны, в русских лесах, побелевших за счет смены пород в результате хищнических вырубок хвойного «краснолесья», береза стала более заметной и начала восприниматься как дерево не свойственное Европе, где на (итальянском) юге она встречалась только в искусственных посадках, а на (немецком) севере – фактически в качестве сорняка – искоренялась в ходе вырубок, предназначенных для ухода за молодняком ценных пород. В этой связи путь к восприятию березы как неотъемлемой принадлежности родного пейзажа, при виде которого от радости учащается пульс, был открыт. Симптоматично, что в своих воспоминаниях о предыстории создания «Февральской лазури» Грабарь отмечает «русскость» березы. Обилие берез в окрестностях Дугино очень порадовало художника. Он писал:

Это странное дерево, единственное среди всех белое, редко встречающееся на Западе и столь типичное для России, меня прямо заворжило⁶⁰.

Многие российские художники в конце XIX – начале XX века запечатлели в своих произведениях березовые рощи и колки, а также одинокие березы. Одни живописцы, например, П.А. Суходольский и М.В. Боскин, изображали семицко-троицкие хороводы русских крестьян(ок) под сенью берез. Мистикой веет от вида берез на полотнах других мастеров – М.В. Нестерова, К.А. Сомова, И.Я. Билибина. Некоторые, как Билибин (подобно Климту), экспериментировали с образом березы в качестве элемента орнамента. Другие, как Нестеров, предпочитали выполненные с натуры изображения хрупких голых березок в весенних и осенних пейзажах, но в глазах современников такие ландшафтные картины утрачивали статус реалистических из-за соединения пейзажа с религиозными сюжетами⁶¹.

⁵⁹ Подробнее см.: Gustav Klimt: Leben und Werk / Herausgegeben von A. Husslein-Arco, S. Penck, A. Weidinger. Berlin: JOVIS, 2014; Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär, Ausstellungskatalog / Herausgegeben von B.C. Arnold, S. Schlenker. München: Hirmer Verlag, 2022.

⁶⁰ Грабарь И.Э. Моя жизнь. С. 199.

⁶¹ Подробнее см.: Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Москва: Искусство, 1974. С. 72–109; Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой»;

Среди российских пейзажистов славу художника, создавшего лучшие образцы подлинного русского (березового) пейзажа, приобрел выходец из еврейской семьи И.И. Левитан.

Левитан – вершина репрезентации русского пейзажа?

«На юге Левитан ощутил с полной ясностью, что только солнце властвует над красками»⁶², – писал К.Г. Паустовский о стремлении художника овладеть светом в очерке, впервые опубликованном в 1937 г. В этих словах, как и в самом факте публикации этого произведения, сошлось несколько линий, важных для понимания положения Левитана в российской пейзажной живописи, роли березы в его творчестве, а также включения его наследия в советский культурный канон. Во-первых, Левитан, являясь непревзойденным мастером пейзажа настроения как «преимущественного выражения в образах природы чувств и переживаний»⁶³, воспринимался современниками как создатель убедительного национального русского пейзажа (несмотря на еврейское происхождение)⁶⁴. Во-вторых, в своих творческих экспериментах, свежих и смелых, он самостоятельно двигался в том же направлении, в котором осуществляли поиск самые талантливые европейские художники. В-третьих, оставаясь самобытным художником, он близко подошел к импрессионизму. В-четвертых, он порвал с литературоцентризмом российской пейзажной живописи, ознаменовав своим творчеством пик в процессе становления русского пейзажа XIX в.⁶⁵

Береза привлекала внимание Левитана в качестве объекта экспериментов с цветом и светотенью. Она часто встречается на его полотнах, но в ряде случаев – даже при описании знаменитых картин – не привлекает внимания критиков, видимо, из-за конвенциональности изображения⁶⁶. Но когда «приглашающий» войти в него русский березовый пейзаж удастся, он становится предметом детальной рефлексии⁶⁷.

Березовые рощи вошли в пейзажи Левитана со времени его летних поездок в городок Плес на Волге (1888–1890). Так, классическое левитановское

Долинина К. Родная речь. Как мы читаем русский пейзаж; Вяжевич М.В. О березе в искусстве: мастерство и вдохновение. С. 136–146.

⁶² Паустовский К.Г. Исаак Левитан. Ленинград; Москва: Искусство, 1961. С. 18–19.

⁶³ Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. Москва: Искусство, 1966. С. 346.

⁶⁴ Подробно о жизни и творчестве И.И. Левитана см.: Паустовский К.Г. Исаак Левитан; Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан; Pickhan G. Über der Ewigen Ruhe.

⁶⁵ Долинина К. Родная речь. Как мы читаем русский пейзаж. С. 33.

⁶⁶ См., например: Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. С. 25.

⁶⁷ См., например: Прытков В. Исаак Ильич Левитан. Москва: Советский художник, 1960. С. 25–26; Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. С. 123–124.

изображение берез – «Золотая осень» (1896), представляло собой, по авторитетному мнению А.А. Федорова-Давыдова, «не только поэтическое утверждение и раскрытие, но и прославление родной природы»⁶⁸.

Однако почему именно Левитан вошел в советский культурный канон как художник, воспевавший русскую природу с ее «царством берез»? Ведь на картинах таких художников как А.И. Куинджи и С.Ю. Жуковский березовый мотив встречается едва ли не чаще, чем у Левитана. Видимо, для включения в советское культурное наследие пейзажной живописи не менее важными факторами, чем талант и оригинальность, оказались идеологические обстоятельства. Левитан происходил из неполноправной этнической группы и несколько раз сам становился жертвой преследования со стороны «царского режима». Его учителями и друзьями были деятели культуры, которых в советском литературоведении и искусствоведении причисляли к демократическому лагерю – например, А.К. Саврасов и А.П. Чехов. Сам Левитан принадлежал к Товариществу передвижных художественных выставок, члены которого были объявлены в СССР прямыми предшественниками социалистического реализма. У Левитана было много учеников и подражателей, многие считали его пейзажи непревзойденными. Меланхолическое настроение многих левитановских пейзажей можно было интерпретировать как плод царского гнета и критику порядков в Российской империи. Не случайно биографию Левитана Паустовский заканчивает апелляцией к счастливому советскому будущему, до которого не дожил художник:

Он был слишком честен, чтобы не видеть народных страданий. Он стал певцом громадной нищей страны, певцом ее природы. Он смотрел на эту природу глазами измученного народа, в этом его художественная сила и в этом отчасти лежит разгадка его обаяния⁶⁹.

Итак, в СССР Левитана интерпретировали как фигуру двойственную. Он «становится “объективной” противоположностью новому, официально декретированному позитивному духу времени и, следовательно, одновременно легитимируется и инструментализируется»⁷⁰. В 1938 г. в Третьяковской галерее была организована выставка картин Левитана, в иллюстрированных журналах многомиллионными тиражами регулярно публиковались репродукции его произведений, издавались книги о его жизни и творчестве (особенно к юбилеям рождения и смерти), в его честь выпускались марки. За два месяца до начала

⁶⁸ Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. С. 209.

⁶⁹ Паустовский К.Г. Исаак Левитан. С. 175.

⁷⁰ Pickhan G. Über der Ewigen Ruhe.

Великой Отечественной войны останки художника перенесли с еврейского кладбища на самое престижное – Новодевичье – и захоронили рядом с могилой А.П. Чехова.

Заключение

Как справедливо подчеркивает С.А. Штырков, на картинах Левитана «учили любить родину несколько поколений советских людей». Не только творения Левитана, но и большой пласт русской национальной пейзажной лирики и живописи XIX – начала XX в. был мобилизован для воспитания советских патриотов:

описание того, как при виде пейзажа определенного типа (береза выглядит в нем особенно убедительно) человек испытывает радость узнавания родного края, удивляясь при этом своей готовности к подобному эмоциональному подъему, прошло долгий путь через русскую классическую и новую литературы и стало общим местом в массовой песенной культуре⁷¹.

Подводя итоги, можно констатировать следующее. Береза занимала среди деревьев, опоэтизированных русской литературой и живописью XIX в., достаточно скромные позиции. В этой связи будет большой натяжкой рассматривать русскую классику как посредницу в трансляции почитания березы из крестьянского быта и фольклора в общество советских россиян. Многие говорят о том, что непрерывная традиция любви к березе как национальному символу России – современный, вернее, советский миф⁷². Во всяком случае, классическая российская культура XIX в. не являлась в этой спорной изобретенной традиции связующим звеном.



⁷¹ Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой». С. 49, 50.

⁷² Подробнее см.: Нарский И.В. Вальс культурных слоев, через которые проросла русская березка // Вестник Пермского университета. История. 2024. Т. 64, № 1. С. 162–172. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2024-1-162-172>, EDN: ECLCSW

On the continuity of tradition: posing the questions

The abundance of artists and writers in whose works the images of birch are depicted figuratively or verbally is impressive. This fact is one of the main arguments put forward by some philologists and art historians in favor of the supposedly uninterrupted centuries-long tradition of love and veneration of the birch trees seen as a "Russian tree" and a symbol of Russia.¹

However, how natural is the promotion of the birch to the forefront of plants poetized in Russian culture? Can we truly speak of the existence of a continuous cultural tradition in the glorification of the birch both by Russian literature and fine arts? And was Russian classics a strong link in this process?

In order to answer these questions, the following steps were taken. Our starting point was the approximate statistical account of presence of the birch in Russian poetry from the 18th to the 20th centuries, compiled by literary scholar M. Epstein in his study of the landscape in Russian poetry. Statistical information is important for orienting ourselves with respect to the place of the birch in the canonical culture of the late Russian Empire. Then we outlined the dynamics of representation of the birch in Russian poetry and painting, after which the situations in poetic and pictorial works were examined separately. Next, we attempted to trace the process by which ideas about the national landscape and the place of the birch in it took shape together with the associated connotations and symbolism. We examined in greater detail the place of the birch in the works of Esenin and Levitan, who were often regarded in Soviet culture as the recognized 'singer of the birch.' In conclusion, we raised the question of how the pre-revolutionary classical 'birch' heritage was adapted in the USSR.

Some statistics

The statistics compiled by M. Epstein relativize the notion of the birch's dominance among poetic tree imagery. In the 3,700 poetic texts about nature by 130 Russian poets examined in this study, the birch as a stable topos appears only once in every fifty poems (84 times in total). Among tree-related images, the birch is present in only every fifth or sixth poem. Compared to other natural motifs, the birch

¹ See, e.g., O.V. Sergeeva, "The Concept of the Birch in Russian Linguistic Worldview" [in Russian], *Vestnik Omskogo universiteta. Pedagogika*, no. 2 (64) (2012): 444, 447–48; M.V. Vyazhevich, "On the Birch in Art: Mastery and Inspiration" [in Russian], in *The Birch: A Collection of Articles*, ed. N.N. Kazanskii, and V.T. Yarmishko (St Petersburg: Nauka, 2015), 136–46, EDN: UYICZZ

occurs in verse less frequently than, for example, the horse (94), the rose (92), or the nightingale (86).²

The frequency thematic index "The System of Landscape Images in Russian Poetry" appended to Epstein's study renders the picture of tree imagery distribution even more nuanced.³ In it, the birch leads among specific tree species but yields to the topos of forest and surpasses the image of "tree" by three units only. Moreover, many poets virtually ignored the birch as an object of poetic treatment altogether. It is also evident that even the same poets, including the universally recognized "singer of the birch" Sergei Esenin, turned in his poetry to images of various trees. Finally, poets regarded as the founders of certain birch imagery, such as M. Lermontov and P. Vyazemsky, do not appear at all in the index in connection with the motif of the birch, since their reference to it was a one-time occurrence. In the end, even the most approximate statistics regarding the participation of 19th-century Russian poets in the glorification of the birch are capable of shaking the stereotypical belief in a centuries-old tradition of its poetic celebration or at least in the massive involvement of poetic classics in this process.

We are not aware of any statistics, comparable in terms of systematicity and scale, regarding images of plants in pre-revolutionary prose and painting. Nevertheless, certain disparate data allow us to doubt the existence, in these art forms, of a stable conception of the birch as a "Russian tree." Thus, in the works about the forest by I. Turgenev, P. Melnikov-Pecherskii, and V. Korolenko as well as in the letters of M.V. Nesterov researched by J. Costlow birch trees are mentioned in enumeration alongside other trees without any hierarchies or national priorities.⁴

Let us now move from statistics to the context of the awakened interest of writers and artists in the Russian landscape, and analyze the dynamics of representation and the content of birch imagery in Russian art of the 19th – early 20th centuries.

The context of the awakening of interest in the native landscape

At the end of the 18th century, Russian "high" culture became acquainted with the peasant Semik and Trinity song "In the Field Stood a Birch Tree." In 1790, its text was printed in the *Collection of Russian Folk Songs with Their Melodies* compiled by

² See M.N. Epstein, "Nature, the World, the Mystery of the Universe...": *The System of Landscape Images in Russian Poetry* [in Russian] (Moscow: Vysshaya shkola, 1990), 46–47, 294, 295.

³ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 284–98.

⁴ See J.T. Costlow, *Heart-Pine Russia. Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest* [in Russian], trans. L.A. Rechnaya (St Petersburg: BiblioRossika; Boston: Academic Studies Press, 2020), 38, 78, 84, 208, 240, 248, 252, 257, 265, 272, 273.

N. L'vov and I. Prach.⁵ A mention of it also appeared in A. Radishchev's *Journey from St Petersburg to Moscow*.⁶ In 1825, the St Petersburg journal *Blagonamerennyi* [The Well-Intentioned] published a poem written ten years earlier by N. Ibragimov, Adjunct Professor at Kazan University, entitled "The Russian Song," a variation on the theme of the Semik song.⁷ Thus, we can state unequivocally that Russian poetry inherited the image of the birch from Russian folklore.

However, after the first publications of the peasant ritual song about the birch, several more decades passed before the image of this tree firmly entered Russian classical poetry. In the first half of the 19th century, "we find brief and not particularly expressive mentions of this tree."⁸

The growth in popularity of the birch in Russian culture was associated with several historical factors. One of the most important was the development of national self-awareness. In the mid-19th century, owing to Russia's defeat in the Crimean War and the realization of the need for serious reforms, the national movement of the Great Russians moved, according to M. Hroch's ABC model, from Phase A (the search for a national idea) to Phase B (national agitation). A second important factor contributing to the turn toward the birch as an object of poetic celebration was the forest question, which concerned not only professional foresters:

The forest question was widely discussed in the thick Russian journals from the mid-century onward, and by the end of the century, various works of art and literature registered a growing concern over this problem, with the threat of 'national catastrophe' assuming proportions verging on the apocalyptic.⁹

The national idea and the threat to native nature posed by predatory logging converged in the construction of a symbolic native landscape. This phenomenon was widespread in 19th-century Europe, which is rightly regarded as the century of nationalism. The invention of quintessentially German, Russian, English, or French landscapes, rivers, mountains, forests, specific plants, and animals became a widespread practice of national political mobilization at the time. According to S. Shtyrkov, outside Russia, "landscape painting became almost the main supplier of meanings for the national text and a source of dramatic patriotic emotions" in

⁵ N.A. L'vov, *A Collection of Russian Folk Songs with Their Melodies* [in Russian] (Moscow: Muzgiz, 1955).

⁶ A.N. Radishchev, *Journey from St Petersburg to Moscow* [in Russian], vol. 1 (Moscow, Leningrad: Academia, 1935), 341.

⁷ N.M. Ibragimov, "In the Field Stood a Birch Tree" [in Russian], in *Songs of Russian Poets*, text prepared and commentary by I.N. Rozanov (Leningrad: Sovetskii pisatel', 1950), 97.

⁸ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 57.

⁹ Costlow, *Heart-Pine Russia*, 23.

countries such as Switzerland, Sweden, Finland, and Canada.¹⁰ The dynamics of the development of landscape nationalism, as presented in the book by American historian C. Ely on the formation of national landscape codes in the Russian Empire, which is cited by Shtyrkov, appear somewhat different. According to Ely, the pictorial landscape, that of the fine arts, followed the verbal one.¹¹ The decisive influence of literature on the construction of the Russian national landscape is also noted by German historian G. Pickhan, who sought to define Levitan's place in that process:

Levitan's works, within the context of the development of Russian landscape aesthetics, are initially rooted in literature – a process that began during Russian state-building after the Napoleonic Wars.¹²

Art critic K. Dolinina speaks even more definitively about the dictate of verbal clichés in the construction of the visual image of national nature:

The literature-centric nature of Russian culture predetermined the features of its fine art.¹³

Summarizing the foregoing discussion on the development of the symbolic national landscape, we may propose the following hypothesis: the formation of the verbal image of native nature in the Russian Empire unfolded over the course of the Long 19th Century (1789–1914 according to E. Hobsbawm) and reached its culmination in the poetry of Sergei Esenin. The Russian visual national landscape began to take shape half a century later, yet its development proceeded more rapidly and attained one of its peaks in the works of Levitan. Having outlined the contours of the dynamics in the development of images of the native Russian landscape, we shall now turn to the content of these dynamic processes.

¹⁰ S.A. Shtyrkov, "A Little Church above the Quiet River': Russian Classical Art and Soviet Landscape Patriotism" [in Russian], *Ethnograficheskoe obozrenie*, no. 6 (2016): 44. EDN: XHDUSN

¹¹ C.D. Ely, *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002), 165. Cited in Shtyrkov, "A Little Church," 47.

¹² G. Pickhan, "Über der Ewigen Ruhe. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte Einer Russischen Stimmungslandschaft," *Zeitenblicke* 10, no. 2 (2011), accessed January 22, 2025, https://www.zeitenblicke.de/2011/2/Pickhan/index_html#d57e274

¹³ K. Dolinina, "Native Speech. How we Read the Russian Landscape" [in Russian], in *Show Me Levitan! On the Oddities of Landscape in Literature, Painting, and Cinema*, ed. K. Dolinina (Moscow: Evreiskii muzei i tsentr tolerantnosti: Art-Gid, 2018), 26–27.

Typology of represented landscapes

As M. Epstein emphasizes in his study of the Russian experience of poetizing nature,

The poetic landscape has its own laws of construction and coordination of images, which do not merely replicate pictures of real nature but rather make a certain aesthetic selection from them.¹⁴

Based on the methods of constructing landscape, Epstein conditionally classifies its representations into the ideal, the tempestuous, the dreary (or dismal), and the national.¹⁵ We are particularly interested in the latter, which played a "central and organizing role in Russian poetry."¹⁶ It is especially pertinent because the formation of the symbolic national landscape passed through several stages, each of which produced specific images of Russia.

Initially, in the era of classicism, M. Lomonosov and G. Derzhavin contrasted the Russian landscape with its northern nature against the ideal southern landscape:

Russia itself remained something alien, aesthetically unexplored for Russian poets. It presented itself to them much as it would to a southerner journeying through a northern land, – a realm of wild winds and icy hills.¹⁷

Researchers attribute the honor of discovering the birch as an element of the Russian landscape to D. Khvostov, notorious grapho-maniac and target of literary critics in the first third of the 19th century. Glorifying the 40-kilometer Kubra River in the lower reaches of the Volga, which flowed through his ancestral estates, Count Khvostov, among the obligatory signs of the native landscape, named birches, calling them "my little birches" and "the most beautiful trees."¹⁸

Another way of poetizing the national landscape was the glorification of the country's territorial expanse. The tool for its representation became

¹⁴ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 126.

¹⁵ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 136–64.

¹⁶ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 156.

¹⁷ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 157.

¹⁸ See M. Amelin, "Count Khvostov: A Writer and a Character" [in Russian], in *Selected Works of Count Khvostov*, comp. M. Amelin (Moscow: Sovpadenie, 1997), 12; D.I. Khvostov, "To the Kubra River" [in Russian], in *Complete Works of Count Khvostov*, vol. 1, *Lyric Poems* (St Petersburg: Imperatorskaya Akademiya nauk, 1828), 169; D.I. Khvostov, "To Katerina Naumovna Puchkova" [in Russian], in *Complete Works of Count Khvostov*, vol. 3, *Epistles to Various Persons* (St Petersburg: Imperatorskaya Akademiya nauk, 1829), 122. We are grateful to K. Bogdanov for pointing out this source.

a peculiar poetics of geographical enumeration – the sequential naming of Russia's borders to create an impression of colossal volume (precisely volume, since expanse understood from within, through expansion rather than through external boundaries, would enter poetic perception much later).¹⁹

After Lomonosov and Derzhavin, this model was later tested by many Russian and Soviet poets.

Another direction in interpreting national nature was the nostalgic-patriotic glorification of one's native land, which appears to a poet finding himself abroad as the most beautiful in the world. In the 1820s, the foundation for this direction, which also runs through all of Russian poetry, was laid by N. Yazykov.

Despite the abundance of early experiments in constructing the Russian national landscape, A. Pushkin and P. Vyazemsky are considered its pioneers: realistically accurate details of the "lifeless" Central Russian landscape first appear in their works.²⁰ Russian poetry and painting of the 19th century followed this path, glorifying the expanse, the sensation of which is achieved by placing the reader (and viewer) inside the verbal or visual picture.²¹ We will turn to the strategy of 'entering' the landscape a little later.

Mikhail Lermontov acted as the direct heir of Pushkin in constructing the "native landscape." His poem "Motherland" (1841) entered the Soviet school canon in the 20th century. It became an experiment in altering the scale and perspective of the eyewitness, alternating boundless expanses with insignificant everyday details, and combining "the sublimity of a lyrical hymn with the realism of 'poor' details."²² Lermontov's line about "a pair of gleaming white birches,"²³ according to S. Shtyrkov, became

the beginning of a genuine cult of this tree, a cult that involves not so much the practice of contemplating it, but rather the habit of perplexity regarding one's irrational attachment to the national landscape, or more precisely, to its conventionally established and publicly presented representations.²⁴

¹⁹ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 157.

²⁰ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 157–58.

²¹ See E. Degot', "Spatial Codes of 'Russianness' in Nineteenth-Century Art" [in Russian], *Otechestvennye zapiski*, no. 6 (6) (2002): 187–95; Pickhan, "Über der Ewigen Ruhe."

²² Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 164.

²³ M.Yu. Lermontov, "Motherland" [in Russian], in *Collected Works*, vol. 1, *Poems* (St Petersburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo doma, 2014), 388.

²⁴ Shtyrkov, "A Little Church," 49.

The interpretation of Lermontov's "Motherland" as the cornerstone in the genealogy of the cult of irrational attachment to the birch as a national, Russian tree seems insufficiently convincing. In poetizing the birch as an essential attribute of the national landscape, Lermontov was far ahead of his time. His view of the birch as a "Russian tree" did not quickly become a generally accepted poetic topos. Along this path, poets of the 19th – early 20th centuries long experimented with contexts, subtexts, and symbols, through which the poetic images of the birch were ultimately constructed. Let us examine them in more detail.

The "star system" of birch images in 19th-century poetry

Outlining the concept of his study of landscape images in Russian poetry, M. Epstein used the example of the birch on the first pages of his book to demonstrate how stable poetic images form a kind of star system:

Several of the most enduring images, repeated by many poets, have coalesced around the motif of the birch: "the birch-weep," "the birch-woman," "the birch-Russia."²⁵

One of the most important and earliest connotations in poetic representations of the birch is its transformation into a symbol of the Motherland, for which the poet yearns while away from his native land. This motif first appeared in Russian poetry in the mid-19th century. It was first captured in Vyazemsky's poem "The Birch" (1855):

*Pochtovyi faktor – na chuzhbine
Nam vsem priyatel' dorogoi;
V lesu on prosek, klyuch – v pustyne,
Nam provodnik v strane chuzhoi.
Iz nas kto mog by khladnokrovno
Zavidet' russkoe kleimo?
Nam zdes' i ty, bereza, slovno
Ot miloi materi pis'mo.²⁶*

[In a strange land, a postman is a welcome friend to all. He is a glade in the forest; he is a well in the desert; he is our guide in a foreign realm. Which of us can behold a Russian stamp on a letter without emotion? So, you too, birch, are like a letter from our own dear mother.]

In N. Shcherbina's poem "Crossing the Border," written in Berlin in 1861, the birch is associated with the native land being left behind.²⁷ The embodiment of the

²⁵ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 5.

²⁶ P.A. Vyazemskii, "The Birch" [in Russian], in P.A. Vyazemskii, *Works*, vol. 1, *Poems* (Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1982), 314.

motif of nostalgia for an inaccessible space or an irreversible past in the image of the birch is also found in poems by N. Ogarev ("The Birch in My Old Garden," 1863) and K. Balmont ("The Birch," 1905).²⁸ The image of the birch as a foreigner in the mountains of Spain in 1901 was captured by M.A. Voloshin:

*Rodnaya berezka! Ona zdes' v gorakh
Kazalas' takoi inostrankoi,
Izgnannitsei bednoi v dalekikh krayakh,
Zastenchivoi russkoi krest'yankoi.*²⁹

[Our native little birch! Here among the mountains, it seemed so out of place – a poor exile in distant realms, a timid Russian peasant maiden.]

Symptomatically, however, for Voloshin the birch embodies not all of Russian culture or Russia as a whole, but only the peasant subculture.

Alongside the symbol of longing for the homeland, the birch in the 19th century became a sign of the 'dreary landscape' that evokes pity for one's native side. One of the founders of this tradition was N. Ogarev, author of the poem "The Road" (1841):

*Tusklo mesyats dal'noi
Svetit skvoz' tumana,
I lezhit pechal'no
Snezhnaya polyana.
Belye s morozu
Vdol' puti ryadami
Tyanutsya berezy
S golymi suchkami.
Troika mchitsya likho,
Kolokol'chik zvonok;
Napevaet tikho
Moi yamshchik sprosonok.
Ya v kubitke valkoi
Edu da toskuyu:
Skuchno mne da zhalko
Storonu rodnuyu.*³⁰

²⁷ N.F. Shcherbina, "Crossing the Border" [in Russian], in *Selected Works* (Leningrad: Sovetskii pisatel, 1970), 219.

²⁸ See N.P. Ogarev, "The Birch in My Old Garden" [in Russian], in *Selected Works* (Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1987), 192; K.D. Balmont, "The Birch Tree" [in Russian], in *Collected Works*, vol. 2 (Mozhaisk: Mozhaisk-Terra, 1994), 40.

²⁹ M. Voloshin, "The Little Birch Tree" [in Russian], in *Collected Works*, vol. 7, bk. 2, *Diaries. 1891–1932* (Moscow: Ellis Lak, 2008), 147.

[Through the mist the distant moon gleams faintly, and sadly the snowy field lies spread. White with hoarfrost, along the roadside, birches in rows stretch their naked boughs. The troika races boldly, the bell resounds; My coachman softly hums, half lost in sleep. In the jolting cart I ride and yearn: I am weary and sorrowful for my native land.]

The birch as a symbol of an unhappy homeland was captured in the poem "Willows and Birches" (1856) by Afanasii Fet. It is true that the sadness of the willows seems to him deeper and more sorrowful.³¹ Fet turned to the birch motif repeatedly, and the image and symbolism of the birch changed over time. Thus, in the poem "Learn from Them – from the Oak, from the Birch..." (1883), the birch, like the oak and any other tree, serves as an example of love of life and long-suffering – a natural wisdom that man should absorb.³² And forty years earlier, the younger Fet wrote the poem "The Sorrowful Birch" (1842), which in mood echoes Esenin's first publication "The Birch" (1913), first printed in a children's magazine, and possibly even born under the impression of Fet's text:

*Pechal'naya bereza
U moego okna.
I prikhot'yu moroza
Razubrana ona.
Kak grozd'ya vinograda,
Vetvei kontsy visyat, –
I radosten dlya vzglyada
Ves' traurnyi naryad.
Lyublyu igru dennitsy
Ya zamechat' na nei,
I zhal' mne, esli ptitsy
Stryakhnut krasu vetvei.*³³

[The sorrowful birch stands by my window. She is decked by the frost's playful whim. Like clusters of grapes, the branch tips hang down, – and all her mourning raiment is a joy to behold. I love to watch the play of morning light upon her. And I feel pity when the birds shake off the beauty from her boughs.]

³⁰ N.P. Ogarev, "The Road" [in Russian], in *Selected Works*, 64.

³¹ A.A. Fet, "Willows and Birches" [in Russian], in *Works*, vol. 1, *Poems, Long Poems, Translations* (Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1982), 228.

³² A.A. Fet, "Learn from Them – from the Oak, from the Birch Tree..." [in Russian], in *Works*, vol. 1, 63.

³³ A.A. Fet, "The Sad Birch Tree" [in Russian], in *Works*, vol. 1, 105.

This poem captures the richness of connotations in the image of the birch, which, unlike, for example, the aspen and willow, combines sadness and mourning with joy and merriment.

It seems that the symbolic resources for poetizing the birch are inexhaustible. But where in the works of Russian poets of the 19th century is the association of the birch with a young woman's beauty and a woman's fate characteristic of peasant culture? Where is the glorification of the birch as a "Russian tree," so constant in the late Soviet song repertoire? To answer these questions, let us turn our attention to the work of Sergei Esenin, who is commonly considered the main "singer of the birch."

Sergei Esenin – A peasant singer of the Russian birch?

After N. Nekrasov and A. Blok, the poetry of S. Esenin marks the most significant stage in the formation of the national landscape. This landscape, together with traditional motifs of sadness, desolation, and poverty, includes strikingly bright, contrasting colors, as though taken from folk prints (*lubki*).³⁴

This generally accepted statement, as formulated by M. Epstein, served as our starting point for solving a narrow task: to clarify Esenin's role in the formation and dissemination of the modern image of the birch as a "Russian tree." Thanks to the abundance of scholarship on Esenin's work, the influence of folk culture on his poetry, and the system of nature imagery in his poems,³⁵ it seems sufficient to dwell briefly on two questions: the place of the birch in Esenin's poetry and the symbolism he employed in connection with the birch motif.

Before turning our attention to these topics, let us consider two points reflected in Epstein's above-quoted phrase about Esenin's outstanding role in the formation of the Russian national landscape. The first is Esenin's continuation and transformation of the classical tradition of the dreary, inconspicuous, poor landscape developed by Russian culture in the 19th century. The second is the peasant roots of Esenin's poetic world. Despite the banality of both points, they are important for understanding the

³⁴ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 247.

³⁵ See, e.g., G. Belousov, *Sergei Esenin. A Literary Chronicle* [in Russian], pt. 1, 1895–1920 (Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1969); V.V. Korzhan, *Esenin and Folk Poetry* [in Russian] (Leningrad: Nauka, 1969); *Esenin and Modernity: A Collection* [in Russian], ed. M. Bazanov, and Yu. Prokushev (Moscow: Sovremennik, 1975); I.S. Eventov, "Man and Nature in the Lyric Poetry of S. Esenin" [in Russian], *Voprosy literatury*, no. 11 (1979): 84–115; V.G. Bazanov, *Sergei Esenin and Peasant Russia* [in Russian] (Leningrad: Sovetskii pisatel', 1982); A. Marchenko, *Esenin's Poetic World* [in Russian] (Moscow: Sovetskii pisatel', 1989); M.V. Skorokhodov, *Sergei Esenin: The Origins of His Work (Issues of Scholarly Biography)* [in Russian] (Moscow: IMLI RAN, 2014); C. Auras, *Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt* (Bern: Peter Lang, 1965), etc.

place and content of birch imagery in Esenin's poetry, insofar as they allow us to put forward a number of theses based on the observations of literary scholars.

First, the birch was neither the only nor the main arboreal image in Esenin's poetry, just as it occupied no central place either in the symbolic landscape of Russian classical literature or in the folk system of ideas about forest plants. The motifs of folk lyrics that Esenin employed in his poems are numerous.³⁶

Second, the image of the birch in Esenin's poetry echoes its connotations in Russian folklore, which interpreted the birch less unambiguously than some Soviet scholars claimed. For example, the renowned literary scholar and folklorist V. Bazanov wrote:

The birch in Esenin's poetry, as in folk lyrics, always personifies the joy of existence, the unity of man and nature, and spiritual balance.³⁷

Third, despite seemingly obvious analogies, the image of the birch in Esenin's poetry differed from that in folklore as, by the way, did all of Esenin's poetry. It was neither a copy of folk lyrics nor the work of a peasant poet. Here is how German philologist K. Auras characterizes his work:

Neither a naive natural talent nor a *poeta doctus*, like many symbolists, Esenin as a poet with an almost feminine talent for the fashioned word, is an eclectic in the best sense of the word (not an epigone!). In its culminating moments, his work represents a happy synthesis of literary and folkloric tradition.³⁸

Fourth, it was Esenin who had the honor of turning the birch into a "Russian tree," for example, in his poem "A Dream: Black Road...":

*Ehkh, bereza russkaya!
Put'-doroga uzkaya.
Ehtu miluyu, kak son,
Lish' dlya toi, v kogo vlyublen,
Uderzhi ty vetkami,
Kak rukami metkimi.*³⁹

[Oh, Russian birch! The narrow road-path. With your branches, as with skilful hands, hold back this beloved one – only for the one you love, like in a dream.]

³⁶ Korzhan, *Esenin and Folk Poetry*, 186.

³⁷ Bazanov, *Sergei Esenin and Peasant Russia*, 11.

³⁸ Auras, *Sergej Esenin*, 9.

³⁹ S.A. Esenin, "A Dream: Black Road..." [in Russian], in *Complete Works*, vol. 1, *Poems* (Moscow: Nauka: Golos, 1995), 224.

Moreover, the very phrase "Russian birch" appears in Esenin's poetry only in the post-revolutionary period. A possible explanation for this can be found in the works of the historian of Russian poetry I. Rozanov, who, shortly after the poet's death, stated that Esenin only dreamed that the revolution in Russia would lead to the revival of a distinctive (peasant) Old Russian culture.⁴⁰ Rozanov's assertion seems symptomatic to K. Auras who stated that Rozanov, who made this statement, shifts the emphasis from "peasant" to the more general "Old Russian" (culture).⁴¹

A rare testimony is illustrative, according to which the peasants – those who were Esenin's contemporaries – did not consider him one of their own. When in the 1920s A. Toporov, who served as a teacher in the Siberian commune "May Morning," began organizing literary evenings for peasants with reading and discussion of artistic works, he encountered an unexpected phenomenon, about which he later wrote:

Whenever the peasants caught sight in my hands of that small, stout white book with a birch tree on the cover, they would pull faces and mutter darkly:

"Here we go again about that Ryazan mare?"

"Or about the time he pissed on the moon! . . ."

"Will we never see the end of this Esenin?"⁴²

Thus, Esenin tried to combine literary tradition with folklore, and transform peasant culture into (Old) Russian culture. The peasants, Esenin's contemporaries, however, did not appreciate these efforts, unlike their children and grandchildren, who, some thirty or forty years later, recognized him as a great poet.

From these preliminary general remarks, we move on to the question of the place of the birch in Esenin's poetry.

The place of the birch in Esenin's poetry

M. Epstein interprets Esenin's role in the poetization of the birch rather equivocally.⁴³ He believes that the poet's work was important for turning the birch into a symbol of Russia, yet Esenin's arboreal motifs were not limited to the glorification of the birch. The scholar identifies only seventeen vivid birch topoi in Esenin's poetry.⁴⁴ Other researchers of poetic landscape symbols in Esenin's work

⁴⁰ I.N. Rozanov, "Esenin and His Companions" [in Russian], in *Esenin – Life, Personality, Creativity: A Collection of the Literary Art Section of the Central House of Education Workers*, ed. E.F. Nikitina (Moscow: Rabotnik prosveshcheniya, 1926), 90.

⁴¹ Auras, *Sergej Esenin*, 17–18.

⁴² A.M. Toporov, *Peasants about Writers: Experience, Methodology, and Examples of Peasant Criticism of Contemporary Fiction Literature: With Portraits of Peasant Critics* [in Russian] (Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1930), 246–47.

⁴³ Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 248.

⁴⁴ See Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 293.

also rarely mention the image of the birch among them, even in publications from the late Soviet period, when its cult had reached its zenith and the poet's own image had degenerated into the status of a mere "singer of the birch."

Specialists see the main feature of Esenin's landscape imagery in the inseparability of man and nature.⁴⁵ It is likely precisely this fusion of the natural and the social in the poet's worldview that explains why the preference for certain images in his work did not come at the expense of others and why, consequently, even the most frequently occurring topoi occasionally appear almost marginal.

The sparseness of individual images, including the birch, in Esenin's work is evident not only in general statistics and statics in a synchronic cross-section but also in a diachronic perspective, in dynamics. Thus, C. Auras notes that "in revolutionary poetry, the descriptive depiction of landscape plays almost no role at all" and "only in the last period of his poetry are trees often equated with female or maiden figures, particularly the birch and alder."⁴⁶ The observations of researchers cited here touch not only upon the place of the birch in Esenin's works but also upon the symbolism prevalent in his poetry associated with the white-trunked tree.

Researchers agree that the main feature of Esenin's poetization of the birch was its so-called anthropologization endowing it with physical characteristics, attributes, and personality traits of a young girl or a married woman, thereby transforming it into a symbol of peasant maidenhood and the rural woman's lot. Unlike in folk lyrics, this process was carried out by the poet so consistently that a "parallel description" or "double vision" of nature arises, in which the little birch turns into a girl, and the girl is associated with the little birch, as, for example, in the poem "The Green Hairstyle..." (1918).⁴⁷ Some literary scholars admire this capacity for detailed comparison as a tool of "deep psychologism and exceptional expressiveness."⁴⁸ Others consider such detailing rather excessive.⁴⁹

In the last period of Esenin's work, birches were associated not only with maidenly or feminine beauty, the joy of spring rebirth into life, and the bright autumn sadness of the golden grove, whose "cheerful birch language" falls silent until the next

⁴⁵ See Marchenko, *Esenin's Poetic World*, 84–85; Eventov, *Man and Nature in the Lyric Poetry of S. Esenin*, 93.

⁴⁶ Auras, *Sergej Esenin*, 104, 107.

⁴⁷ S.A. Esenin, "Green Hairstyle..." [in Russian], in *Complete Works*, vol. 1, 123; see also Korzhan, *Esenin and Folk Poetry*, 185.

⁴⁸ Korzhan, *Esenin and Folk Poetry*, 185.

⁴⁹ See Auras, *Sergej Esenin*, 108.

spring.⁵⁰ In the poetry of the late Esenin, a mourning image of birches as weepers appears, for example, in the quatrain "Snow-Covered Plain, Pale Moon..." (1925):

*Snezhnaya ravnina, belaya luna,
Savanom pokryta nasha storona.
I berezy v belom plachut po lesam.
Kto pogib zdes'? Umer? Uzh ne ya li sam?*⁵¹

[Snow-covered plain, pale moon. Our native land is wrapped in a shroud. And birches in white lament through the forests. Who perished here? Who is dead? Was it not I?]

Concluding the chapter "The Language of Trees" of his study on landscape imagery in Russian poetry, M. Epstein delineates an entire arboreal literary universe of Russian culture one of the most significant co-creators of which was none other than Sergei Esenin.⁵² Within this intricate system, the birch holds by no means a privileged place.

The "trap" of the Russian landscape

The sharp transformations in the concept of Russian landscape painting in the second half of the 19th century bear a striking resemblance to the shifts in poetic representations of the Russian landscape as interpreted by M. Epstein.⁵³ The "ideal," cozy, well-ordered, alluring southern (predominantly Italian) landscape is replaced by the 'national' landscape in its various guises. The 'cheerful' depictions of nature by I. Shishkin and a number of other Peredvizhniki are typologically close to the patriotic poetization of native landscapes by N. Yazykov and A. Khomyakov. They coexist with the "dreary," dim, yet emotionally rich landscape that "makes your heart ache," better known as the landscape of mood.

What can explain the changes in the depiction of native nature by Russian artists in the second half of the 19th century? What is the national landscape in the late Russian Empire? And what role did the birch play in pictorial landscape complexes at that time?

Alongside the aforementioned growth of national self-awareness, the preparation and implementation of the reforms of the 1860s–70s, and the debate over the problem of ruthlessly destroyed forests, we must note factors specific to Russian artists that led to the transformation in the representation of the native landscape. First, in the

⁵⁰ S.A. Esenin, "Golden Grove Has Finished Speaking..." [in Russian], in *Complete Works*, vol. 1, 209.

⁵¹ S.A. Esenin, "Snow-Covered Plain, Pale Moon..." [in Russian], in *Complete Works*, vol. 1, 232.

⁵² Epstein, *Nature, the World, the Mystery of the Universe*, 85–87.

⁵³ Degot', "Spatial Codes," 188.

second half of the 19th century, their social composition became considerably more democratized, the authority and dictates of the Academy of Arts regarding fine arts weakened, and trips abroad (mainly to Italy), rather common in the first half of the century as a reward from the Academy for further study, ceased or became rarer. Second, the development of the symbolic national landscape proceeded through a struggle between the 'landscape of mood' and the literariness-centric nature of Russian landscape painting.⁵⁴ For example, the famous critic V. Stasov was a proponent of ideological, eloquent, critical painting. Landscapes without plots, on the contrary, he considered useless and reproached P. Tretyakov for collecting them.⁵⁵ A directly opposing position was defended by many artists participating in the artistic movements and associations of the Peredvizhniki, the World of Art (*Mir iskusstva*), and others.

A third factor influencing the transformation in artists' representation of native nature in Russia during the second half of the 19th century was a technical discovery mastered by Russian painters. This invention was aimed at achieving the same effect that domestic poetry had learned to produce by that time: to offer the viewer the possibility of emotional inclusion by placing them at the center of the landscape. To this end, the foreground of the image was brought closer, detailed, and opened up – freed from the "repoussoirs" characteristic of the academic manner (bushes or other barriers separating the landscape from the viewer) – and the perspective was lowered to human height.⁵⁶

Let us note that the construction of the effect of being drawn into the landscape space is in no way connected with the content of the landscape complex, the set of its elements, or the canonization of the depicted motifs. What matters is achieving the illusion of entering the landscape, emotional involvement, depriving the viewer of the status of an external, indifferent observer, and depriving the landscape of the status of a mere view.

But what of the birch? If in the poetic landscape it is but one of many participants in forest romances and arboreal universes, then in the coding of the pictorial landscape of the second half of the 19th century, the need for it as a mandatory component seems to have disappeared altogether. Was this indeed the case?

The birch in the Russian landscape

The painting by the renowned Russian and Soviet artist I. Grabar, entitled *February Azure* (1904), one of his finest landscapes, depicts a birch tree against a

⁵⁴ Dolinina, "Native Speech," 29.

⁵⁵ See O.V. Ignat'eva, "P.M. Tretyakov and V.V. Stasov: A Dialogue on the Nature of National Fine Art" [in Russian], *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya*, vol. 37, no. 2 (2017): 77, <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2017-2-75-84>, EDN: YTOHSH

⁵⁶ See Degot', "Spatial Codes," 190.

backdrop of sparkling snow and sunny pre-spring light.⁵⁷ This work was created near the estate of the brothers N. and M. Meshcherins in Dugino, Podolsk district, Moscow Governorate, where the artist was staying. In Grabar's memoirs regarding the painting's creation, several points deserve special attention. Grabar insisted on the novelty and originality of his work, though this does not entirely correspond to the actual state of affairs. Let us begin with the fact that he organized his process so as to maximize the approach, enlarge, provide every detail, and colorfully saturate the foreground of the future painting. To this end, he dug a trench in the snow, ensured a low horizon, and positioned the canvas so that sun glints would not fall upon it. In short, he acted so that the viewer could "enter" the depicted landscape, precisely what distinguished the landscapes of Russian artists at the turn of the century, making them "Russian." Furthermore, *February Azure* is not entirely independent, either formally or substantively. The artist employed the technique of pointillism, or divisionism (small strokes of pure, unmixed paints). Like the European Impressionists, Grabar experimented with light while painting: he was fascinated by the "chimes and echoes of all the colors of the rainbow, united by the blue enamel of the sky," and consciously used techniques that allowed him to "triple the power of color to convey the fullness of the impression."⁵⁸

As an object of depiction, the birch played a dual role for Grabar. On the one hand, the white-trunked tree provided a unique opportunity for experiments with the effects of color and light. Besides the French painters, the founding fathers of Impressionism, artists of Austrian and German Art Nouveau, such as G. Klimt, H. Vogeler, and a number of others, were actively mastering such techniques simultaneously with Russian landscape painters.⁵⁹ On the other hand, in Russian forests, which had turned white due to the change of species as a result of predatory logging of the coniferous "red forest," the birch became more conspicuous and began to be perceived as a tree untypical of Europe. In the (Italian) south, it was found only in artificial plantings; in the (German) north, it was treated virtually as a weed – eradicated during logging intended for the care of young valuable species. In this regard, the path was opened toward perceiving the birch as an integral attribute of the

⁵⁷ For more on Grabar and his painting *February Azure*, see: O.I. Podobedova, *Igor Emmanuilovich Grabar* [in Russian] (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1964); A.A. Fedorov-Davydov, *Russian Landscape of the 18th – Early 20th Century* [in Russian] (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1986).

⁵⁸ I.E. Grabar, *My Life: An Auto-Monograph* [in Russian] (Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1937), 201–02.

⁵⁹ For more, see *Gustav Klimt: Leben und Werk*, hrsg. A. Husslein-Arco, S. Penck, und A. Weidinger (Berlin: JOVIS, 2014); *Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär, Ausstellungskatalog*, hrsg. B.C. Arnold, und S. Schlenker (München: Hirmer Verlag, 2022).

native landscape, at the sight of which the pulse quickens with joy. Symptomatically, in his memoirs about the backstory of the creation of *February Azure*, Grabar notes the "Russianness" of the birch. Thus, the abundance of birches in the vicinity of Dugino greatly pleased the artist. He wrote:

This strange tree, the only white one among all, rarely found in the West and so typical of Russia, completely mesmerized me.⁶⁰

Many Russian artists at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries captured birch groves and small forests, as well as solitary birches, in their works. Some painters, for example, P. Sukhodolskii and M. Boskin, depicted Semik-Trinity round dances of Russian peasants beneath the cover of birches. A mystical aura emanates from the appearance of birches in the canvases of other masters: M. Nesterov, K. Somov, and I. Bilibin. Some of them experimented with the image of the birch as an element of ornament (a practice similar to Klimt), like Bilibin did. Others, such as Nesterov, preferred images painted from nature of fragile, bare birches in spring and autumn landscapes, yet in the eyes of contemporaries, these landscape paintings lost their realistic status due to the combination of landscape with religious subjects.⁶¹

Among Russian landscape painters, the reputation of the artist who created the finest examples of a truly Russian (birch) landscape was acquired by I. Levitan, who was, in fact, of Jewish origin.

Levitan, the pinnacle of representation of the Russian landscape?

In an essay first published in 1937 about the artist's desire to master light. Konstantin Paustovskii wrote that, "In the south, Levitan felt with absolute clarity that only the sun rules over colors."⁶² In these words, as in the very fact of the publication of this work, several lines converged that are important for understanding Levitan's position in Russian landscape painting, the role of the birch in his legacy, and the incorporation of this legacy into the Soviet cultural canon. First, as an unsurpassed master of the landscape of mood as "the predominant expression of feelings and experiences in images of nature,"⁶³ Levitan was perceived by contemporaries as the creator of a convincing national Russian landscape (despite his

⁶⁰ Grabar, *My Life*, 199.

⁶¹ For more, see A.A. Fedorov-Davydov, *Russian Landscape of the Late 19th – Early 20th Century* [in Russian] (Moscow: Iskusstvo, 1974), 72–109; Shtyrkov, "A Little Church"; Dolinina, "Native Speech"; Vyazhevich, *On Birch in Art*, 136–46.

⁶² K.G. Paustovskii, *Isaac Levitan* [in Russian] (Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 1961), 18–19.

⁶³ A.A. Fedorov-Davydov, *Isaac Ilyich Levitan. Life and Work* [in Russian] (Moscow: Iskusstvo, 1966), 346.

Jewish origin).⁶⁴ Second, in his creative experiments, fresh and bold, he moved independently in the same direction as the most talented European artists. Third, while remaining an original artist, he came close to Impressionism. Fourth, he broke with the literature-centric nature of Russian landscape painting, marking with his work the culmination of the process of forming the Russian landscape in the 19th century.⁶⁵

The birch attracted Levitan's attention as an object for experiments with color and chiaroscuro. It appears frequently in his works, yet in some cases, even when describing famous paintings, it does not attract the attention of critics, apparently due to the conventionality of its depiction.⁶⁶ But when the Russian birch landscape that "invites" one to enter it accomplishes its task, it becomes a subject of detailed reflection.⁶⁷

Birch groves entered Levitan's landscapes during his summer trips to the town of Plyos on the Volga River (1888–90). For example, Levitan's classic depiction of birches in his work *Golden Autumn* (1896) represented, according to the authoritative opinion of A. Fedorov-Davydov, "not only a poetic affirmation and revelation but also a glorification of native nature."⁶⁸

But why precisely did Levitan enter the Soviet cultural canon as the artist who glorified Russian nature with its "kingdom of birches"? After all, in the paintings of artists such as A. Kuindzhi and S. Zhukovskii, the birch motif appears perhaps even more frequently than in Levitan's works. Apparently, ideological circumstances proved to be no less important factors for inclusion in the Soviet cultural heritage of landscape painting than talent and originality. Levitan came from a disenfranchised ethnic group and fell victim to persecution by the tsarist regime on several occasions. His teachers and friends were cultural figures whom Soviet literary and art criticism classified as belonging to the democratic camp, for example, A. Savrasov and A. Chekhov. Levitan belonged to the Association of Traveling Art Exhibitions (the *Peredvizhniki*), whose members were declared in the USSR to be direct predecessors of Socialist Realism. Levitan had many students and imitators; many considered his landscapes unsurpassed. The melancholic mood of many of Levitan's landscapes could be interpreted as a product of tsarist oppression and criticism of the order in the

⁶⁴ For a detailed account of life and work of I. Levitan, see Paustovskii, *Isaac Levitan*; Fedorov-Davydov, *Isaac Ilyich Levitan*; Pickhan, "Über der ewigen Ruhe."

⁶⁵ Dolinina, "Native Speech," 33.

⁶⁶ See, e.g., Fedorov-Davydov, *Isaac Ilyich Levitan*, 25.

⁶⁷ See, e.g., V. Prytkov, *Isaac Ilyich Levitan* (Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1960), 25–26; Fedorov-Davydov, *Isaac Ilyich Levitan*, 123–24.

⁶⁸ Fedorov-Davydov, *Isaac Ilyich Levitan*, 209.

Russian Empire. It is no coincidence that Paustovskii concludes his biography of Levitan with an appeal to the happy Soviet future, which the artist did not live to see:

He was too honest to remain blind to the people's suffering. He became the chronicler of a vast, destitute land, the chronicler of its nature. He beheld that nature through the eyes of an afflicted people; this is the source of his artistic power, and this, in part, explains his enduring appeal.⁶⁹

Thus, in the USSR, Levitan was interpreted as a dual figure. He "became the 'objective' opposite of the new, officially decreed positive spirit of the time and, consequently, is simultaneously legitimised and instrumentalised."⁷⁰ In 1938, an exhibition of Levitan's paintings was organized at the Tretyakov Gallery. Reproductions of his works were regularly published in illustrated magazines with multimillion circulations, books about his life and work were issued (particularly on anniversaries of his birth and death), and postage stamps were printed in his honor. Two months before the outbreak of the Great Patriotic War, the artist's remains were moved from the Jewish cemetery to the most prestigious Novodevichii Cemetery and buried next to the grave of A. Chekhov.

Conclusion

As S. Shtyrkov rightly emphasizes, with Levitan's paintings, "several generations of Soviet people learned to love their homeland." Not only Levitan's work but also a broad stratum of Russian national landscape lyric poetry and painting of the 19th – early 20th century was mobilized for the education of Soviet patriots:

The description of how, at the sight of a certain type of landscape (in which the birch looks particularly convincing), a person experiences the joy of recognizing their native land, while being surprised at their own readiness for such an emotional upsurge, travelled a long way through Russian classical and new literature and became a commonplace in mass song culture.⁷¹

Summing up, we can state the following. The birch occupied a rather modest position among the trees poetized by Russian literature and painting of the 19th century. In this regard, it would be rather far-fetched to regard the Russian classics as intermediaries who transmitted the veneration of the birch from peasant life and folklore to Soviet Russian society. Much evidence suggests that the

⁶⁹ Paustovskii, *Isaac Levitan*, 175.

⁷⁰ Pickhan, "Über der Ewigen Ruhe."

⁷¹ Shtyrkov, "A Little Church," 49, 50.

continuous tradition of love for the birch as a national symbol of Russia is a modern – or rather, a Soviet – myth.⁷² In any case, classical Russian culture of the 19th century was not a connecting link in this contested chain of invented tradition.

Список литературы

- Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Ленинград: Советский писатель, 1982. 303 с.
- Белоусов В.Г. Сергей Есенин. Литературная хроника: в 2 ч. Ч. 1. 1895–1920. Москва: Советская Россия, 1969. 299 с.
- Вяжевич М.В. О березе в искусстве: мастерство и вдохновение // Береза: сборник статей / под редакцией Н.Н. Казанского, В.Т. Ярмишко. Санкт-Петербург: Наука, 2015. С. 136–146. EDN: UYICZZ
- Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки. 2002. № 6 (6). С. 187–195.
- Долинина К. Родная речь. Как мы читаем русский пейзаж // Сними мне Левитана! О странностях пейзажа в литературе, живописи и кино / под редакцией К. Долининой. Москва: Еврейский музей и центр толерантности: Арт-Гид, 2018. С. 25–35.
- Есенин и современность: сборник / под редакцией М. Базанова, Ю. Прокушева. Москва: Современник, 1975. 405 с.
- Игнатьева О.В. П.М. Третьяков и В.В. Стасов: диалог о природе национального изобразительного искусства // Вестник Пермского университета. История. 2017. Т. 37, № 2. С. 75–84. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2017-2-75-84>, EDN: YTOHSH
- Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. Ленинград: Наука, 1969. 199 с.
- Костлоу Д.Т. Заповедная Россия. Прогулки по русскому лесу XIX века / перевод с английского Л. Речной. Санкт-Петербург, Бостон: БиблиоРоссика, Academic Studies Press, 2020. 376 с.
- Марченко А. Поэтический мир Есенина. Москва: Советский писатель, 1989. 302 с.
- Нарский И.В. Вальс культурных слоев, через которые проросла русская березка // Вестник Пермского университета. История. 2024. Т. 64, № 1. С. 162–172. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2024-1-162-172>, EDN: ECLCSW
- Подобедова О.И. Игорь Эммануилович Грабарь. Москва: Советский художник, 1964. 338 с.
- Сергеева О.В. Концепт «береза» в русской языковой картине мира // Вестник Омского университета. Серия: Педагогика. 2012. № 2 (64). С. 442–450.
- Скорыходов М.В. Сергей Есенин: истоки творчества: (вопросы научной биографии). Москва: ИМЛИ РАН, 2014. 382 с.
- Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. Москва: Искусство, 1966. 404 с.
- Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. Москва: Советский художник, 1986. 300 с.

⁷² For more, see I.V. Narskii, "The Waltz of Cultural Layers, through which the Russian Birch Sprouted" [in Russian], *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya*, no. 1 (64) (2024): 162–72.

Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Москва: Искусство, 1974. 206 с.

Штырков С.А. «Церквушка над тихой рекой»: русское классическое искусство и советский пейзажный патриотизм // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 44–57. EDN: XHDUSN

Эвентов И.С. Человек и природа в лирике С. Есенина // Вопросы литературы. 1979. № 11. С. 84–115.

Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высшая школа, 1990. 303 с.

Auras C. Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt. Bern: Peter Lang, 1965. 211 S. <https://doi.org/10.3726/b12351>

Ely C.D. This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002. 278 p.

Gustav Klimt: Leben und Werk / Herausgegeben von A. Husslein-Arco, S. Penck, A. Weidinger. Berlin: JOVIS, 2014. 128 S.

Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär, Ausstellungskatalog / Herausgegeben von B.C. Arnold, S. Schlenker. München: Hirmer Verlag, 2022. 246 S.

Pickhan G. Über der Ewigen Ruhe. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte Einer Russischen Stimmungslandschaft // Zeitenblicke 10. 2011. № 2. URL: https://www.zeitenblicke.de/2011/2/Pickhan/index_html#d57e274 (дата обращения: 22.01.2025).

References

Auras, C. *Sergej Esenin. Bilder- und Symbolwelt*. Bern: Peter Lang, 1965. <https://doi.org/10.3726/b12351>

Bazanov, V.G. *Sergei Esenin i krest'yanskaya Rossiya* [Sergei Esenin and peasant Russia]. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1982. (In Russian)

Belousov, V.G. *Sergei Esenin. Literaturnaya khronika* [Sergei Esenin. A Literary Chronicle], 2 pts. Pt. 1, 1895–1920. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1969. (In Russian)

Costlow, J.T. *Zapovednaya Rossiya. Progulki po russkomu lesu XIX veka* [Heart-Pine Russia. Walking and writing the nineteenth-century forest], translated from English by L.A. Rechnaya. St Petersburg: BiblioRossika; Boston: Academic Studies Press, 2020. (In Russian)

Degot', E. "Prostranstvennye kody 'russkosti' v iskusstve XIX veka" [Spatial codes of "Russianness" in nineteenth-century art]. *Otechestvennye zapiski*, no. 6 (6) (2002): 187–95. (In Russian)

Dolinina, K. "Rodnaya rech'. Kak my chitaem russkii peizazh" [Native speech. How we read the Russian landscape]. In *Snimi mne Levitana! O strannostyakh peizazha v literature, zhivopisi i kino* [Show me Levitan! On the oddities of landscape in literature, painting, and cinema], edited by K. Dolinina, 25–35. Moscow: Evreiskii muzei i tsentr tolerantnosti: Art-Gid, 2018. (In Russian)

Ely, C.D. *This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002.

Epstein, M.N. "Priroda, mir, tainik vselennoi...": *Sistema peizazhnykh obrazov v russkoi poehzii* ["Nature, the world, the mystery of the universe...": The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola, 1990. (In Russian)

- Esenin i sovremennost'. Sbornik* [Esenin and modernity. A collection], edited by M. Bazanov, and Yu. Prokushev. Moscow: Sovremennik, 1975. (In Russian)
- Eventov, I.S. "Chelovek i priroda v lirike S. Esenina" [Man and nature in the lyric poetry of S. Esenin]. *Voprosy literatury*, no. 11 (1979): 84–115. (In Russian)
- Fedorov-Davydov, A.A. *Isaak Il'ich Levitan. Zhizn' i tvorchestvo* [Isaak Ilyich Levitan. Life and work]. Moscow: Iskusstvo, 1966. (In Russian)
- Fedorov-Davydov, A.A. *Russkii peizazh XVIII – nachala XX veka* [Russian landscape of the 18th – early 20th century]. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1986. (In Russian)
- Fedorov-Davydov, A.A. *Russkii peizazh kontsa XIX – nachala XX veka* [Russian landscape of the late 19th – early 20th century]. Moscow: Iskusstvo, 1974. (In Russian)
- Gustav Klimt: Leben und Werk*, herausgegeben von A. Husslein-Arco, S. Penck, und A. Weidinger. Berlin: JOVIS, 2014.
- Heinrich Vogeler: Künstler, Träumer, Visionär, Ausstellungskatalog*, herausgegeben von B.C. Arnold, und S. Schlenker. München: Hirmer Verlag, 2022.
- Ignat'eva, O.V. "P.M. Tret'yakov i V.V. Stasov: dialog o prirode natsional'nogo izobrazitel'nogo iskusstva" [P.M. Tretyakov and V.V. Stasov: A dialogue on the nature of national fine art]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya*, vol. 37, no. 2 (2017): 75–84. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2017-2-75-84>, EDN: YTOHSH (In Russian)
- Korzhan, V.V. *Esenin i narodnaya poeziya* [Esenin and folk poetry]. Leningrad: Nauka, 1969. (In Russian)
- Marchenko, A. *Poeticheskii mir Esenina* [Esenin's poetic world]. Moscow: Sovetskii pisatel', 1989. (In Russian)
- Narskii, I.V. "Val's kul'turnykh sloev, cherez kotorye prorosla russkaya berezka" [The waltz of cultural layers, through which the Russian birch sprouted]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya*, no. 1 (64) (2024): 162–72. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2024-1-162-172>, EDN: ECLCSW (In Russian)
- Pickhan, G. "Über der Ewigen Ruhe. Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte Einer Russischen Stimmungslandschaft." *Zeitenblicke* 10, no. 2 (2011). Accessed January 22, 2025, https://www.zeitenblicke.de/2011/2/Pickhan/index_html#d57e274
- Podobedova, O.I. *Igor' Emmanuilovich Grabar'* [Igor Emmanuilovich Grabar]. Moscow: Sovetskii khudozhnik, 1964. (In Russian)
- Sergeeva, O. V. "Kontsept 'bereza' v russkoi yazykovoi kartine mira" [The concept of the birch in Russian linguistic worldview]. *Vestnik Omskogo universiteta. Pedagogika*, no. 2 (64) (2012): 442–50. (In Russian)
- Shtyrkov, S.A. "'Tserkvushka nad tikhoi rekoi': russkoe klassicheskoe iskusstvo i sovetskii peizazhnyi patriotizm" ["A little church above the quiet river": Russian classical art and Soviet landscape patriotism]. *Ehtnograficheskoe obozrenie*, no. 6 (2016): 44–57. EDN: XHDUSN (In Russian)
- Skorokhodov, M.V. *Sergei Esenin: istoki tvorchestva (voprosy nauchnoi biografii)* [Sergei Esenin: The origins of his work (issues of scholarly biography)]. Moscow: IMLI RAN, 2014. (In Russian)
- Vyazhevich, M.V. "O bereze v iskusstve: masterstvo i vdokhnovenie" [On the birch in art: Mastery and inspiration]. In *Bereza. Sbornik statei* [The birch: A collection of articles], edited by N.N. Kazanskii, and V.T. Yarmishko, 136–46. St Petersburg: Nauka, 2015. EDN: UYICZZ (In Russian)

Информация об авторах

Игорь Владимирович Нарский – доктор исторических наук, профессор, <https://orcid.org/0000-0001-8391-8017>, inarsky@mail.ru, Пермский государственный национальный исследовательский университет (д. 15, ул. Букирева, 614068 Пермь, Россия).

Наталья Васильевна Нарская – кандидат социологических наук, доцент, <https://orcid.org/0009-0009-1133-080X>, bredihina_natalya@mail.ru, Филиал ВУНЦ ВВС «Военно-воздушной академии имени профессора Н.Е. Жуковского и Ю.А. Гагарина» в г. Челябинске (д. 1, Городок 11, 454015 Челябинск, Россия).

Information about the authors

Igor V. Narskii – Doctor of Historical Sciences, Professor, <https://orcid.org/0000-0001-8391-8017>, inarsky@mail.ru, Perm State National Research University (15, ul. Bukireva, 614068 Perm, Russia).

Natalya V. Narskaya – Candidate of Sociological Sciences, Associate Professor, <https://orcid.org/0009-0009-1133-080X>, bredihina_natalya@mail.ru, Chelyabinsk Branch of the Russian Air Force Military Educational and Scientific Centre of the Air Force Academy named after Professor N.E. Zhukovskii and Yu.A. Gagarin (1, Gorodok 11, 454015 Chelyabinsk, Russia).

Заявленный вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.01.2025; одобрена после рецензирования 03.03.2025; принята к публикации 12.08.2025.

The article was submitted 28.01.2025; approved after reviewing 03.03.2025; accepted for publication 12.08.2025.