



**LATVIJAS UNIVERSITĀTES
ZINĀTNISKIE RAKSTI**

ACTA UNIVERSITATIS LATVIENSIS

550

СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Творчество С. А. Есенина.

Традиции и новаторство

Министерство народного образования Латвийской республики
ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет
Кафедра русской литературы

СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
ТВОРЧЕСТВО С.А.ЕСЕНИНА.
ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Научные труды
Том 550

Латвийский университет
Рига 1990

СЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Творчество С.А.Есенина. Традиции и новаторство:
Научные труды / Отв. ред. Д.Д.Ивлев. Т.550 - Рига: ЛУ,
1990. - 149 с.

Сборник научных трудов состоит из публикаций ученых Риги, Даугавпилса, Москвы, Ленинграда, Вильнюса, Куйбышева. Вместе с тем основная часть статей принадлежит работникам Латвийского университета - сотрудникам кафедры русской литературы и кафедры языков и литературы педагогического факультета.

Тематика работ актуальна и значительна: в сборнике речь идет о связи поэзии Есенина с литературой как пред-революционных и первых послеоктябрьских лет, так и поэзией наших дней.

Проблематика сборника продолжает методические поиски, нашедшие отражение в выпущенном ранее кафедрой русской литературы сборнике научных трудов "Традиции и новаторство в советской литературе" (1986 г.).

Сборник рассчитан на студенческую и широкую читательскую аудиторию.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

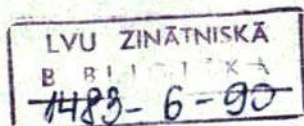
Д.Д.Ивлев (отв. ред), Л.С.Сидяков, Н.Шром

T 4702010000-0914 90
MB12(11)-90



Латвийский
университет,
1990

ISBN 5-7970-0114-4



П р е д и с л о в и е

Настоящее издание теоретически и проблемно продолжает разработку вопросов, решаемых вышедшим в 1986 году сборником научных работ "Традиции и новаторство в советской литературе" (Рига: Ред.-изд. отдел ЛГУ им.П.Стучки). Однако на этот раз их исследование проводится на материале есенинского творчества.

Сборник научных статей, проблематика которых касается различных сторон творчества С.А.Есеница – великого лирического поэта XX века, приурочен к 95-летию поэта, чей юбилей отмечается в 1990 году широкой литературной и читательской общественностью.

Участники сборника – ученые Риги (Д.Ивлев, Н.Кононова, Л.Спроге, И.Ивлева, Н.Шром), Москвы (Е.Карпов), Ленинграда (А.Михайлов), Даугавпилса (Э.Мекш), Куйбышева (Ю.Орлицкий), Ишима (З.Селицкая), Грозного (В.Хазан).

Тематика исследований связана с кругом вопросов либо недостаточно изученных (например, "Драматическое своеобразие лиризма Есенина в цикле "Москва кабацкая" из книги "Стихи скандалиста", "Стиховое начало в прозе С.Есенина), либо не ставших предметом специальной разработки ("Путь Есенина к поэме "Анна Снегина", "Родился я с песнями..." (концепция поэта в ранней лирике Есенина и Клячкова)"). Особенно следует отметить работу, посвященную центральной проблеме творчества поэта ("Человек и мир в поэтической концепции Есенина"). В целом круг вопросов, затронутых в статьях сборника, представляет большую научную ценность, так как связан с актуальными задачами изучения творческого наследия крупнейшего поэта нашего века.

Будучи научно-исследовательским по профилю включенных работ, сборник тесно связан с задачами учебного процесса в высшей школе, так как воспитывает в студентах навыки работы со сложным историко-литературным материалом и тем самым способствует творческой активности будущих филологов-русистов – ученых и преподавателей средней школы.

ЧЕЛОВЕК И МИР В ПОЭТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЕСЕНИНА

Творчество Есенина приходится на период самого, может быть, высокого подъема национального самосознания и самых целеустремленных исканий в духовной жизни русского народа.

Россия 1910–1920-х годов XX века. Россия эпохи революции. Это период полного развития и завершения почти всех оригинальных в литературном процессе теорий и концепций, так или иначе объясняющих смысл человеческого существования, объясняющих мир, так или иначе призывавших к его преобразованию и спасению. Пршдое пастушеской и земледельческой колыбели человечества и урбанистический мир будущего, природа с ее стихийным, "нагим" человеком и цивилизация с ее "умственными достояниями", историческая реальность и утопические иллюзии, видимое и "сокровенное", преходящее и вечное, "Земля и небо, дух и плоть"¹ – вот те параллели антитез, те "болевые точки" бытия, которыми создавались концепции Человека и Мира в поэзии предреволюционной и революционной эпохи.

Насыщают они собой и поэзию Есенина.

Из московской безвестности юный рязанский поэт приезжает в Петроград к Блоку – обладающим уже вполне самобытным видением мира. "Стихи свежие, чистые, голосистые" – так импрессионистически-общо определил своеобразие есенинской музыки Блок. В отзывах на вышедшую вскоре "Радуницу" (1916) и в воспоминаниях современников о встречах с Есениным той поры определение это существенно конкретизируется. "Мы так давно, так мучительно ждали голоса родной земли"². В другом отзыве "Радуница" названа "весенней и очень молодой книжкой стихов".³ "Я был потрясен – в полном смысле этого слова – той травяной свежестью, которой пахнуло мне прямо в лицо в этом душном зале", – делился повеже своими впечатлениями о первой встрече со стихами Есенина Р. Ивнев.⁴ От его волос, показалось близко увидевшему поэта современнику, – пахнуло "запахом ржи"⁵, но и от стихов, по словам другого, повеяло "свежестью весеннего ветра, запахом цветов и полей, ... самозабвенной радостью бытия".⁶ Еще один билет:

"... В те годы петроградские декаденты "с истерией в стихах и в теле" ощутили в пришедшем то очарование свежести, присущей ему тогда полной непосредственности, какого-то первородного, но не грубого здоровья, чистоты — не то тихой, не то озорной, запахи далекой деревни, которые показались им тогда спасительными".⁷ Представляя стихи Есенина редактору журнала "Новая жизнь", Ф. Сологуб писал: "Рекомендую напечатать — украсят журнал. И аванс советую дать. Мальчишка все-таки прямо из деревни — в кармане, должно быть, пятиалтынный. А мальчишка стоющий, с волей, страстью, горячей кровью. Не чета нашим тяткам из Аполлона".⁸

Итак, едва ли не органическое родство с природой, цветение и свежесть, соотносимые с физическим и духовным здоровьем народа — вот доминанты, уже с самого начала определяющие концепцию Человека и Мира в поэзии Есенина.

Чтобы создать в стихах такую степень ощутимости природы, надо быть исключительным художником — реалистом, и чтобы с такой полнотой отобразить сам дух и характер мировосприятия народа, нужно быть конгениальным его творческому гению, вполне ощущать свою слитность с неким собирательным субъектом народной лирики.

Действительно, как пейзажист, как певец живой, реальной красоты русской природы, Есенин выступил в поэзии начала XX века вместе с той группой поэтов (так называемых "новокрестьянских"), не будь которых, высокой своими достижениями пейзажной лирике XIX века не просто было бы найти продолжение в поэзии нового века, расслоившейся на отдельные течения, где символизмом на материале мировых культур возводился, неподобие призрачной вавилонской башни, некий надмирный пейзаж, акмеизмом собирались со страниц античных и средневековых антологий гербарии, хоть и ярких, но засушенных, не благоуханных цветов; что же касается футуризма (кроме Хлебникова) и пролетарской (вскоре пролеткультовской) музыки, то здесь всецело ставка была на урбанизацию всей жизни и всякого пейзажа. Разумеется, был Бунин, с его терпким, по определению Н. Асеева, "рябиным" языком, была таившая под личиной "изысканной петербуржанки" простонарод-

ную в своем "неувядаемом, подпочвенном...естестве" (М. Шагинян) лирику Анна Ахметова, сказавшая простые и западавшие в память слова о крестьянском пейзаже, о "тверской, скудной земле", были и другие, неравнодушные к картинам родной природы, поэты. Но все же только в поэтическом мировоззрении Есенина и близких ему Клюева и Клычкова пейзаж деревенской Руси имеет исключительное значение.

Преимущественно это скромный пейзаж среднерусской, или как теперь принято называть — нечерноземной полосы, которым была поглощена и лирика предшествующего века и которым и в нынешнем продолжали восхищаться ценители прекрасного, открывая его для себя заново. "Да что говорить о таких заведомо красивых местах (как Кавказ — А. М.), — писал проехавший в начале века по России Н. Рерих, — когда наши средние губернии подчас неожиданно дают места красоты и характере чрезвычайного. Вспомним озерную область — губернии Псковскую, Новгородскую, Тверскую... Как много в них грустной и величавой, а и звонкой и плясовой, что гремит в здоровом, рудовом бору и переливается в золотых и вьях".⁹ Таков в основном и географический фон пейзажной лирики Есенина.

Именно в пейзаже раскрывается вся полнота есенинского мировосприятия. Оно — многообразно. И конкретно-реальный фон составляет его основу. Таков он, например, в пространно-описательном стихотворении "Голубень" (1916). Его содержание состоит из "путевых картин", открывающихся взору поэта, путешествующего по осеннему простору. Тут и "поблеклая трава", собирающая в "расстеленные поля" с "обветренных раки" "медь" их листья, и ползущий "дугою тощей" туман, и вечер, свесившийся над речкою пополоскать "Водю белой пальцы синих ног". Путника уютно радует ощущение осеннего достатка раскинувшегося окрест крестьянского края: "укропом вялым" пахнущий огород, "градки серые капусты волноватой", на которые "рожек луны по капле масло льет". Реальные черты деревенского быта находят свое отображение в стихотворениях "Базар", "В хате", "Рекруты", "Дед", "Табуны" и других.

Эта конкретная живопись сине трудовой России, несомненно, питалась тем, что деловитость и материальность составляли основу крестьянского существования. Крестьянин "не только у нас, а и во всем мире является практиком и реалистом", — подчеркивал эту основу В.И. Ленин.¹⁰ Исследоввший художественный мир и философию русской иконы Е. Трубецкой находил, что не один только потусторонний мир божественной славы нашел себе изображение в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое, действительное соприкосновение двух миров, двух планов существования... И соответственно этим двум мирам в иконе отрываются и противопоставляются друг другу две России". Одна из них, развивает свою мысль автор, — утверждающаяся "в форме вечного покоя", другая же — ищущая, стремящаяся, и эта вторая "прежде всего Русь земледельческая".¹¹ С материальными интересами крестьянства вынуждено было, стало быть, считаться и само церковное искусство. С самого детства крестьянский ребенок вырастал в атмосфере материальных забот, становившихся основой всей его последующей жизни. "Ясная жизненная наглядность и простота тех впечатлений и жизненных ритмов, которые крестьянский ребенок воспринимает из окружающей среды, к которым его нередко побуждают условия жизни, еще более способствуют его правильному восприятию. К о н к р е т н о с т ь и активность питают его творчество", — обобщал свои наблюдения в этой области социолог.¹²

Однако вместе с этим Мир постигается Есениным и на более глубоких и более высоких, чем быт и материальная действительность уровнях бытия. И тоже — через пейзаж.

В первую очередь тут необходимо коснуться неоднократно отмечаемого самим поэтом мотива некоей "неизреченности", понимать которую следует, вероятно, как момент напряженно чувствуемой, но необъяснимой глубинной связи бытия души с бытием природы. "Клубит и пляшет дым болотный... Но и в кошме пелучей тьме Неизреченность животной Напоены твои холмы"¹³ — здесь это романтическое понятие выступает своеобразным поэтическим эквивалентом непередаваемого чувства близости поэта к своему краю.

Знаменательно, что современным литературоведением, ставшим в нынешних условиях тревоги за экологическое равновесие природы весьма чутким к проблеме Человек и Природа, делается попытка разгадать образы подобного плана "вглубь" — к истокам органического родства человека со стихией как своей колыбелью. Так, по мысли А. Марченко, многие есенинские образы суть не простые метафоры, а, вероятно, "обломки древней экологической культуры", "воспоминания об утраченном знании, к которому Есенин, благодаря своему феноменальному инстинкту, каким-то чудом оказался причастным".¹⁴ Размышляя над сравнением полей со святыми в первоначальном варианте стихотворения "Край любимый!..." ("Край родной! Поля как святцы!...", 1914), другой исследователь находит здесь не просто запечатление зрительного сходства борозд распаханного поля со строчками церковной книги, содержащей имена календарных святых. Это разгадка значительно глубже и уходит в пласты древнейших языческих верований об умерших предках, ставших по погребениям покровителями крестьянской общины. Таким образом именно земля (поля и пашни), а не небо, как в христианской религии, является истинным уделом "святых" — "неумирающих предков": "Это их бесчисленные имена вписаны в "нивы полосаты", в страницы русских полей. Это имена героев, богатейшей, сражавшихся за независимость Родины; это также имена мирных пахарей, возделывавших эту землю: Иваны, Петры, Сидоры. Это и есть "святые", и потому они не на небе".¹⁵ Еще ранее мысль эта развивалась исследователем античной мифологии: "В почвенный... слой человек клал своих умерших. Их могилы находились среди хлебных полей, и умершие, соприкасаясь с полями, брали их под свое покровительство и заботились о произрастании".¹⁶

Инстинктивным знанием "древней экологической культуры", несомненно, обусловлен в лирике Есенина и такой феномен поэтического сознания, как творческий дар "чувять" неуловимые, ускользающие мгновения бытия природы, дар, позволяющий поэту слышать и "звон надломленной осоки", и как "нежно охват ячменная солома, Свисая с губ кивающих коров" (I, II0). Такую "недоступную" цивилизованной поэзии "чувствительность" к сокровенной жизни природы крупнейший русский фольклорист отмечал

только у народной поэзии. "Так глубоко проникнута жизнью природы чистая, неподдельная народная поэзия! Она ольшат, как прозябает травы, как шелестят лепестки распускающихся цветов..."¹⁷

"Чуть" же сокровенные движения растительного мира субъекту есенинской лирики доступно в силу не какого-нибудь "волшебства", а того, что и сам он — "чадо древа". Мысль эта проходит через всю поэзию Есенина и особенно ошутима в стремлении поэта отождествить себя с кленом, в его неизменном любовании березой, — то летней, похожей на "зеленокосую, в юбочке белой" девушку, то зимней, пробуждающей в нем горячий озноб молодой страсти ("Я по первому снегу бреду...", 1917).

Развивается эта мысль и на уровне самой поэтики. В своей концепции поэзии Есенин с исключительной последовательностью опирается на принцип растительных уподоблений. В основе его уникальной метафоры-олицетворения лежат представления о природе, уходящие в языческую давность, когда совершенным символическим аналогом человека представлялось дерево, что находит свой отзвук в "психологическом параллелизме" многих есенинских строк: "Как дерево роняет тихо листья, Так я роняю грустные слова" (I, 234). В силу этого искусство, по Есенину, утверждает современный исследователь, это ни в коем случае не "копирование окружающего", а продолжение "природного процесса".¹⁸

Прежде чем обратиться теперь уже к более "высокому", чем материальная действительность, уровню есенинского мирозерцания, коснемся его народно-поэтической основы.

Несомненно, свою творческую родословную Есенин ведет от тех безымянных лириков, анонимной поэзией которых питалась народная песня, и живи он двумя веками раньше, его "стихи" дошли бы до более поздних поколений лишь как народная песня, а имя осталось бы забытым. Понимал это и сам поэт, по словам Ю. Либединского, высказывавшийся: "Те чудесные песни, которые мы поем, сочиняли талантливые, безграмотные люди. А народ только сохранил их песни в своей памяти... Был бы я неграмотный — и от меня сохранилось бы только несколько песен..." (ЕБ, 1975. 359). Неслучайно в число именно таких народных рапсонов зачис-

ляет их поначалу вместе с Клевым П. Сакулин. Из творчества "безмянних отдельных личностей" выделяет он Клева и Есенина, имена которых, — заявляет ученый, — спасены от забвения... Оба они — кровные дети крестьянской России. Живут в деревне и ведут мужицкое хозяйство (таково, вероятно, была информация самих поэтов — с целью внушения полной иллюзии своего доподлинно "народного", "безмянного" облика — А.М.). Пока их нельзя даже называть профессиональными писателями". Правда, словно бы смущенный отнюдь не "безмянным" — высокохудожественным уровнем их творчества, он тут же признается: "...С большой осторожностью нужно проводить грани в царстве поэзии. Многие наши межевые столбы подгнили и падают. Межи есть, но чтобы верно наметить их, нужно забыть традиционный взгляд на "народ" и мыслить литературную жизнь страны как единый процесс".¹⁹

Действительно, многое и многое в лирическом субъекте есенинской поэзии — от героя народной лирики и его мировосприятия. Да и вообще ей свойственно "подхватывание" отдельных строк фольклорной песни с целью варьирования поэтом на ее основе собственного настроения. Так, зачин любовной песни "Темна ноченька не спится, Сердечушко крушится..." преобразуются им в собственный вариант: "Темна ноченька, не спится, Выйду к речке на лужок" (I, 66).

Помимо песенных зачинов и постоянных эпитетов насыщена лирика рязанского Леля и образами народных музыкальных инструментов, которыми значительно проникнута народная, особенно частушечная лирика, как и вообще тем или иным из них символизируется поэзия мирового фольклора (дир, псалтырь, гусли, гитара, кобза и т.д.). Юношеские переживания поэта сопровождаются упоминанием то гуслей, то пастушеского рожка или гудка, то музыка родных придорожных равнин и пригорков — колокольчика, под впечатлением чего, вероятно, и родился у поэта обобщающий образ родины: "Звени, звени, златая Русь..." Но чаще всего обращается он к самому живому инструменту современной ему деревни — гармоняке, тальянке, дивенке. С тальянкой проходит по своей лирике до конца. Это именно тот, вобравший в себя народное поэтическое мироощущение атрибут его поэзии, при котором грань между переживанием лирического субъекта и героем народной пе-

сни — стирается. Не случайно и сам стих поэта приобретает подчас частушечное звучание ("Заиграй, сыграй, теляночка, маляновы меха...", 1912). Таких парнорифмовенных, под "страдание" стихов у Есенина немало. Записанные в родном селе поэта подлинные "страдания" убеждают в этой близости.²⁰

На частушку, как исток своей поэзии, указывал и сам поэт. Частушечную природу есенинской лирики В. Мейерхольд улавливал уже в самом "залихватски удалом" чтении поэтом своих стихов, в котором выражался весь "склад русокой песни, доведенный до бесшабашного своего удальского выявления". Тут же Мейерхольд отмечал: "Песенный лад Есенина связан непосредственно с пляской — он любил песню и гармонику" (ЕВ, 1975, 223).

Следует также отметить прохождение по ранней лирике поэта целой вереницы народно-песенных сюжетов: прощание невесты с подружками ("Девичник"), девичье гадание ("За шумели над затоном тростники..."), убийство любимой из ревности ("Хороша была Танюша..." — сюжет этого стихотворения близок сюжету народной песни "Никак не возможно мне без печали жить...").

Любит опираться автор "Радунцы" и "Голубеня" также и на символику народной лирики, в частности, воды (реки, моря). Это та стихия, обращение к которой способствует символическому (иногда трагическому) избавлению от страдания: река уносит печаль, волны ее заглушают, а море топит в своей пучине ("Выйду ль я на реченьку...", "Над серебряной рекой...", "Волга-реченька глубока..." и др.). На этом мотиве развивается стихотворение Есенина "Под венком лесной ромашки..." (1911), завершающееся концовкой: "Не пойду я к хороводу: Там смеется надо мной, Повенчаюсь в непогоду С перезвонною волной" (I, 65).

Можно привести и множество других примеров насыщения лирики Есенина фольклорными элементами, но и всех их вместе недостаточно для выявления всей глубины народно-песенной стихии в его поэзии. Она значительно глубже и понять ее можно лишь учитывая влияние на лирику "последнего поэта деревни" всего народно-поэтического мироощущения в целом. Ваить хотя бы присущий народной песне элемент реализма чувств и переживаний, которые не бывают в ней, по словам исследователя, "надуманными..."

ложными и сочиненными" и которые выливается " в словах и в напеве с полнейшей искренностью".²¹ Подобной же подлинной страстью и глубокой искренностью проникнута и есенинская лирика любви.

Уже на раннем этапе своего творчества Есенину удается сказать новое слово в отечественной любовной лирике. Вторжение его мальчишеской дерзости в благопристойный мир традиционных и потому ставших условными чувств уже тогда, задолго до "Исповеди Хулигана" и "Москвы кабацкой", могло бы показаться рискованным, если бы не сопровождалось естественной силой страсти, свежестью чувства ("Выткался на озере алый цвет зари...", 1910). Обновлялась при этом поэтика самого любовного аксессуара.

Легким дымом к дальним полям

Шлет поклон день ласк и вишен.

Запах трав от бабьей кожи

На губах моих я слышу (I, 126).

Не "глаза" ("очи"), не "щеки" ("ланыты"), не "губы" ("уста"), не "грудь" ("перси") берет поэт, а как раз менее апробированную высокой поэтической традицией деталь. Могло бы показаться, что она к тому же еще и снижена определением ("бабьей кожи"), но на самом же деле это не снижение, а введение в высокую поэзию нового идеала, включающего, например, представление о женской красоте и любви — деревенского пастуха. Но в то же время и сама эта кажущаяся грубоватость детали компенсируется потянутой тонкой поэтичностью ее восприятия — ощущения не как самой "кожи", а лишь как "запаха трав" от нее; и не какого-нибудь элементарного чувствования, а уточненного — синкретического ("запах... на губах... слышу").

Но вместе с тем лирическому субъекту уже ранней есенинской поэзии присущ комплекс переживаний и представлений о мире, далеко выводящий его и за круг фольклорного героя, и за черту переживаний и действий здоровой деревенской природы.

Вообще же необходимо сказать, что эмоционально-медитативный спектр есенинской лирики внутренне контрастен и сложен. Он не ограничивается самозабвенной радостью бытия, ни созерцательной умиротворенностью меланхолии, ни вспышками религиозного экс-

теза, ни отдельными нотками гражданской скорби. При всей жизнеутверждающей доминанте этой поэзии мотив неудовлетворенности звучит в ней уже с самого начала. Можно даже проследить в некотором роде его градацию, начинающуюся с легкой грусти, праникнутой пока еще кроткой ностальгией по ушедшему отрочеству к "другам игрив и забав", которых поэт не надеется больше увидеть. Таково, например, стихотворение "О красном вечере задумалась дорога" (1916), с его смутным вздохом по кому-то или чему-то ушедшему: "Кого-то нет, и тонкогубый ветер О ком-то шепчет сгинувшим в ночи" (I, 110). Этот же вздох по утрате чего-то свежего, чистого, безмятежного звучит и в строках стихотворения "Ночь и поле, и крик петухов..." (1917): "Кто-то сгиб, кто-то канул во тьму, уж кому-то не петть на холму" (I, 111). Эта грусть нередко сопровождается мотивом памяти, затаянно-радостной и теплой, поскольку - памяти о родных и близких, хоть и ушедших предметах:

О товарищах веселых,
О полях посеребрённых
Загрустила, словно голубь,
Радость лет уединённых (I, 126).

И поскольку речь идет о "предметах", оставших уделом вздохов, грусти, памяти, поскольку их надо "ловить", то сама жизнь предстает здесь как чудо, раскрывающееся в своей радостной неожиданности:

Ловит память тонким клювом
Первый снег и первоуток.
В санках озере над лугом
Зепоздалый окрик уток (I, 126).

Чудесна здесь даже сама картина звукописи, в которой сквозь шепелящую завесу шепотных "п" и "т" пробиваются более звонкие "г" и "к", как бы несущие мысль о мгновениях радостных воспоминаний. Изумляет и утонченность метафоры, так наивно и просто материализующей нематериальное: память "ловит" ... "клювом" ... Да и само мировосприятие поэтично-инфантильно: луговое озеро предстает как бы с высоты полета пролетевших еще по осени уток и кажется ... "санками". Очень необычно и странно, но поэтически убедительно,

поскольку хоть и смутно, но в сознание включается цепь ассоциаций: ... а теперь уже "первопуток"... зима... санки...

Но уже и здесь, в ранней поэзии Есенина, чувство грусти, тоски по некоему "потерянному раю" дает о себе знать звучанием самого что ни на есть трагического мотива, особенно в наиболее пессимистическом стихотворении этого периода "Устал я жить в родном краю..." (1916). Мотив бродяжничества, беспокойной тяги здаль — один из самых ощутимых в русской поэзии, где он сопутствует романтической трактовке поэта как существа не от мира сего, наделенного каждой поисков истины, обетованного края, "спасенья верного пути" (Пушкин). Его разлад с общей обывательской массой, ни к чему подобному не стремящейся, повтому избежен. Таким предстает он (хотя и не назван поэтом) в стихотворении Пушкина "Странник" (1830-е гг.).

Трагический тон есенинского стихотворения, несомненно, продолжает эту традицию, хотя сама мотивировка "ухода" здесь отсутствует (у Пушкина она такова: надо искать пути спасения из обреченного мира безрассудно и пошло прозябавших в своей жизни людей). Но о каком-то неблагоприятии общего ль состояния мира или только — в душе поэта заявлено и у Есенина: к нему относится и то, что "друг любимый" "наточит" на лирического героя "нож за голенище", и то, что любимая прогонит его от порога. Завершается перечень предположением трагической развязки: "На рукаве своем повешусь". Казалось бы, уже конец, но нагнетание продолжается ("И необмытого меня Под лай собачий похоронят"), подводя к обобщению: для героя тяжка мысль не столько о своем собственном "собачьем" конце, сколько о том, что все в мире останется по-прежнему:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам,
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора (Т, 166).

Пессимистично в этом же духе стихотворение "Проплясал, проплакал дождь весенний..." (1917). Само раздумье поэта о тщете своих духовных усилий преодолеть зло выступает здесь как бы врывацией основной мысли о "суете сует" Экклезиаста:

"Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во-веки... Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, — и нет ничего нового под солнцем" (Эккл., гл. I., ст. 2, 4, 9). Сходно рассуждает о своем "красном вечере" и Есенин: "Ворохлынет он Брясова и Блока, Востормошат других. Но все так же день взойдет с востока, Так же вспыхнет миг" (I, 157). Разница, пожалуй, только в одном: Экклезиаст причину своего пессимизма находит "во многой мудрости", от которой и "много печали", Есенину же положение дел видится более драматичным, ему кажется, что он ощущает роковой гнет неких космически-неодолимых сил: "На- всегда простер глухие длани Звездный твой Пилат".

Эта мысль о неодолимости мирового зла, перед которым слишком хрупким, тленным предстает цветение человеческой жизни, и тщетным самообольщением попытка поэзии "красотой спасти мир" звучит и в других стихотворениях раннего Есенина, прочно сообщая его лирике предвосхищающие "Москву кабацкую" нотки пессимизма.

Всякому, кто раз и навсегда соприкоснулся с поэзией Есенина, невозможно отделаться от ощущения того, что его захватывает и куда-то уносит непостижимый в своих пространственных и временных измерениях мир не только земного, но и некоего идеального бытия. Особенно ощутим он в поэмах первых лет революции и даже получает свое в некотором роде "историческое" объяснение в "Ключах Марии" (1918).

Воспринявшая в революции Русь предстает здесь не то чтобы в планетарном, а прямо-таки во вселенском масштабе. "Космическим" зачином открываются почти все поэмы Есенина 1917 — 1920 годов. Весь их пейзаж — это некая погруженная в небесную синеву страна, отчего самой характерной ее приметой является синий или голубой цвет (здесь даже "напевы" — "синект"), поистине "голубая Русь". Космичны и герои этих поэм: "россияне" выступают "ловцами вселенной", "Вижу дед мой тянет вершей Солнце с полдня на закат" (II, 64).

В есенинском восприятии революции отсутствует на первых порах момент исторического обновления Руси. Революция для него как бы, выражаясь словами Клавьева, "Солнце ослепительного века",

вспышка, при которой вдруг во всем своем блеске выявились остававшиеся до сих пор от "извечья" скрытыми красоты и блага его Родины. Неслучайно эти поэмы так насыщены светом солнца, месяца, звезд, зари. Под их лучами начинает светиться на всю вселенную своей дерзкой красотой пребывавшая до сих пор в тени своей мнимой убогости Русь.

Этой озаренности во внешнем мире соответствует и ощущение простора творческой стихии в душе поэта. "Сердцу с тайной не обняться", — вырвался как-то у поэта вздох перед невозможностью расширить предел духовного постижения мира. Теперь же ему кажется, что восторгом перед изображением Руси настолько расширена его грудь, что в едином вздохе можно вобрать в себя весь мир: "О, Русь, о степь и ветры, И ты, мой отчий дом!". При этом весь мир постигается поэтом как если бы и в самом деле, согласно апокалипсическому пророчеству, "сбылись времена и сроки" — и все настоящее, бывшее и будущее совместились в сиюминутности. Тут и плывущие "с за-гор вереницей" корабли, в которых "души усопших И память веков", и "умерший дед" поэта, и все вместе мертвые и живые, явившись на вселенский пир, "хороводно" отдыхают под кудями райского дерева, где "дряхлое время, Бродя по дугам, Все русское племя Сзывает к столам" (П, 33).

На библиейской основе революционных поэм Есенина следует остановиться несколько подробнее. Некоторые их образы дают основательный повод предполагать использование поэтом "небесной" мифологии, заимствованной, например, из капитального труда А. Афанасьева "Поэтические воззрения славян на природу" (1865 — 1868), служившего ему в годы революции настольной книгой, и который еще до него использовался такими крупнейшими русскими художниками, как Мельников-Печерский, Бунин, Блок, А. Н. Толстой. В "Отчаре" упоминаются "небесные дщери", "кремник", "огневик"; но особенно же небо почти всех поэм заселено универсальными образами коровы и коня. "Телица-Русь" заполняет собой космос: "Над тучами, как корова, Хвост задрала зоря" (П, 46); богородица скликает в рай телят; к самому богу, представляющему не что иное, как все ту же "коровью" сущность, поэт обращается: "Господи, отелиси!". Разгадывая смысл этих образов самому автору,

Орешин объясняет их как символ "какого-то вселенского или мирового урожая, размножения...", не что хитрящий Есенин будто бы воскликнул: " - Другие говорят то же! А только я, вот убей меня бог, ничего тут не понимаю..." (ЕВ, 1975, 207). О том, что образ коровы в этот "революционный" период своего творчества Есенин осмыслял исключительно символически (в противоположность ее живому образу в одноименном стихотворении 1915 г.: "Дряхлая, выпали зубы, Свиток годов на рогах"), свидетельствует и его приведенное в воспоминаниях И. Грузинова высказывание 1921 г.: "Кто о чем, а я о корове, Знаешь ли, я оседлал корову. Я еду на корове. Я решил, что Россию следует показать через корову. Лошадь для нас не так характерна. Взгляни на карту - каждая страна представлена по-своему: там осел, там верблюд, там слон... А у нас что? Корова! Без коровы нет России" (ЕВ, 1926, 129).

Если по подсчету М. Морозовой "корова" в поэзии Есенина упоминается 25 раз, то "конь", "лошадь" и "кобыла", вопреки собственному заявлению автора о нехарактерности этого животного для России, - 61, 27, 15 раз.²² Еще в стихотворении 1916 г. "Тучи с ожереба..." тучи уподобляются земным, крестьянским кобылам; в революционных же поэмах этот образ символизирует тягу "воспрянувшей Руси" к своему утопическому будущему. Недаром испокон веку "конек" украшал лужицкую избу-"колесницу", предзнаменуя ее предстоящий путь во вселенную. По утверждению В.Г. Базанова, "этот орнаментальный знак-символ приравнивается к философским завоеваниям человеческой мысли, к самым смелым народным мечтаниям. Крестьянин украшал свою избу, чтобы вырезать вечное устремление в космос". Что же касается "красного коня", влекущего по астральным сферам поэмы Есенина 1917 - 1919 гг., то он, как отмечает тот же исследователь, является "олицетворением стремительного движения, революционного порыва народных масс", это "небесный конь" пестушеской мифологии, впряженный поэтом "в колесницу Истории, устремленную к новым рубежам освобожденной земли".²³

Кроме "коня" и "коровы" упоминается в есенинских поэмах и другие, обитающие в их "звездной", "небесной" сфере животные: кошка, петух, кобель ("Кобелем исхудалым, трюм Завоев над зем-

лей зоря" — П, I7I). Всё это выразительные примеры использования старых мифов на службе "новому времени" (В. Г. Базанов). Восходят они, несомненно, к языческим воззрениям на природу, когда, "олицетворяя грозовые тучи быками, коровами, овцами и козами, первобытное племя ариев усматривало на небе, в царстве бессмертных богов черты своего собственного пастушеского быта".²⁴

Но вместе с тем напрашивается и еще одна навязчивая мифологическая аналогия с животными образами есенинских поэм, как раз, может быть, наиболее соответствующая их "пророческому" жанру. Нами имеются в виду астральные "звери" Апокалипсиса, книги, согласно историко-астрономическому исследованию Н. Морозова, написанной "знаменитым борцом против византийского религиозного и политического абсолютизма... Иоанном Антиохийским, называемым Хризостомом или Златоустом".²⁵ В своей искушающей воображение читателя, но не совсем, возможно, научно достоверной книге автор ставит перед собою цель реконструировать исторические и в большей степени природные обстоятельства, послужившие основой для создания Апокалипсиса — "книги астрологической". Путем астрономических вычислений он приходит к убеждению, что все видения "Откровения Иоанна" и в первую очередь семи чудовища — не что иное, как изображение неба во время грозы, разразившейся над островом Патмос 30 сентября 393 г., которую и наблюдал автор Апокалипсиса, что "все грозные фигуры зверей и картины всевозможных бедствий были ему показаны только символически в виде облаков, гроз и созвездий неба". Страшная своими пророчествами книга Иоанна о гибели византийско-римской деспотии (чудовиде с семью головами — семь звезд Медведицы), о наступлении войн, бедствий и землетрясений, о конце мира и пришествии "властелина", вызвавшая среди ее читателей "такую панику, какой еще не бывало в истории человеческих суеверий",²⁶ была, следовательно, "списана" с самого неба, объективно как бы явлена в полном трагическом предзнаменовании прохождении планет Меркурия, Скорпиона, Марса и Сатурна через созвездия Рака, Змееносца, Девы. Но это ли не высшая честь для книги — быть "написанной" самой природой, самим бытием, а не индивидуальными усилиями ограниченной человеческой личности! Многочисленные

примеры мистификаций и укрытий авторства за личиной анонима или коллектива свидетельствуют о соблазнительности для авторского самолюбия такого варианта. Самим богом, оказывается, были продиктованы записанные Моисеем в его книгах заповеди, "из тучи грозной, темная Выпала книга голубиная", ²⁷ природой подкидывается людям в романе С. Клычкова "Чертухинский балакирь" (1925) чудесная книга "жизни и смерти" - "Златые уста". Понятно, что и Есенин в своих поэмах, где так много неба и, как и в Апокалипсисе, астральных знаков, хотел подчеркнуть, что все свершающееся в мире предстает ему как "откровение" в революционной "грозе и буре". Только виделись ему на небе не какие-нибудь отвлеченные астрологические знаки, а знаки своего крестьянского края, "мужичьих мест" с их коровами, кобылами и овцами. Пророческий авторитет Апокалипсиса играл здесь немаловажную роль, что верно подмечено переводчиками поэта: "... Стремление говорить "по библии" заставляет Есенина для достижения нужного эффекта придавать своим лирическим "пророчествам" нарочито темный смысл". ²⁸

Глубинно-духовный и вселенский мир своей поэзии революционной эпохи Есенин пытается в "Ключах Марии" осмыслить в свете обновления духовного бытия нации. Раскрывается он здесь как романтический космос народной души в ее устремлениях к творческому совершенству и утопическим идеалам.

Здесь находит яркое отображение "мифологический" аспект осмысления поэтом и духовной истории русского народа, и самой революции. Суть его в следующем. Не разделяя с Ключевым его мистической концепции двоемирия, Есенин остается, однако, в первые годы революции близок ему в неприятии городской цивилизации и технического прогресса. Оба предают проклятию "железо" ("железного гостя"), оба видят в предельно урбанизированной Америке - воплощение мирового зла, оба будущее свободной России мыслят - как будущее крестьянского социализма, полевою ширь которого не будет покрывать копоть индустриальных небес.

Но такое будущее легко могло поменяться местами с прошлым, особенно если это последнее представлялось "золотым веком", что утверждалось, например, Сен-Симоном: "Золотой век, который слепое предание относило до сих пор к про-

шлому, находится впереди нас".²⁹ Эта взаимообратимость показателна и для сознания Есенина и близких ему поэтов. Между их мечтой о будущем и ностальгией по идеализированному патриархальному прошлому вполне может быть поставлен обозначающий "утопическое время" — знак тождества. Это и находим в "Ключах Марии".

В первой, онтологической части трактата, выдвигается концепция высших ценностей бытия, в их Есенин находит ни более, ни менее как в прошлом, откуда в нынешнее время доходит лишь их смутное отребение в виде орнамента. Орнамент же — это "мелодия какой-то одной вечной песни перед мирозданием". И вот оказывается, что "никто так прекрасно не слился" с нею "как наша древняя Русь". Земное и космическое, преходящее и вечное устремлены здесь к взаимосозидательному слиянию: вечность приравнивается к "родительскому счастью", но зато человек — это "чаша космических обособленностей". Все человечество (мыслимое как крестьянство) предстает здесь как "избяной обоз", устремленный "за шквал наших земных событий" к иному "берегу", который уже "недалек".

Печатью космичности, вечности отмечен уже сам элементарный быт земледельца, например, его изба, красный угол которой не что иное, как "уподобление заре, потолок — небесному своду, а матица — млечному пути" (У, 167, 171, 175, 174). И эта поэтическая аналогия вовсе не такой уж плод фантазии поэта. Ее историческое существование подтверждается исследователем, который пишет, что древнейшим человеком, преимущественно землепашцем, с понятием "дом" были соотношены "все важнейшие категории картины мира", что жилище — это "квинтэссенция овоенного человеком мира", что в нем "осуществляет человек и вселенная" и что "дом может быть "развернут" в мир и "свернут" в человека".³⁰

Таковы показатели этого высшего "лада" мифического "золотого века" земледельческого бытия — в онтологической части есенинского трактата.

Переходя далее к гносеологическому аспекту, Есенин развивает мысль о "творческой ориентации" предков "в царстве космических тайн", о народной поэтической образности, ставшей для нынешнего времени, увы, уже криптограммой. Но разгадать ее со-

временному поэту, однако, крайне необходимо, поскольку только через нее ведет путь к полному овладению "фигуральностью" родной речи. Утрата же этой, восходящей к предкам "творческой ориентации" произошла потому, утверждает автор, что с капитализацией деревни был нарушен сам "лад" ее естественного существования. Так подводилась к концу трактата Есениным мысль о необходимости соединения прошлого с будущим — через революцию. С ее осуществлением, пишет он, "буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса". "Люди должны научиться читать забытые ими знаки" — такова эта формула соединения революции с забытой мудростью прошлого. И тогда-то "будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вседенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хоровадно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай" (У, 178, 187, 181).

В связи с этим нуждается, вероятно, в уточнении тезис А. Потемби о том, что "мировоззрение, основанное на преданиях, не может верить в будущее, тем более жить активной общественной мыслью ради него".³¹ Несомненно, и "верить в будущее", и "жить ... ради него" такое мировоззрение может. Но только само это будущее будет представляться ему в значительной степени состоящим из элементов прошлого: языческого мифа о "золотом веке" или христианского — о грядущем воскресении человечества. Но даже и с такой поправкой тезис этот применительно к Есенину верен относительно лишь начального, "мифологического" этапа осмысления поэтом революции, за которым последует ступень вполне уже — историческая.

Действительно, после "Ключей Марии" поэт более уже не возвращается к мысли о мифическом "вседенском вертограде" — как особой крестьянской модели социализма. Его переходу на историческую точку зрения значительно способствует длившаяся более года (май 1922 — август 1923) поездка за границу. Из нее он возвращается, по собственному признанию, "не тем", а именно о с полным осознанием необходимости индустриального пути для России: "... Вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за "Русь",

как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нишу "Россию" (У, 143). "Полевая Россия! Довольно Волочиться сохой по полям! Ницету твою видеть больно И березам и тополям" (IV, 187) — так повторяется эта же мысль затем в стихах. Входит она значительной частью в идейный замысел и драматической поэмы "Страна негодяев" (1923), где традиционной неподвижности "русского равнинного мужика" противопоставляется революционная вера комиссара Рассветова в Россию с "сетью шоссе и железных дорог".

Но вместе с тем поворот от патриархальной Руси — к индустриальной советской новизне ни в коей мере не повлиял отрицательно на основной тезис есенинской концепции бытия — о гармоническом единстве человека с природой и мирозданием, о синонимном родстве человека с землей-матерью, о его органической близости с растительным царством, а через это — о его бессмертии в бесконечном круговращении природы. Эта мысль остается основополагающей в есенинской лирике до конца: "А люди разве не цветы?", "А эта разве голова Тебе не роза золотая?". Именно в этой поэме, характерно озаглавленной "Цветы" (1924), человек в своей даже самой что ни на есть исторической сущности все равно не освобождается от уз растительного родства. Так о событиях Октября говорится: "Цветы срезались друг с другом, И красный цвет был всех бойчей" (IV, 173). Может быть, в данном случае это и свидетельствует об известной ограниченности есенинской концепции, но зато вполне оправдывает себя это "родство" там, где речь идет о внеисторических, извечных противоречиях бытия. Вот, например, смерть. Именно теперь, в 20-е годы поэт приемлет ее и без прежней отроческой экзальтации ("Край любимый! Сердцу снятся...", 1914), и без прежнего мальчишеского бунта ("Устал я жить в родном крае...", 1916). С неминуемым уходом из жизни его примиряет мысль о неизбежном конечном уделе всего цветущего на земле — и прежде всего на примере самой природы: "Все мы, все мы в этом мире тленны, Тихо льется с кленов листьев медь... Будь же ты вовек благословенно, Что пришло процветать и умереть" (I, 189). Но природа все-таки "вечна". Не подобен ли ей и человек, также через "переплав смерти" соединяющийся с мирозданием? Именно так отвечает на этот вечный вопрос встревоженно-

го перед мраком небытия духа поэт в одном из своих последних стихотворений "Цветы мне говорят - прощай..." (1925), где он утешает себя мыслью, "Что все на свете повторимо" и надеется на свое бессмертие - как "неповторимого цветка" - в памяти других возлюбленных, которые заменят его с любимой - в будущем.

Но не только выражению философской концепции служит эта пронизывающая собой всю есенинскую поэзию идея об органической связи между человеком и природой. Она заряжает образ поэзии Есенина огромной силой, внушающей читателю как бы радость встречи с самой природой, ибо своим "феноменальным даром" пробуждать в душе ее родовую, потаенную связь с матерью-землей поэзия Есенина вполне соответствует определению А. Ф. Лосевым истинного поэтического образа - как "живого организма"; единственно способного воплощать собой жизнь: "Организм не знает, что с ним случится через мгновение. Вот это и есть жизнь". Как "волшебства": "В поэтическом образе обязательно есть нечто донаучное, сверхнаучное, вненаучное, то, что с великой силой хватает людей за душу, как некоего рода волшебное видение".³⁵

В самом деле, разве не завораживает мир Есенина своей цветописью? Например, синевой и голубизной? Не случайно самим поэтом определяется он - как "голубая Русь": "Как снежинка белая в просини я таю...", "Роша синим мраком кроет голтыбу...", "Не видать конца и края - Только синь сосет глаза", "В прозрачном холоде заглубела доль...", "Май мой синий! Июнь голубой!", "Вспомнил я деревенскую синь", "Все истлело в дыму голубом!" (I, 74, 78, 92, 113, 194, 200, 201). Но "синеве" и "голубизне" есенинского мира не только отображают богатейшую красочную палитру природы, они служат поэту средством выражения и нечто большего, что можно увидеть, а именно - невыразимого, "неизреченного", идеального: "синий вечер" шепчет поэту о его ушедшей возлюбленной, что была - как "песня и мечта"; "несказанное, синее, нежное..." (I, 108, 240). По утверждению исследователя, все в поэзии Есенина "облекается в хроматику синевы. Синь становится внутренним горизонтом, цветом определенного настроения".³³ Эта "определенность" - гармонический покой родного, отчего края поэта - "голубой Русь".

Не меньшее воздействие оказывает поэзия Есенина на читателя и своим "золотом" природы. "Из всех цветов один только золотой, солнечный обозначает центр божественной жизни... Один бог — сияющий "паче солнца", есть источник царственного света".³⁴ Что же делает с этим источником Есенин? — "Есенин низводит это небо на землю, золотой становится сама Русь. Русская земля — храм, небо и рей поэта".³⁵ Это цвет и золотых кретьяньских полей, и осеннего леса, и собственных волос лирического героя: "золото травы", "погаснет день, мелькнув пятой златом...", "златоструйная вода", "златая Русь", "осеннее золото лип", "златое затишье", "волос золотое сено", "золотне, далекие дали", "знаю я, что в той стране не будет этих нив, златящихся во мгле", "отговорила роща золотая..." (I, 100, 113, 141, 154, 155, 156, 206, 210, 228, 234).

Чем же еще, помимо своего "золота" и "синевы", насыщает и "лечат" стихи Есенина? Чуткому к стихотворной строке читателю не могут не послышаться в них шумы и звон самой природы. Поистине "шелестит" травой, "шумит" листвою и хвоей, "звенит" ручейком и отзывается другими звуками природы родного края — умноженная на зрительный образ эвфония многих и многих есенинских пейзажных строк: это и "струи пенистой волны", и "перезвонная волна", и звенящий "придорожными травами от озер водяной ветерок" (I, 65, 68, 117), и "перепелки звон ветра", и "березовый шорох теней" осенних ночей (IV, 118, 193) — и вся в целом раскрывающаяся как мир добра, гармонии и красоты поэзия великого лирика земли Русской.

Примечания:

- 1 Клычков Сергей. Домашние песни. — М.-Пб., 1923. — С. 9.
- 2 З. Б. Сергей Есенин. "Радуница" (рец.) // Нива (приложение). — 1916. — № 5. — С. 149 — 150.
- 3 Венгеров Н. Сергей Есенин. "Радуница" (рец.) // Современный мир. — 1916. — № 2. — Отд. 2. — С. 159.

- 4 Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. - М.-Л., 1926. - С. 10. Далее ссылки на это издание даются в тексте (ЕВ, 1926).
- 5 Клейнборт Л. М. Встречи // Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1975. - С. 149. Далее ссылки на эту книгу даются в тексте (ЕВ, 1975).
- 6 Рождествоносский В. Страницы жизни. - М., 1974. - С. 224.
- 7 Ч-ский. Первые шаги // Звезда. - 1926. - № 4. - С. 214.
- 8 См.: Есенин Сергей. Стихотворения 1910 - 1915 гг. - Париж, 1950. - С. 12.
- 9 Рерих Н. К. Избранное. - М., 1979. - С. 213. Разрядка здесь и далее - наша.
- 10 Ленин В. И. Полн. собр. соч. - Т. 38. - С. 200.
- 11 Трубецкой Евгений. Два мира в древнерусской иконописи. - М., 1916. - С. 5.
- 12 См.: Крестьянский ребенок. Материалы к его изучению. - М.; Л., 1928. - С. 61.
- 13 Есенин С. А. Собр. соч. В 6-й тт. - М., 1977, - Т. I. - С. 112. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 14 Марченко А. Поэтический мир Есенина. - М., 1972. - С. 71.
- 15 Харчевников В. И. Поэтический стиль Сергея Есенина. - Ставрополь, 1973. - С. 108.
- 16 Богавский Б. Земля и почва в земледельческих представлениях древней Греции // Журнал министерства народного просвещения. - 1912. - Ч. 37. - январь - С. 15.
- 17 Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. - М., 1868, - Т. 3. - С. 269 - 270.
- 18 Филиппов Г. В. Русская советская философская поэзия. Человек и природа. - Л., 1984. - С. 92.
- 19 Сакулин П. Народный златоцвет // Вестник Европы. - Пг., 1916. - Кн. 5. С. 200, 208.
- 20 См.: Частушки родины Есенина. М., 1927. - С. 7, 8, 10, 14.
- 21 Лопырева Е. Вступительная статья в книге "Лирические народные песни", - Л., 1955. - С. 28.
- 22 Морозова М. Анимализм в поэзии Есенина // Сергей Есенин. Проблемы творчества. - М., 1978. - С. 197.
- 23 Базанов В. Г. К символике Красного коня // Русская литература. - 1980. № 4. - С. 23, 27, 30.
- 24 Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. - Т. I. - С. 690.

- 25 Морозов Николай. Откровение в грозе и буре. - М., 1907. - С. УИ.
- 26 Там же. - С. 245, 218.
- 27 Стихи духовные. Спб., 1912. - С. 7.
- 28 Девис Д. Переводить Есенина - наследие // Литературная Россия. - 1977. - 22 янв.
- 29 Утопический социализм. - М., 1982. - С. 213.
- 30 Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. - Л., 1983. - С. 3, II.
- 31 Потебня А. А. Из записок по теории словесности. - Харьков, 1905. - С. 154.
- 32 Лосев А. Ф. О поэтическом образе // День поэзии. - М., 1981. - С. 69.
- 33 Добря Анна. Вопросы поэтики Сергея Есенина // Prelegri de limbaj si literatura rusa, vol. I. Bucuresti, 1983. с. 317 - 318.
- 34 Трубецкой Евгений. Два мира в древнерусской иконописи. - С. II.
- 35 Кедров К. А. Образы древнерусского искусства в поэзии С. А. Есенина // Есенин и современность. - М., 1975. - С. 173.

Л. В. Спроге (Рига)

СИМВОЛИСТЫ И РАННИЙ С. ЕСЕНИН (МОТИВ ЦВЕТКА)

Исследование источников раннего (во многом подражательно-го)¹ поэтического творчества С. Есенина приводит к некоторым соответствиям с текстами русских символистов.

Процесс постепенной кристаллизации собственно есенинского поэтического мира неразрывно связан с выявлением неповторимого, уникального постижения молодым поэтом символистских форм, смысловых значений предшествующей и современной литературной эпохи. Диапазон литературных пристрастий молодого Есенина особенно значим в период становления индивидуального поэтического стиля, когда сознательная или несознательная ориентация на заведомый текст становится знаком эволюции, свидетельством творческого роста поэта, его определившей способности свежего восприятия и новизны рефлексий. В связи с этим особый интерес представляет "переломный" для раннего творчества С. Есенина конец 1914 года. Своеобразный итог духовных и художественных исканий поэта иллюстрируют его письма с 1912-го по 1914-й год; в тот период, когда поэтическая ориентация указывает на "поворот" от Кольцова и Надсона к Ф. Сологубу². Знакомство с современной поэзией и живой интерес к творчеству русских символистов не могли не сказаться на выработке языка, интонации и настроении ранних есенинских произведений. В то же время соотношение художественного творчества Есенина и его современников (с целью выявления их сходств и отличий) позволяет решить вопрос о литературных влияниях и своеобразии, "свежести" (А. Блок) лирики начинающего поэта.

Для раннего Есенина было характерным обращение к традиционным сказочным сюжетам. В качестве классического сюжета народной сказки исследователи часто называют "Сиротку" (1914), жанр которой сам поэт определил как "русская сказка"³. В стихотворном изложении распространенного сказочного сюжета о "сиротке" и "дедушке-морозе", "злой мачехе" и "коварной неродимой сестрице" еще нет того своеобразного преломления фольклорной традиции, проявление которой позволило бы говорить о характере литературно-эстетической позиции раннего Есенина. Не случайно этот

текст не был включен поэтом в основное "Собрание стихотворений". В то же время отступление от канонизированного сказочного сюжета приводит к той форме взаимоотношения фольклорной и авторской сказки, при которой мифопоэтическая модель есенинского мира получает дальнейшее развитие. Уже в стихотворениях 1914-1915 годов сказочные мотивы предстают модифицированно, лирический сюжет конструируется в духе поэтической традиции, развивавшейся в русской лирике XIX и начала XX века. В ряду таких произведений может быть названо стихотворение Есенина "Русалка под Новый год" (1915), где народный сюжет о "русалке" несет черты литературных влияний Пушкина и Лермонтова. Распространенный в русской фольклорной традиции "русалочий" мотив - обманутой и загубленной девушки - становится доминантой сказочного действия, знаком "прадедовской сказки" (ср. у Ф.Сологуба):

Покрыла зелень ряски
 Пустынный старый пруд, -
 Я жду, что оживут

Осмеянные сказки:

Русалка приплывет,
 Подыметя, нагая,
 Из сонной глади вод
 И запоет, играя

Зеленою косой ...⁴

В ряде стихотворений Ф.Сологуба заявлена сказочная фабульная линия, в основе которой лежит печальная "история русалки" (ср.: "Она стонала над водой, / Когда ее любовник бросил"⁵; "Отнята от раздолья морей, / Морская царевна на суше. / Душа твоя света светлей, / Изранена о грубые души"⁶). В вышеназванном стихотворении Есенина мотивы "весны", "ворожбы/колдовства" развиты в русле мифологических представлений:

Я русалкою вернуся весною.

Приведешь ты коня к водопоям,

И коня напою я из горсти.

Запою я тебе втихомолку,

Как живу я царевной, тоскую,

Заману я тебя, заколдую,

Уведу коня в струи за холку! (IY, 97)

Чары

В цветах любви весна-царевна
 По роже косы расплела ...
 Пьяна под чарами веселья,
 Она, как дым, скользит в лесах ...
 А вслед ей пьяная русалка
 Росой плещет на луну ... (IV,79)

Если у Сологуба атрибутом сказочной темы о русалке и Золушке является цветок ландыша⁷, то в импровизациях на сказочные мотивы у Есенина своеобразную трактовку получает образ повилики:

Уходи ты к лесным повиликам.
 У стогонов из сухой боровины
 Шьет русалка из листьев обновы.
 У ней губы краснее малины,
 Брови черные круче подковы.
 Соберутся русалки с цветами ... (IV,88)

В стихотворениях Есенина 1914-1915 годов со сказочными сюжетами нет детализированного пересказа событий, как в случае с "Сироткой". В стихотворениях, рассказывающих о судьбе "красной девицы", акцентируются устойчивые мифологические образы воды (реки, озера, затона и др.) и берега с растительным миром.

С фольклорными мотивами ассоциировано еще одно стихотворение 1914 года, озаглавленное в первой публикации "Кручина":

Зашумели над затоном тростники.
 Плачет девушка-царевна у реки.
 Погадала красна девица в семик.
 Расплела волна веноч из повилик.
 Ах, не выйти в жены девушке весной,
 Залугал ее приметам лесной.
 На березке пообъедена кора, -
 Выживают мыши девушку с двора.
 Бьются коны, грозно машут головой, -
 Ой, не любит черны косы домовой.
 Запах ладана от рожи ели льют,

Звонки ветры панихидную поют.

Ходит девушка по берегу грустна,

Ткет ей саван нежнопенная волна. (I, 75)

Как указывают исследователи, образность этого стихотворения восходит к народному поэтическому творчеству⁸. Употребление фольклорных эпитетов ("красна девица", "звонки ветры" и т.п.) совпадает с экспрессией поэтического мира, с развитием традиционного мифологического мотива "ворожбы", который составляет один из важных атрибутов в происхождении сюжета о "девушке-царевне/невесте".

Особенность образов рассматриваемого стихотворения становится более явной, если сопоставить его с известным стихотворением А.Блока "Мой любимый, мой князь, мой жених", входящее в первый раздел сборника "Стихов о Прекрасной Даме" - "Неподвижность". Есенину (еще до знаменательной встречи его с Блоком) первая книга поэта была знакома, о чем свидетельствует В.С.Чернявский в своих воспоминаниях: "Блок принял его (Есенина - Л.С.) со свойственными ему немногословием и сдержанностью, но это, видимо, не смутило его: "Я уже знал, что он хороший и добрый, когда прочитал стихи о Прекрасной Даме"⁹. Предположительно и то, что до марта 1915 года существовал ряд есенинских стихотворений, созданных "под знаком" блоковского лирического творчества.

Общность названных выше стихотворений Есенина и Блока объяснима и тем, что у них один из источников - сказка, в образности которой просматриваются остатки старинных верований (ср. у Есенина - "На березке пообъедена кора, - / Выживают мыши девушку с двора"¹⁰), мифопоэтических воззрений на природу (ср. символику растений двух текстов: "березка", "ель", "камыш", "цветистый луг", "повилики"). Оба стихотворения ориентированы на единые фольклорные источники, на мифологические реминисценции о "кручине девушки-невесты" и свидетельствуют об оригинальной разработке одинакового сюжета. Общим мотивом произведений является образ цветка повилики:

Мой любимый, мой князь, мой жених,

Ты печален в цветистом лугу.

Повиликой средь нив золотых

Завилась я на том берегу II.

В стихотворении Блока мотив превращения невесты в полевой цветок восходит к сюжету сказки В.А. Жуковского "Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-Царевиче, о хитростях Коцея Бессмертного и о премудрости Марьи-Царевны, Коцеевой дочери". В сказке Жуковского одним из источников послужила народная сказка из сборника братьев Гримм "Милый Роланд и девица Ясный Цвет"¹². Ср. у Жуковского:

Марья-царевна в лазоревый цвет полевой
превратилась.
"Здесь, у дороги, останусь, авось мимоходом
затопчет
Кто-нибудь в землю меня"¹³.

У Блока:

Повиликой средь нив золотых
Завилась я на том берегу.
.....
Ты сомнешь меня в полном цвету
Белогрудым усталым конем.

В рассматриваемых произведениях общим является и мотив ожидания.

У Жуковского: "Вот здесь у дороги,
Буду тебя дожидаться".

У Блока: Яду тебя, моего жениха,
Все невеста - и вечно жена.

Символика цветов повилики восходит к русскому свадебному обряду ("повивать"), венок из повилик - синоним фаты¹⁴.

В стихотворениях Вяч. Иванова мифопоэтические образы цветов повилики с тростниками у реки образуют цепочку символических значений, связанных с мифологизированным образом Ал.Н. Чеботаревской (см. стихотворение "Кассандре"):

"Блюди елей у брачного чертога!
Жених грядет..."¹⁵

... Катится белым забвеньем река ...
Ты повилики закинула тонкие
В чуткие сны тростника¹⁶ ("Осенью")

Повилики белые в тростниках высоких -
Лики помертвелые лианей бледнооких.

Жадные пристрастия мертвенной любви,
 Без улыбки счастья и без солнц в крови.
 ("Повилики")¹⁷

Характерная трактовка в есенинском стихотворении водной стихии, враждебной человеку ("Расплела волна венки из повилики"), создает в сюжетосложении ряд драматичных примет ("Бьются кони, грозно машут головой", "ветры панихидную поют") и последующий трагический финал ("ткет ей саван нежно-пенная волна"). Стихотворение Есенина о девушке-царевне, гадающей в семик у реки, гладь которой является как бы магическим зеркалом судьбы, генетически восходит к разножанровым источникам: к фольклоризированному материалу (песни, предания), литературным сказкам и балладам, лирическим стихотворениям символистов, где мифопоэтические представления о цветах, деревьях¹⁸, водном пространстве и т.п. уже имели прецедент и образовали ряды символических значений.

Мотивы цветов в лирике Есенина обретают свой доминантный смысл в поэме "Цветы" (1924), место которой в творчестве поэта трудно переоценить¹⁹.

Примечания:

¹ Чубукова Н.В. Лирика С.Есенина 1911-1915 годов // Вопросы литературы. - 1987. - № 2. - С.15,22.

² См.: цитату из стихотворения Ф.Сологуба "Молитва дьяволу" в письме Есенина к М.П.Бальзамовой (осень 1914г.), заявленную как "девиз" // Есенин С.А. Собр.соч.:В 6-и т. - М., 1980. - Т.6. - С.53.

³ Есенин С.А. Собр.соч.:В 6-и т. - М.,1980. - Т.4. - С.58. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской - страницы.

⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. - Л.,1978. - С.152.

⁵ Там же. - С.339.

⁶ Сологуб Ф. Собрание сочинений: Змеинные очи. Стихи. - СПб., 1914. - Т.9. - С.52.

⁷ Ср. в стихотворениях процитированных выше (см. сноски 5,6): "Дышу дыханьем ранних рос, / Зарю ландышей невинных, / Едкого влажный запах длинных / Русалочьих волос"; "Ландыш вдали от ручья, / Сердце твое томится и вянет". В стихотворении "Золушка": "Радостно-чистый / Образ простой красоты, /

Милый как ландыш душистый, - / Это, смиренная, ты" (см. 6-ю сноску, С.177).

⁸ Коржан В.В. Фольклор в творчестве Есенина // Есенин и русская поэзия. - Л., 1969. - С.195.

⁹ Чернявский В.С. Три эпохи встреч (1915-1925) // С.А.Есенин в воспоминаниях современников. - М., 1987. - Т.1. - С.200.

¹⁰ Мифологическое значение "мыши" раскрывается на основе сказочного сюжета о превращении ведьмы (женщины, девицы) в мышь, характерна при этом роль мыши в ритуале, магии. См.: Мифы народов мира. - М., 1982. - С.190.

¹¹ Блок А.А. Стихи о Прекрасной Даме. - М., 1905. - С.131.

¹² Куковский В.А. Собр.соч.: В 3-х т. - М., 1980, - Т.3. - С.7-19. Подчеркнуто мною - Л.С.

¹³ Там же.

¹⁴ См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. - М., 1889. - С.143-144.

¹⁵ Иванов Вяч.И. Стихотворения и поэмы. - Л., 1976. - С.118.

¹⁶ Там же. - С.119.

¹⁷ Там же. - С.169.

¹⁸ Ср. характерный мотив у С.Городецкого, которому было посвящено стихотворение Есенина "Кручина", - превращения березки в девушку: "Ты березкой когда-то была, / В чистом поле на горке стояла / И плакучие ветки роняла, / Высока, и стройна, и бела - / Ты когда-то березкой была. / Но из жизни зеленой ушла, / И подругой мне ласковой стала" // Городецкий С.М. Избр. произведения: В 2-х т. - М., 1987. - Т.1. - С.279. Примечательным является свидетельство Р.Ивнева о литературной ориентации Есенина в 1915-м г.: "Есенин был прекрасно знаком с современной литературой, особенно со стихами. Не говоря уже о Бальмонте, Городецком, Брюсове, Гумилеве, Ахматовой, он хорошо знал произведения других писателей. Многие стихи молодых поэтов знал наизусть" // Ивнев Р. У подножья Мтацминды. - М., 1981. - С.43-44.

¹⁹ См. отзывы о философском смысле "Цветов" самого Есенина в письмах к П.Чагину (VI, 163, 171).

"РОДИЛСЯ Я С ПЕСНЯМИ..."

(КОНЦЕПЦИЯ ПОЭТА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ЕСЕНИНА И КЛЫЧКОВА)

Есенин сблизился с Клычковым в 1918 году, однако творческое знакомство двух поэтов состоялось задолго до их личной встречи. Ко времени вступления Есенина в литературу имя поэта Клычкова было уже хорошо известно читающей публике. О его первых поэтических сборниках охотно писала периодическая печать, поэтому, безусловно, Есенин, живо интересующийся всем, что происходило в литературе, не мог пройти мимо стихов Клычкова, которые во многом были созвучны его собственным настроениям. Интерес к русской старине, к народному творчеству, характерный для обоих художников, закономерно привел их к группе "Краса", созданной в 1915 году Сергеем Городецким и Алексеем Ремизовым. Есенин нашел в Клычкове верного друга и единомышленника. Но вместе с тем уже в самом начале их дружбы существовали различия в мировоззрении, которые в дальнейшем определялись более резко. И не случайно поэтому в июне 1917 года в письме к А. Шляевцу Есенин писал: "...О Клычкове поговорим ещё, он очень и близок нам, и далёк по своим воззрениям".¹ Есенин высоко ценил чистоту и мягкость поэзии Клычкова, её просветленную грусть и трепетность, и в этом смысле он ставил Клычкова выше Орешкина и Клюева. (У1,96)

Творческое общение двух поэтов в равной мере оказалось плодотворным для каждого из них. В стихотворениях Есенина до-революционного периода видны следы чтений первых книг Клычкова, а в его теоретическом трактате "Ключи Марии" сформулированы идеи, нашедшие реализацию в романах Клычкова.²

Переиздавая свой сборник "Потаенный сад" в 1918 году Клычков посвятил его Есенину. Знаменательно, что автор значительно переработал сборник, причем от прежнего замысла осталось, пожалуй, только название - "Потаенный сад". Если в сборнике 1913 года "потаенный сад" - это некая абстрактная страна красоты и абсолютной гармонии, то в сборнике 1918 года это понятие имеет

другой смысл: "потенциальный сад" - это творческая мастерская, тайное тайных рождения художника. Очевидно, такое переосмысление не было случайностью. Скорее, это был результат размышлений Есенина и Клычкова над проблемами художественного творчества и мастерства.

Тема судьбы поэта, назначения поэзии, истоков творчества в одинаковой степени волновала обоих художников и была неразрывно связана с центральными темами их лирики - темой родины и темой взаимоотношения человека и природы.

В 1918 году появилось стихотворение Клычкова "Была над рекою долина...", которое во многом перекликается с написанным несколько ранее стихотворением Есенина "Матушка в Купальницу..." (1912). Оба стихотворения говорят о рождении незаурядного человека, поэта. И Есенин, и Клычков обращаются к одному из древнейших календарных языческих обрядов, что позволяет им раскрыть то поэтическое мировоззрение, которое веками складывалось в народе и которое берет свое начало еще с тех времен, когда человек не выделял себя из природы, в сознывая свою кровную связь с ней.

Анализируя стихотворение Есенина "Матушка в Купальницу...", Харчевников отметил, что "поэт родился в колдовскую, поэтическую, полную таинственных видений купальскую ночь, впитав в себя ещё до рождения с кровью матери чудодейственную силу трав и родной земли, (...) сама природа нарекла его своим внуком, открыв ему все свои богатства".³

Лирический герой стихотворения "Матушка в Купальницу...", с одной стороны, оказывается тесным образом связанным с миром природы, а с другой стороны, - с поэзией родной земли ("Родился я с песнями в травном одеяле"), которая отражает вековую народную мудрость.

В стихотворении Клычкова герой тоже рождается в летнюю ночь, в лесу. Если у Есенина матушка собирала "травы ворожбиные", то у Клычкова она собирает малину, т.е. исходная ситуация одна и та же: человек еще до рождения становится причастным к миру природы. Это чисто народное понимание рождения человека. Но если лирический герой Есенина рождается в буйную, шумную, праздничную ночь, то рождению лирического героя Клыч-

кова сопутствует величавая тишина первозданного леса. И это не случайно. Для Клычкова вообще характерно созерцательное настроение и эта созерцательность проявляется и в данном стихотворении.

Природа бережно и заботливо относится к человеку, именно так, как относится к своему ребенку мать, пеленая и укачивая его:

Меня пеленал полумрак,
Баюкало пение птичье,
Бегущий ручей под овраг...⁴

Человеку становится понятен язык окружающего мира, он ясно ("широко раскрывши глаза") впитывает в себя его мудрость:

Я слушал, как ели шумели,
Как тучи скликала гроа...⁵

И лирический герой Клычкова вслушивается в шум елей, в говор туч и ручьев. Под этот неторопливый рассказ окружающей природы:

Мне виделись в чаще хоромы,
Мелькали в заре терема...⁶

Так Клычков определяет истоки своего искусства - они в родной земле. "С того я и дикий", - говорит поэт, т.е. всецело принадлежащий миру, породившему его, говорящий с ним на одном языке. Все, что характерно для мира природы, характерно и для его творчества, поэтому "песни мои - как кузов лесной земляники".

Продолжает тему рождения поэта и стихотворение Клычкова 1923 года "Детство". Первозданная природа вводит его лирического героя в свой мир, раскрывая перед ним сокровенные тайны бытия:

Заалет из-за леса,
Прянет ветер на крыльцо,
Нежно глядя у навеса
Мокрой лапой мне лицо.

Завернется кучей листьев,
Закружится возле пня,
Поведет грозы расчистив,
Взявши за руки меня.⁷

"Рати старых осен и берез" сторожат покой и уединение лирического героя. Мать-земля защищает от бед и несчастий, наделляет необычной судьбой:

Мне говорила мать, что в розовой сорочке
Багряною зарёй родился я на свет.⁸

Все лучшее, доброе, высоконравственное в человеке берет свое начало в родной земле.

Сознавая кровную связь с миром природы, лирический герой Клычкова испытывает бесконечную благодарность этому миру, обретает покой и чувство гармонии:

У матери — у придорожной ивы,
Прильнув к сухим ногам корней,
Я задремлю, уж тем одним счастливым,
Что в мире не было души верней.⁹

Таким образом, Клычков, так же, как Есенин, создает миф о чудесном рождении художника, который, являясь частицей природы, призван выражать и открывать миру её живую душу. В соответствии с таким пониманием взаимоотношений мира и поэта находятся и эстетические взгляды обоих художников: истинно и ценно то, что связано с землей, с природой, безобразно и безнравственно то, что враждебно природе. Подобная трактовка Есениным и Клычковым темы творчества вызвала полемический отклик пролетарских поэтов, для которых определение истоков творчества, назначения поэта и поэзии также имело принципиальное значение для утверждения своей эстетической платформы.

Если для Есенина и Клычкова человек — дитя природы, то пролетарские поэты утверждали прямо противоположное. У Клычкова человек рождался в тишине лесов, у пролетарских поэтов местом рождения является завод. Так, у Герасимова читаем:

Я не нежный, не тепличный,
Не надо меня ласкать,
Родила на заводе зычном
Меня под машиной мать.¹⁰

И вместо птичьего пения лирического героя Герасимова в стальной колыбели бавкает "бодрый гудок". Лирический герой Клычкова ощущал неразрывную связь со всем живым на земле, лирически?

герой Герасимова не признает этой связи, для него "материнским зовом" является "замзтерелая ругань шестерен и валов".

Для Есенина и Клычкова главным было не утратить способность понимать окружающий мир природы, не упустить тонкую нить, связывавшую человека со всем, что "душу облекает в плоть". По мнению же пролетарских поэтов, человек должен заново создать мир, поэтому для них отрадной музыкой звучит "пенье сирен и движенье колес и валов".

Для Есенина и Клычкова природа была "светлым храмом", для пролетарских поэтов — всего лишь строительным материалом, причем материалом довольно несовершенным.

И те, и другие в своем максимализме были не правы. Человек не может только любоваться природой, он вынужден пользоваться её богатством для удовлетворения своих жизненных потребностей. Но утилитарная деятельность человека должна быть разумной и гуманной по отношению к природе. Так испокон веку относился к родной земле крестьянин, который отнюдь не только любовался природой, но и облагораживал её своим трудом. Не случайно поэтому в творчестве новокрестьянских поэтов столько вдохновенных страниц посвящено человеку — труженику.

Увлеченность пролетарских поэтов индустриальными образами, абсолютизация ими пафоса созидания вполне объяснимы и понятны. Строительство нового общества, стремительное преобразование народного хозяйства — все это рождало восторг, побуждало отразить эти процессы в творчестве. Однако и сами пролетарские поэты вскоре почувствовали, что человеку становится холодно и бесприветно среди нагромождений металла, и в таком случае даже среди самых совершенных конструкций человек не будет счастлив. Поэтому часто в их поэзию врываются родные сердцу пейзажи, воспоминания о детстве, что делало их лирику теплее и человечнее (см., например, поэзию Александровского и Герасимова).

Так же, как Есенин и Клычков, пролетарские поэты были плотью от плоти народной жизни, народной культуры, поэтому, не смотря на бросающиеся в глаза внешние противоречия, внутренние они были во многом схожи между собой. И уже сам факт, что тема природы и человека одинаково остро стояла перед ними, так же,

как и тема будущего деревни, говорит сам за себя.

Есенин и Клычков свою родословную вели от древнейших певцов и поэтов, которые создавали произведения, созерцая природу, постигая её смысл, а не навязывая ей свои законы. Оба художника называли себя пастухами, вкладывая в это понятие глубокий смысл. В "Ключах Марии" Есенин писал: "В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии и апокрифы других направлений. Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум. Само слово пас — тух.. говорит о каком-то мистически помазанном значении над ним. "Я не царь, и не царский сын, — я пастух, а говорить меня научили звезды", — пишет пророк Амос". (У, 169—170)

Цель и назначение поэзии — созерцание и постижение вечной тайны природы. В стихотворении "Я пастух, мои палаты" (1914) Есенин раскрывает содержание своей поэзии так:

Я пастух, мои палаты —
Межи зыбистых полей,
По полям зеленым — скаты
С гарком гулких дупелей. (I, 93)

Поэт вглядывается в очертания лесов и полей, чутко прислушивается к шепоту сосняка и ему становится понятен язык природы:

Говорят со мной коровы
На кивливом языке.
Духовитые дубравы
Кликут ветками к реке. (I, 93)

Клычков в стихотворении "Я все пою — ведь я певец" выразил ту же мысль:

И я пастух, и я певец,
И все гляжу из-под руки:
И песни — как стада овец
В тумане раннем у реки... II

И не случайно поэтому Клычков сборнику "Дубравна" (1913) предпосылает эпиграф: "Я пас стада отца моего, а говорить меня учили звезды (Амос)".

Природа воспринималась Есениным и Клычковым в традициях народного миропонимания и народной культуры. "Следуя внушениям метафорического языка, — пишет А.Н. Афанасьев, — и тесно связанных с ним первобытных воззрений на мать-природу, древний человек почти не знал неодушевленных предметов: всюду находил он и разум, и чувство, и волю. В шуме лесов, в шелесте листьев ему слышались те загадочные разговоры, которые ведут между собой деревья; в треске сломленной ветки, в скрипе расколотого дерева он узнавал болезненные стоны, в увядании — иссушающее горе и так далее. Дерево содрогалось, чахло и даже проливало кровь (сок), будучи тронута острым железом".¹²

Через века пронес народ понимание изначального кровного родства человека и природы. В своем творчестве и Есенин, и Клычков стремились воскресить эти былые идеальные отношения человека с миром природы, которая в их поэзии предстает прежде всего как живое существо, разделяющее с человеком все его помыслы и устремления:

У Клычкова:

И тихо кружит по опушке
Берез умолкший хоровод.
И лишь одна, как над могилой,
В необлетевший рдьяный куст
Нагие руки уронила
И тонких пальцев горький хруст.
И так торопится кому-то
Листком, всколыхнутым едва,
С вершины, ветром изогнутой,
Сказать последние слова.¹³

У Есенина:

Кудрявый сумрак за горой
Рукою машет белоснежной. (I, 106)

Кого-то нет, и тонкогубый ветер
О ком-то шепчет, стигнувшем в ночи. (I, 110)

Все живое в мире для Есенина и Клычкова связано кровнородственными связями, все рождено одной матерью — Природой, и все

равны перед ней: люди, птицы, звери, растения. Именно поэтому любовь к "братьям нашим меньшим" является основой их философско-этической системы. И не случайно у Клычкова и Есенина появляются близкие по своему содержанию строки:

У Клычкова: В очах далекие края,
В руках моих березка,
Садятся птицы на меня
И зверь мне брат и тезка.¹⁴

У Есенина: Алый мрак в небесной черни
Начертил пожаром грань.
Я пришел к твоей вечерне,
Полевая глухомань.

Нелегка моя кошница,
Но глаза синее дня.
Знаю, мать-земля черница,
Все мы тесная родня. (I, 128)

Есенин и Клычков отстаивали мудрое и гуманное отношение человека к природе, предчувствовали, что нарушение экологического равновесия может привести к всеобщей трагедии человечества. И в этом смысле их поэзия предвещает лучшие страницы современной советской литературы, решающей нравственные аспекты экологической проблемы (произведения Астафьева, Распутина, Белова, Айтматова, Чивилихина, Залыгина и т.д.).

Примечания:

- 1 С.А. Есенин - А.В. Ширяевцу, 24 июня 1917 г. // Собр. соч.: В 6-и т. - М., 1980. - Т. 6. - С. 84. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).
- 2 Niquieux Michel. Sergej Klyčkov et Sergej Esenin entre le symbolisme et l'agglisme // Cahiers du Monde russe et soviétique. XVIII (1-2), janv.-juin 1977.-p.p. 33 - 60.

- 3 Харчевников В.И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910 - 1916). - Ставрополь, 1975. - С. 56.
- 4 Клычков С. Дубравна. - М., 1918. - С. II.
- 5 Там же. - С. II.
- 6 Там же. - С. II.
- 7 Клычков С. Гость чудесный. - М.-П., 1923. - С. 39.
- 8 Клычков С. Домашние песни. - М.-П., 1923. - С. 36.
- 9 Там же. - С. 46.
- 10 Пролетарские поэты первых лет советской эпохи./Б-ка поэта. Большая серия. - Л., 1959. - С. 192.
- 11 Клычков С. Потаенный сад. - М., 1913. - С. 31.
- 12 Афанасьев А.Н. Древо жизни. - М., 1983. - С. 220-221.
- 13 Клычков С. Домашние песни. - М.-П., 1923. - С. 18-19.
- 14 Клычков С. Гость чудесный. - М.-П., 1923. - С. 43.

Н. В. Кононова (Рига)

"ИНОНИЯ" С. ЕСЕНИНА КАК НАРОДНО-СОЦИАЛЬНАЯ УТОПИЯ

Поэма С. Есенина "Инония" со времени своего появления в 1918 году по наши дни привлекает пристальное внимание. В разное время к ней обращались в своих трудах В. Г. Базанов, В. Вдовин, Д. Ивлев, А. Марченко, Э. Мекш, А. Микешин, Е. Наумов, И. Правдина, Ю. Прокушев, П. Юшин и ряд других ученых и критиков. Этот интерес не случаен. Споры о революции и советской власти, о построении социализма, вопросы о нравственности и политике, о будущем нашего государства, о путях развития общества как никогда остро ставятся и решаются сегодня.

Отношение Есенина к революции выражено в его творчестве и в эпистолярном наследии. Рецепция реальности была далеко не столь проста, как кажется на первый взгляд. В первые годы революции Есенин был активным участником группы "Скифы", он был духовно близок мировоззрению новокрестьянских поэтов, особенно клюевским идеалам крестьянского социализма; прислушивался к мистическим теориям А. Белого, который в революции видел "мессию грядущего дня", и к идеалистической философии Р. Иванова-Разумника. В целом, Есенин воспринимал революцию "как осуществление близких ему идей патриархального социализма"¹. Эта его позиция, с одной стороны, была близка представлениям "скифов", которые видели в революции осуществление религиозных догм, вознесение и преображение особого славянофильского духа русского крестьянина², с другой стороны, взгляды Есенина не были чуждыми и народническим идеям о движении революции к патриархальному социализму, "о возрождении в муках и страданиях совершающейся революции"³.

Революция для Есенина - это своеобразный "мужичий рай", идеальный град-Инония с его обитателями и "божеством живых" - Коровьим богом. "Будущее, - пишет Э. Б. Мекш, - видится С. Есенину гармоничным и добрым". Но "это станет возможным лишь в том случае", если повсеместно утвердятся древние этические нормы, на основе которых и будет происходить пересоздание мира, "если утвердятся идеи, запечатленные в народных преда-

ниях, которые помнят о былых идеальных отношениях всех живущих на земле, о тайне "узловой завязи" человека и природы. Миф о мировом древе, столь важный для поэта этих лет, стал "прямой эмоционально-позитивной оценкой текущих революционных событий"⁴. Поэт отрицает христианский путь пересоздания мира: "Не хочу воспринять спасения / Через муки его и крест"⁵, столь тесно связанный с мифологическими представлениями о "строительной жертве", встречающимися почти у всех народов мира. Не случайно словосочетание "муки и крест". Крест в мифопоэтических и религиозных системах, как трактует энциклопедия "Мифы народов мира", — "один из наиболее распространенных символов, нередко функционирующий как символ высших сакральных ценностей. Крест вместе с тем моделирует и духовный аспект: восхождение духа, устремление к богу, к вечности. В русской низовой традиции произошло полное отождествление названия креста с именем Христа"⁶. В данном поэтом контексте крест ассоциируется с терпением, жертвенностью, мотивом страдания, вынужденности "нести свой крест", столь распространенным в эстетике Ф.М. Достоевского, воплощенном в его тезисе: человек создан для страдания, через страдания — к истине, к себе лучшему. С жертвеннических позиций осмыслилась Есениным революция и в "Сельском часослове". В этой поэме поэт приветствовал революцию, которая ввергла Россию в жесточайшие муки, но через которые она непременно должна пройти, и более того, должна возродиться в своем первоначальном виде. В распятыи Отчизны, словно в распятыи Христа, поэт видел возрождение России. Этот мотив имел место и в "скифской" поэзии. "Идея "строительной жертвы", — пишет В.А. Сапогов, — проникает и трансформируется в мировых религиях (христианство, например), в религиозно-философских системах (масонство), социально-политических идеологиях. И далее: "Идея "строительной жертвы" в социальном строительстве постоянно существовала в русском общественном сознании XIX-XX веков: от масонства и декабризма до идей мировой революции и идеологических построений 30-50-х годов". Эту идею, принятую и глубоко усвоенную революционной демократией, выразил в словесной формуле Н.А. Некрасов в программном стихотворении "Поэт и гражданин": "Умрешь не даром:

дело прочно, / Когда под ним струится кровь..."⁷.

Есенин в "Инонии" не примет идею "строительной жертвы". Он избирает и утверждает иной путь строительства нового мира - в традициях социальных легенд и утопий: "Я иное постиг учение..." (С.36). Это иное учение, пишет Э.Б.Мекс, связано с крестьянской правдой, символом идеального будущего становится для поэта единственный аналог "мирового древа" (как образа, воплощающего универсальную концепцию мира, отделяющего мир космический от мира хаотического, вводящего в космический мир меру, организацию, и делающего тем самым "мировое древо" доступным для выражения в знаковых системах текстов, что было распространено для мифологического сознания) - "ДЕРЕВЕНСКИЙ ДОМ, на крылечке которого сидит старушка-мать"⁸, Это - некая домашняя идиллия, идеальная крестьянская жизнь, созданная по модели патриархального хозяйства:

Вижу нивы твои и хаты,
На крылечке старушку мать;
Пальцами луч заката
Старается она поймать.

Прищепит его у окошка,
Схватит на своем горбе,
А солнышко, словно кошка,
Тянет клубок к себе (С.43).

Инония - идеальная страна, идиллическая Голубая Русь⁹, где царит любовь и братство ко всему живому. "Ино" - как объясняет Е.Наумов, - ладно, хорошо¹⁰. Таким образом, Инония - это условное место ладной, крепкой, крестьянской жизни, где на смену христианскому раю приходит мужицкий рай. В эту идеальную страну знает путь только поэт-пророк:

Уведу твой народ от упования,
Дам ему веру и мощь,
Чтобы плугом он в зори ранние
Распахивал с солнцем ночь" (С.38).

Преображенную Россию-Инонию осеняет Коровий бог, который "иным отелится Солнцем в наш русский крест", "спалит телением, что ковало реке берега. Разгвоздят мировое кипение / Золотыи"

его рога" (С.39). Образ солнца употреблен здесь явно в духе народной традиции: поэт славит солнце как божество, рождающее, дарующее земле урожай, наделяющее людей изобилием, богатством, а значит, и счастьем¹¹. Образ Коровьего бога тоже не случаен в поэме Есенина. Наличие коровы в российских деревнях всегда было показателем благополучия жизни крестьян. Есенин в этой поэме продолжает стоять на патриархальных позициях. Это мы видим не только из текста самой поэмы, но и в его высказываниях: "Я решил, что Россию следует показать через Корову. Лошадь для нас не так характерна. Взгляните на карту - каждая страна представлена по-своему: там осел, там верблюд, там слон. А у нас что? Корова! Без коровы нет России!"¹².

В русской литературе отражено немало крестьянских социально-утопических легенд, в которых "социальный идеал осуществляется не в ходе закономерного развития человеческого общества, а в результате чуда, которое совершает "избавитель", или чудесного выключения из истории, выхода за пределы мыслимого феодального мира. Они утопичны, потому что в них рисуется идеал государства без государства или царства с таким царем во главе, который по существу уже не царь. Государство это мыслится как социальная структура без структуры, как общество равных мелких производителей, какого не бывало и не могло быть в истории. Это общество не должно развиваться; оно статично в своих идеализированных социальных формах", - пишет К.В.Чистов¹³. Есенин в своих революционных поэмах 1917-1918 годов тоже продолжает традицию социально-утопических легенд, рисуя нам страну, где все равны, живут в мире, любви, братстве, социальной справедливости и довольстве. "Инония" - это своеобразная мечта многомиллионной крестьянской Руси о возрождении деревни на основах "мирового родства"; это - чаяния; надежды самого народа, его психология, духовный мир, его мечта о лучшей жизни деревни, о достойной человека жизни. Очевидно, в те годы Есенин искренне верил в осуществление своей мечты о мужицком рае и осуществление ее связывал прежде всего с революционными преобразованиями в стране.

"Инония" — одно из произведений цикла, состоящего из одиннадцати "библейских поэм" ("Товарищ", "Певущий зов", "Отчарь", "Октоих", "Пришествие", "Преображение", "Сельский часослов", "Иорданская голубица", "Небесный барабанщик", "Пантократор"), объединенных одним замыслом, сюжетом, написанных на тему: Россия и революция, судьба крестьянской Руси. В.И.Харчевников придерживается другой точки зрения, он считает, что в "Инонии" "отсутствует сюжет" и что все "маленькие поэмы" 1917-1918 годов представляют "очень редкий в русской поэзии жанр "пророчества". Главная тема этого цикла — предназначение искусства в духовном строительстве нового мира"¹⁴. Однако одно другому не мешает: достичь Инонии, считает поэт, можно только духовно преображенному человеку, а это связывается с социальными катаклизмами.

Октябрьскую революцию Есенин принял безоговорочно, правда, с крестьянским уклоном, боясь, что город уничтожит деревню, индустриализация погубит душу крестьянина, что приведет к исчезновению национального, народного характера. В маленькой поэме "Сорокоуст" (1920) ноты опасения усиливаются: "Милый, милый, смешной дуралей, / Ну куда он, куда он гонится? Неужель он не знает, что живых коней / Победила стальная конница?" (С.95). "Крестьянский уклон" в восприятии революции проявился прежде всего в трактовке ее как "мужичьей революции", рожденной в "мужичьих яслях", и в противопоставлении деревни как хранительницы национальных нравственных и эстетических ценностей "железному гостю" — городу, якобы угрожающему ей "гибелью". Отсюда становится понятным, почему в "скифских поэмах", в частности, в "Инонии" такое огромное место уделено национальному колориту; церковно-языческой символике; теме неприятия американской индустрии;

И тебе говорю, Америка,
Отколотая половина земли, —
Страшись по морям безверия
Железные пускать корабли (С.40).

В этой связи интересно письмо Есенина от 24 июня 1917 года А.Ширяевцу о "питербургских литера зрах" (в том числе и о Блоке), которое приводит в своих статьях и А.Михеин, о

и Ю. Прокушев: "Они все романисты, брат, все западники. Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина". "Неудивительно, — пишет А. Микешин, — что в трактовке темы Америки между ними обнаружилось принципиальное разногласие. Poleмика с Блоком возникает в связи с различным пониманием путей революционного преобразования" России. Есенин не принимал ни индустриального "преобразования" Руси, ни ориентации на Америку. Под пером поэта Америка выступает символом буржуазной эксплуатации, бездуховности, мещанской ограниченности — всего того, что чуждо идеалу революции, идеалу жизни — цветения в есенинском его понимании. Поэт тщательно "высвечивает" внутреннюю чужеродность "американского образа жизни" миру свободы, деревни, природы, патриархальности¹⁵.

Библейская символика, поэтические, религиозные образы "маленьких поэм" Есенина 1917—1918 годов хорошо исследованы в работах П. Юшина, Е. Наумова, и особенно в монографии А. Марченко "Поэтический мир Есенина", в статьях А. Микешина, В. Г. Базанова, И. Правдиной, В. Вдовина и других. Остановимся на некоторых библейских образах в аспекте заявленной темы.

Поэма "Инония" ориентирована на библейские источники. Это — книга пророка, имеющая посвящение: "Пророку Иеремии". Таким образом, Есенин адресует свое произведение легендарному пророку Ветхого завета, предсказавшему гибель Иерусалима и гибель Вавилона, "словом своим обличавшему пророки людей, энергично боровшемуся за освобождение родной земли"¹⁶.

Миф о Иеремии предупреждает читателя поэмы о неминуемой неизбежности возмездия городу, в котором царит угнетение, со стороны древнего и сильного народа, пришедшего издалека под предводительством поэта-пророка, ибо "пророки — непреклонные борцы, идущие на смерть за великую правду. Таким же пророком, несущим в мир свет духовный, видящим свою роль в том, чтобы будить народ, объявляет себя Есенин"¹⁷:

Не утрашуся гибели,

Ни копий, ни стрел дождей... (С, 36)

Пророк Сергей Есенин чувствует себя жителем космоса, который утвердился многовековой крестьянской практикой освободительной борьбы. Вот почему Инония — это не только итог крестьян-

ской революционности, но и утопическое представление о путях развития нашей страны.

Пророк Иеремия предсказал гибель Вавилона и Иерусалима. Прет-пророк Есенин Сергей предсказывал "мужицкий рай". Увы, в 1918 году он еще не мог предсказать гибель деревни. Но уже в начале 20-х, о чем пишет в интересной, на мой взгляд, но несколько односторонней статье "Все начинается с ярлыков" Ст.Куняев, Есенин "остро ощущал слом времени"¹⁸, видимо, предчувствуя грядущие репрессии. Это его настроение передано в письме к другу А.Кусикову из Америки в 1923 году. В конце 1960 года это письмо было опубликовано в Англии профессором Мак-Взем. У нас в Союзе впервые это письмо полностью опубликовал в "Нашем современнике" Ст.Куняев: "Милый Сандро! Пишу тебе с парохода, на котором возвращаюсь в Париж. Едем вдвоем с Изадорой, Ветлучин остался в Америке ... Об Америке расскажу после. Дрянь ужаснейшая, внешне типом - сплошное Баку ... Сандро, Сандро. Тоска смертная, невыносимая. Чую себя здесь чужим и ненужным, а как вспомню про Россию и вспомню, что там ждет меня, так и возвращаться не хочется. Если бы я был один, если б не было сестер, то плюнул бы на все и уехал бы в Африку или еще куда-нибудь. Точно мне, законному сыну российскому, в своем государстве пасынком быть. Надоело мне это б... снизводительное отношение власть имущих, а еще тошнее переносить подхалимство своей же братии к ним. Не могу, ей-богу, не могу! Хоть караул кричи или бери нож да становись на большую дорогу. Ведь и раньше, когда мы к ним приходили, они даже стула не предлагали нам присесть. А теперь - теперь злое уныние находит на меня. Теперь, когда от революции остались только хрен да трубка, теперь, когда жмут руки тем, кого раньше расстреливали, стало ясно, что ты и я были и будем той сволочью, на которой можно всех собак вешать. Перестая понимать, к какой революции я принадлежал. Вижу только одно: что ни к февральской, ни к октябрьской. По-видимому, в нас скрывался и скрывается какой-нибудь ноябрь. Ну да ладно, оставим этот разговор про тетку. Напиши мне что-нибудь хорошее, веселое и теплое, как друг. Сам видишь - матерьюсь. Значит, больно и тошно. Твой Сергей. Атлантический океан, 7 февраля, 1923 года"¹⁹.

Но вернемся к нашим наблюдениям над революционно-романтической поэмой Есенина "Инония". В ней много библеизмов, но они декларированы в форме эпитахи: "Тело, Христово тело / Выплюваю изо рта" (С.37); "Ужрачу его за гриву, белую" (С.38); "Я кричу, сняв с Христа штаны" (С.39).

Ссылки на Евангелие, Христа имеют глубокую традицию в мировой литературе. Христос как канонический архетип — защитник всех "униженных и оскорбленных", всех обиженных и угнетенных. Обращаясь к образу Христа, поэт учитывал прежде всего психологию крестьянства, у которого Ветхий и Новый Завет были, что называется, на слуху. Однако, трансформируя образ Христа, поэт тем самым пытается выразить свое отношение к революционному обновлению. Есенин радуется не за христианский рай на небе, где человек всегда с Богом, а за мужицкий рай на земле; поэт проповедует "иное учение", призывая народ поверить в свои силы, в себя, а не надеяться на Бога:

Новый на кобыле
Едет к миру Спас,
Наша вера — в силе.
Наша правда — в нас! (С.44).

В этой последней строфе очень четко выражено восприятие Есениным революции в 1918 году.

Прочтение поэмы подтверждает вывод П.Юшина и Е.Наумова о библейской символике, переходящей к символике крестьянской жизни, с ее стихийной революционной мощью, мечтой о свободной жизни. "В "Инонии" намечается смелый переход от библейской символики к бытовому применению мифов, к их публицистической интерпретации, а затем и к откровенному богоборчеству, к разрушению затянувшейся легенды, в какие бы одежды она ни рядилась. Теперь Есенин не столько "возвышает" библейские сюжеты, сколько опрощает, снижает и просто пародирует их", — пишет И.С.Правдина²¹.

Языком вылижу на иконах я
Лики мучеников и святых.
Обещаю вам град Инонию,
Где живет божество живых! (С.38).

Интересные наблюдения над использованием Есениным народной легенды высказал еще в 1926 году в своей статье Д.Свято-

полк-Мирский: "И песенность Есенина, и его тоска, конечно, очень русские, но не непременно "народные" или "крестьянские". По паспорту крестьянин и романтик крестьянства в своей ранней поэзии, Есенин не был крестьянским поэтом. Народную песню и НАРОДНУЮ ЛЕГЕНДУ он воспринимал сквозь их литературные отражения, хотя бы через Клюева"²². "После того, как он изверился в клюевской Руси и в разумниковской "Инонии", Есенину оставалось только одно - вера в себя как поэта и любовь к своей славе"²³.

Саму же поэму "Инония" Д.Святополк-Мирский считает фальшивой и не настоящей: "У Есенина много плохих стихов, и почти нет совершенных. Но (если исключить ФАЛЬШИВУЮ И НЕ НАСТОЯЩУЮ "ИНОНИЮ" и примыкающий к ней цикл) во всех его стихах есть особое очарование..."²⁴.

"Инония" Есенина как народно-социальная утопия обращена к нам, живущим сегодня. Все, что совершается в наши дни, бесспорно, устремлено в будущее. Но во многом мы и сегодня остаемся идеалистами. И наш идеализм имеет глубокие корни, традицию. "Он связан с нашей культурой, историей, ее стремлением жить не единым днем ... Здесь и неизбежный комплекс утопического народного сознания, и национальная судьба, которую ни умом не понять, ни аршином общим не измерить"²⁵.

Создавая поэму "Инония" Есенин, как мне думается, не мог не знать о народных утопических легендах, в частности, о легенде о Беловоде²⁶. Легенда эта возникла еще в конце XV - начале XIX века, ее распространение связано с деятельностью тайной мужицкой организации; "сектой бегунов", являющейся ответвлением старообрядчества, конспиративно действующей "анархистской религиозно-общественной организацией" (С.240). Это религиозно-общественное движение возникло в результате социального протеста доведенных до отчаяния крестьян, проклинающих наступление царства антихриста, воплощением которого в их сознании были: царь, никонианская официальная церковь, неравенство сословий, частная собственность, разделение общества на классы, законы и установления правительства, налоги, поборы, армия, рекрутчина, деньги, семья, паспорт, ревизия (перепись населения) ... Бесспорно, движение носило наивную утопическую форму;

мужики действовали без понимания законов истории, без понимания возможностей политической борьбы. Единственный выход из "царства антихриста" они видели в бегстве, в разрыве со всеми общественными связями, в полном отрицании государства, а взамен ему - "островок" Беловодье. "Беловодье - никем не заселенная вольная земля",²⁷ - трактует В.В. Даль. "Белый" - употребляется "в значении чистый, свободный"; "водье" - земля, лежащая за водой, за морем, "обобщенный остров" (С.279, К.Чистов).

Как и у Есенина, обещающего народу "град Инонии", "где живет божество живых", "чертог" (С.38), "русский кров" (С.39), "новый Назарет" (С.44), "мужицкий рай", справедливое царство:

Я иное узрел пришествие -
Где не пляшет над правдой смерть.
Как овцу от поганой шерсти, я
Остригу голубую твердь (С.37); -

так и в легенде о Беловодье присутствует народная мечта о "божьем" свободном царстве с обобществленным имуществом, в котором тяжким грехом, преступлением считалось "житие, согласное с мыслью антихриста" (С.242, К.Чистов).

Аналогичны суждения в поэме "Инония":

Только водью свободной Ладоги
Просверлит бытие человек! (С.40).

Легенда о Беловодье - это поэтический образ страны благополучия, основанной не на государственной, светской власти, а на власти духовной: "А тамо антихрист не может быть и не будет" (С.257, К.Чистов). Беловодье - это союз равных, существующий в демократических и явно идеализированных формах: "И все служат они босы" (С.257, К.Чистов). Беловодье - это государство в государстве, гарантирующее живущим без гнета и насилия, "по божьему закону" (С.257, К.Чистов) и сохраняющим "древнее благочестие", "войны ни с кем не имеющих" (С.257, К.Чистов) жизнь, свободную от всякого "воровства", "пакостей", "государственно организованного грабежа".

Сравним с есенинскими строками в "Инонии":

Слава в вышних богу
И на земле мир (С.43).

Беловодье, как и "град Инонию", по легенде населяют сельские, крестьянские жители: "Есть и люди, и селения большие ... А за рекой другое село ..." (С.258, К.Чистов).

В легендарной стране, созданной воображением русокого крестьянства, "живут святые люди", "божество живых" (С.38, С.Есенин), "... Если попасть туда, можно сделаться святым и взойти на небо" (С.268, К.Чистов).

Есенин также, реализуя свою мечту о "мужицком рае", в своих строках пишет, обещая народу плодородные земли "града Инонии" и богатые урожаи:

Дам ... веру и мощь,
 Чтобы плугом он (народ - Н.К.)
 В зори ранние
 Распахивал с солнцем ночь (С.38); или:
 Золотой пролетит сорокою
 Урожай над твоей страной (С.42);
 Синие забрезжут реки,
 Просверлив все преграды глыб.
 И заря, опуская веки,
 Будет звездных ловить в них рыб (С.42).

Таким образом, текстуальные совпадения народной легенды о Беловодье, как она изложена К.Чистовым, и поэмы "Инония" Есенина, свидетельствуют о том, что Есенин не столько выдумывал свои "Инонию", сколько создавал инвариант народных утопий (типа Беловодье).

Политическая мысль крестьянства стихийна, утопична, не имеет четкой политической концепции, не поднимается до высот политического предвидения.

"Крестьянский уклон" Есенина не был консервативным явлением. Многие из того, о чем так волновался Есенин, чего боялся поэт-пророк, оправдалось.

Есенин, принимая революцию с крестьянским уклоном, ратовал прежде всего за сохранение природной цивилизации (а не машинной), народной духовности (опять-таки жгучая сегодня проблема); ратовал за экологическое равновесие на земле. Но все это, считает поэт, возможно только в гармоническом об-

щества.

Представление Есенина об идеальном обществе нашло отражение в его поэме "Инония".

Примечания:

- 1 Юшин П.Ф. Сергей Есенин. - М., 1969. - С.198.
- 2 Там же. - С.202.
- 3 Там же.
- 4 Мекш Э.Б. Миф о мировом древе и современность в послеоктябрьском творчестве С.Есенина // Пространство и время в литературе и искусстве. - Даугавпилс, 1987. - С.28-30.
- 5 Есенин С.А. Инония // Собр.соч.: В 5-и т. - М., 1961. - Т.П. - С.36. В дальнейшем поэма цитируется по данному изданию с указанием в скобках страницы.
- 6 Мифы народов мира: В 2-х т. - М., 1987. - Т.2. - С.12.
- 7 Сапогов В.А. Идея "строительной жертвы" в "Железной дороге" Некрасова // Литературный процесс и проблемы литературной культуры: Материалы для обсуждения. - Таллинн, 1988. - С.28-30.
- 8 Мекш Э.Б. Миф о мировом древе и современность в послеоктябрьском творчестве С.Есенина. - С.30.
- 9 О содержании образа "Голубая Русь" см.: Мекш Э.Б. Пространственный континуум "Голубой Руси" Есенина // Художественное пространство и время. - Даугавпилс, 1987. - С.134-146.
- 10 Наумов Е.И. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. - Л., 1973. - С.129.
- 11 См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. - М., 1865. - Т.1. - С.47.
- 12 Грузинов И. Есенин // Сергей Александрович Есенин: Воспоминания. - М.-Л., 1926. - С.129.
- 13 Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды. - М., 1987. - С.329.
- 14 Харчевников В.И. Жанр как основа для циклизации "боготворческих" поэм С.Есенина // История и художественный мир писателя / Сб. научных трудов Калм. гос. ун-та. - Элиста, 1983. - С.41, 50.
- 15 Микешин А.М. "Инония" С.Есенина как романтическая поэма // Жанры в литературном процессе. - Вологда, 1986. - С.50-51.
- 16 Вдовин В.А. О новый, новый, новый, прорезавшийся тучи день // Есенин и современность. - М., 1975. - С.55-56.
- 17 Там же.

- 18 Куняев Ст. Все начинается с ярлыков // Наш современник. - 1988. - № 9. - С.182.
- 19 Там же. - С.182.
- 20 Там же. - С.188.
- 21 Правдина И.С. Есенин и Блок // Есенин и русская поэзия. - Л., 1967. - С.109.
- 22 Святополк-Мирский Д. Есенин // Воля России. - Прага, 1926. - Т.5. - С.77.
- 23 Там же. - С.88.
- 24 Там же. - С.89.
- 25 Бакланов Г. Ничего лучше демократии, пока не придумано // Известия. - 1988. - 19 ноября.
- 26 См.: Чистов К.В. русские народные социально-утопические легенды. - С.239-290. В дальнейшем указания страниц данного издания даются в тексте.
- 27 Даль В.В. Толковый словарь живого великорусского языка. - М., 1955. - Т.1. - С.156.

✓ Е.Л.Карпов (Москва)

ДРАМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИЗМА ЕСЕНИНА
В ЦИКЛЕ "МОСКВА КАБАЦКАЯ" ИЗ КНИГИ "СТИХИ СКАНДАЛИСТА"

В феврале 1923 года Есенин заключил с берлинским издательством И.Т.Благова контракт на выпуск в свет книги "Стихи скандалиста".

Уже в середине марта поэт подготовил эту книгу к изданию, посвятив ее А.Б.Кусикову.

Во вступлении к сборнику от 20 марта 1923 года поэт отмечал: "Стихи в этой книге не новые. Я выбрал самое характерное и что считал лучшим. Последние 4 стихотворения "Москва кабацкая" появляются впервые"¹.

Какие же стихотворения из цикла "Москва кабацкая"² поэт назвал "лучшими"? Это: "Да! Теперь решено. Без возврата...", "Снова пьют здесь, дерутся и плачут...", "Сыпь, гармоника. Скука... Скука...", "Пой же, пой. На проклятой гитаре...".

В этих глубоко драматических стихотворениях отразились переживания поэта, связанные с его пребыванием за границей вместе с Айседорой Дункан. Существует мнение, что последние два стихотворения были посвящены "великой босоножке"³. Условно я буду называть два этих стихотворения /диптих/ "дункановским циклом". Безусловно, эти стихотворения создавались под влиянием глубоко выстраданных поэтом любовных переживаний, но считать их абсолютно автобиографическими было бы большой натяжкой. С одной стороны, Есенин не писал ни одного стихотворения без "жизненной подкладки", но в другой, — его произведения отражают определенную философскую концепцию, являются художественным обобщением, а не просто воссозданием эмпирических фактов биографии.

При всей художественной условности цикла "Москва кабацкая" в том виде, в каком он представлен поэтом в сборнике "Стихи скандалиста", цикл подвластен конкретике времени и носит следы общественно-социальных и философски-нравственных переживаний поэта. Пожалуй, впервые Есенин с такой решительной открытостью проявил здесь свой лиризм. В.Дынин справедливо впоследствии

подметила, что "после "Москвы кабацкой" каждое новое стихотворение принималось, как весть о судьбе поэта, как новая страница его лирической повести о себе..."⁴.

Есенин очень дорожил своей книгой. В ней по-человечески глубоко была выстрадана его жизнь. В поэме "Анна Снегина" есть примечательное признание лирического героя, которое свидетельствует об отношении поэта к "Москве кабацкой":

Отделано четко и строго.

По чувствам - цыганская грусть⁵.

Как взыскательный художник Есенин обнаружил в цикле удивительную гибкость к использованию разнообразных поэтических форм. Тонко, в границах определенного стилизового задания, поэт использует жанр русского городского романса, преломляет, растворяет и претворяет стилизовую манеру этого жанра и, как правило, его лиризм связан с "горькой правдой земли" /Есенин/.

Идейно-художественный комплекс "Москвы кабацкой" был вызван в основном тремя причинами: 1. Глубокие переживания поэта за судьбу русского крестьянства. 2. Острый драматический кризис в связи с потерей личных романтических идеалов. 3. Социально-идейные столкновения с русской белоэмиграцией.

Первые два стихотворения изображают "логово жуткое", два вторых объединены темой:

И искал в этой женщине счастье,

А нечаянно гибель нашел (I, 198).

Попав в атмосферу "кабака", поэт оказывается перед лицом внутренне противоречивого, мозаичного мира, воспринимаемого им как раздробленное на куски зеркало, в котором он может увидеть лишь отдельно искаженные части своего лица, но никак не лица в целом. "Кабак" - это символ всего омерзительного в жизни, где унижается человеческое достоинство, где "только бесшабашность" и "гниль". В этом русском "народном клубе" лирический герой Есенина становится опустошенным, безвольным и беспомощным в своем стремлении выйти из "узкого промежутка".

Тема "кабацкой Руси" раскрывается поэтом ярко, реалистично и с присущим только ему музыкальным лиризмом. Ключом к теме служат такие строки:

Запрокинулась и отяжелела

Золотая моя голова (I, 187).

С низко опущенной головой, без желаний и радости, безвольно и с внутренней неудовлетворенностью, лирический герой бредет в "кабак".

Цикл открывается стихотворением "Да! Теперь решено. Без возврата...". Лирический герой покидает "родные поля", чтобы найти себе утешение "на московских изогнутых улицах". Лирическая тема внешне раскрывается лаконично: осутулившийся дом, издохший пес - ничего близкого и родного не осталось. Впереди кабацкий притон. Окружающий мир становится как бы суженным и ограниченным в пространстве. Место широкой улицы - "кривые переулки", солнечный день превращается в ночь, сам лирический герой идет неуверенной походкой. Он озабочен и растерян: "Я иду, головой свесясь...", "И я сам, опустясь головой..." (Подчеркнуто мною - Е.К.). Поэтическая лексика подчинена одному заданию - выявить лиризм озабоченности, вскрыть внутренние переживания поэта. Лирический герой "бунтует" против исторической необходимости, которая с неумолимой закономерностью решила в м о р. "Смирительная рубашка" истории умерила "бешеный пыл" души поэта. Теперь нужно осознать и понять, а главное, принять с е р д ц е м новую эпоху. В "Москве кабацкой" лирический герой еще на распутье. Он всеми силами стремится сохранить личность от духовного распада. Вот почему вся атмосфера "кабака" глубоко чужда внутреннему миру лирического героя. Для него кабак - это "логово жуткое", из всех оценочных эпитетов - "страшный", "чудовищный", "зловещий", "смертельный" - поэт выбирает именно эпитет "жуткий" (Подчеркнуто мною - Е.К.).

Поэт последовательно, неспеша, шаг за шагом, скупно изображает "жуткий омут". Лирический герой в силу глубоко трагических стечений обстоятельств вынужден читать свои стихи "проституткам" и "бандитам". В полупьяном бреду звучит трагическая строка: "Мне теперь не уйти назад".

Во втором стихотворении "Снова пьят здесь, дерутся и плачут..." углубляется картина притона, ярче прочерчиваются обитатели "кабака", промотавшие свою жизнь. "Кабацкая вольница" приходит в движение. Выразительными штрихами поэт прорисовывает картину всеобщего разгула: кто-то пьет, кто-то дерется, кто-то плачет, кто-то проклиная, короче, стоит "шум и гам". "Россия"

расшатается с "вольницей", с отчаянным надрывом, взоры "безумные", речи "громкие". Позиция лирического героя недвусмысленная, он еще с теми, кто "студил свою жизнь сгоряча". Но, с другой стороны, произносятся слова горькие, трагические, слова обреченности:

Я такой же, как вы, пропащий,

Мне теперь не уйти назад (I, 193).

В двух последних стихотворениях в "кабаке" появляется женщина.

Есенинский герой стремится постичь сложную диалектику любви с необычной для себя стороны. Ведь общая установка такова: романтическая любовь низвергается на грязную землю. Это не чувственная страсть на лоне стилизованного сельского пейзажа со звонко плачущими глухарями; это не любовь к женщине с "гибким станом"; это, наконец, не пастушеская любовь к очаровательной девушке-березке.

Это любовь, которая захлестывает всего человека и сводит его с ума:

Я не знал, что любовь — зараза,

Я не знал, что любовь — чума.

Подшла и прищуренным глазом

Хулигана свела с ума (I, 198).

Все происходит мгновенно. Под "басовую" струну герой исповедуется перед нами. Струна эта только одна — злая, роковая, звеничая "на проклятой гитаре".

Но это еще не все. К острому и пронзительному чувству страсти примешивается чувство мужской ревности. Лирический герой испытывает глубокую озабоченность, он переживает исчезновение "розового купола". Есенин нарочито снимает с любви ее романтический покров, дестигматизирует любовный порыв. Поэт как бы выворачивает свою душу, всего себя раскрывает до косточки, до дна. Нужно ли это? Оправдано ли это в искусстве? Не опасен ли этот шаг? Ведь существование поэта начинается биться на грани жизни и искусства. При всей условности мы понимаем, что речь идет о "дункановском микроцикле". Порой даже трудно разобраться, где жизнь самого поэта, а где "лирического героя". На глазах читателя происходит открытость самовыражения. И этот лиризм может привести к необратимым последствиям. Поэзия может умереть.

На эту своеобразную черту есенинского лиризма обратил внимание Ю. Тынянов, назвав ее "живучей стиховой эмоцией". Такой лиризм самовыражения очень силен, но "может произойти распад, разделение — литературная личность выпадет из стихов..."⁶.

Но Есенин нарочито становится на позицию "вседозволенности", совершенно пренебрегая тем резонансом, который может последовать после его "эпатажа". Не все, что есть в жизни, должно стать достоянием поэзии. Ведь, в конце концов, и сам Есенин впоследствии напишет:

За свободу в чувствах есть расплата (IV, 207).

Приглядимся повнимательнее к стихотворению "Сыпь, гармоника. Скука... Скука...". Все стихотворение — мучительный диалог с женщиной. Объяснение тяжелое и почти до предела интимное. Разговор происходит наизуоту. Грубость в стихах условна — чисто внешняя форма диалога. Заглушая в себе непрошенную жалость и чувство ревности, лирический герой бросает резкие, ругательные и грубые слова. И сквозь напускной цинизм все время прорываются слова сострадания. Сначала чуть заметно, а под конец обрываются катарсисом:

Дорогая, я плачу,

Прости... прости... (I, 197).

Последние слова даются поэту недешево. После падения в бездну ошуга особенно остро понимается смысл подъема к высотам очищения. В стихах есть грубость, пошлость, натурализм. Но эта пошлость — отсылание тревожившего поэта "кабацкого" быта. Этот быт, как я уже отметил, по своей сути враждебен поэту, так как вносит в его лиризм дисгармоничность и разрушение. Глубокий человеческий лиризм Есенина становится антилиризмом. А чувство сострадания концентрируется в одном слове — "нейтралек". Все, что угодно, но не это:

Излюбили тебя, измызгали (I, 196).

Что же остается мне? Эгоизм мужчины ослеплен чувством ревности:

Не гляди на ее запястья

И с плечей ее льющийся шелк (I, 198).

Но женщина принадлежит искусству, в нем вся ее жизнь. Да и поэтическое кредо самого Есенина:

Дар поэта — ласкать и карябать,
Роковая на нем печать (I,210).

За "роковой печатью" скрывается глубоко ранимое сердце поэта. Натуралистическая бравада лишь усиливает разрыв между мечтой и жизнью. Отсюда мотив "рока" ("Этих рук роковая беда"). Здесь просматривается тютчевская традиция. Лирическая мысль поэта бьется на грани жизни и смерти. Ведь не случайно поэт дважды повторяет в двух стихотворениях ночи одну и ту же фразу. В первом:

Я с собой не покончу... (I,197).

Во втором:

Не умру я, мой друг, никогда (I,199).

Если бы в этих произведениях отсутствовала искренность душевных переживаний поэта, его горький и пронзительный лиризм, то они не имели бы такой художественной ценности. Ведь, в сущности, ситуация довольно банальная. Но Есенин сумел отразить ее в своем художественном ключе. Никто еще из поэтов не выражал боль своей души с такой откровенностью и лирической силой. В "Черном человеке" есть строфа, в которой звучит мотив губительной любви через ироническую улыбку поэта:

И какую-то женщину
Сорока с лишним лет,
Называл скверной девочкой
И своею милой (II,165).

Два последних стихотворения нельзя назвать в прямом смысле эротическими и тем более порнографическими. Эти стихи проникнуты совсем другими чувствами. Они глубоко трагичны, в них драма сердца, драма без прикрас и ложной сентиментальности. Ревность А. Дункан могла довести Есенина до бешенства. В этот момент поэт мог наговорить все, что угодно. Вот как описывает один из многих эпизодов "стычек" Есенина с Дункан писатель В. Лундберг:

"Дункан мешает нам разговаривать. Я слышу невероятный на фоне парижских смокингов и украшенного цветами стола диалог. Он произносится вполголоса; парламентарии его не слышат.

— Ты — сука, — говорит Есенин.

— А ты — собака, — отвечает Дункан...

- Проклятая баба, - произносит он вполголоса.

Минуту спустя Дункан ласково отвлекает его от меня. Он уже беззлобен. Тих и кроток - да, печально кроток. В уху" ⁷.

Любовь к женщине Есенин показывает с необычной художественной стороны. Но для поэта это чувство всегда глубоко интимно и индивидуально-избирательно, основанное не только на симпатии, но и на отталкивании. Оба эти стихотворения "дункановского цикла" необычны по своему поэтическому исполнению, мастерству, они глубоко искренни и основаны на элементах музыкального лиризма. Живописные детали даны в виде цветных пятен. В первом стихотворении - это цвет глаз, "синие брызги", чрезвычайно характерный для Есенина колористический образ. Во втором - цвета розовый и золотой, самые близкие сердцу поэта, стоят они по соседству. И это не случайно. Поэт как бы на какое-то мгновение скорбит о потерянном идеале ⁸.

Музыкальные повторы усиливают лирические переходы от одного настроения к другому:

Сыпь, гармоника. Скука... Скука...

.....

Пей со мной.....

Пей со мной.

Последняя строка звучит, как удар.

В четвертой строфе:

Сыпь, гармоника. Сыпь, моя частая (I, 196).

Повторяется тот же словесный элемент, но усиливается он лирическим обращением: "моя частая".

Таким образом, разнообразие в музыкально-фразовом повторе, укороченная и удлиненная строка, диссонансы на стыке, выражение грубости и нежности - все это делает стихотворение Есенина поэтически очень выразительным и целенаправленным. Если вся сцена первого стихотворения разгигивается в пьяном "кабацком" угаре с уничижительными оскорблениями (поэт передает нарочито опрошенную психологию мужчины, который влюблен, но до поры до времени скрывает свои чувства под маской "хулигана"), то второе стихотворение исполнено "под басовую струну". Лирический герой как бы оправдывается:

Ах, постой. Я ее не ругаю.

Ах, постой. Я ее не кляню (I, 198).

Все стихотворение можно исполнить на манер цыганского жестокого романса. Как и предыдущее стихотворение, оно содержит частые словесные повторы, ускливающие лирические переживания героя, эти повторы встречаются как в строке, так и в анафоре:

Пой же, пой...

.....

Я не знал, что любовь ...

Я не знал, что любовь ...

.....

Восьмая строфа как бы снимает психологическую напряженность первого стихотворения:

Так чего ж мне ее ревновать.

Так чего ж мне болеть такому (I, 199).

Таким образом, любовь-страсть испепелила сердце лирического героя, отняла частицу его жизни. Эту страсть Есенин называл не иначе, как "темной силой". Конечно, такая характеристика чисто условна, но поэт развернул перед нами драматический эпизод из своей жизни. И нужно было обрести новую веру в возможность любить и быть любимым.

Поэт рвал все пути-дороги с прошлым во имя будущего, более светлого, радостного, гармоничного. "Кабачковая любовь" была поэтически исчерпана.

Примечания:

¹ См.: Есенин Сергей. Словесных рек кипение и порох: Стихи и поэмы / Сост. А. Ломан и Н. Хомчук. - Л., 1965. - С. 318.

² Под термином "цикл" я понимаю группу произведений, объединенную авторским замыслом. Относительно правомерности подобного терминологического обозначения "Москвы кабацкой" в есениноведении существуют другие версии. См., в частности; Мекс Э. Б. Сюжетно-композиционная система книги стихов С. Есенина "Москва кабацкая" // Сюжетосложение в русской литературе. - Даугавпилс, 1980. - С. 106-108.

³ Взаимоотношения Есенина с Айседорой Дункан были не однозначны. Я не ставлю своей задачей осветить любовную драму этих выдающихся художников XX века, однако отмечу, что в зарубежной литературе существуют поллярные точки зрения на их любовь (Н. Горький, Б. Лундберг, А. Маршентоф, И. Шнейдер, А. Рейзман, Р. Иванев и др.).

⁴ Днище В. Есенин. - Прожектор, 1926. - № 2. - С. 9.

⁵ Есенин С.А. Собр.соч.: В 6-и т. - М., 1978. - Т.3. - С.61. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте. Первая цифра обозначает том, вторая - страницу.

⁶ Тынянов Ю. Промежуток: О поэзии // Русский современник. - М.-Л., 1924. - Кн.4. - С.212.

⁷ Дундберг Е.Г. Записки писателя. - М.-Л., 1930. - Т.1. - С.305.

⁸ О цветовой символике в стихотворении "Пой же, пой..." более подробно см.: Марченко А. Поэтический мир Есенина. - М., 1972. - С.184-187.

ПУТЬ ЕСЕНИНА К ПОЭМЕ "АННА СНЕГИНА"

Нужны ли доказательства особого обаяния самого задушевного есенинского произведения - поэмы "Анна Снегина"? Сразу же после ее появления читатели испытали завораживающую напевность стиха, злегическую грусть рассказа о юношеской любви и позднем прозрении Анны и Сергея, суровую и мужественную тональность повествования о революции и борьбе народа за землю и свободу. Взыонованное свидетельство современника оставил Д. А. Фурманов: "Он (Есенин - Д. И.) читал нам последнюю свою предсмертную поэму. Мы жадно глотали ароматную, свежую, крепкую предельность есенинского стиха, мы сжимали руки один другому, переталкивались на местах, где уже не было силы радость удержать внутри"¹. И сам поэт, завершив работу над поэмой, с чувством радостного удовлетворения отзывался о ней как об "очень хорошей"².

Это чувство объяснялось тем, что появлению поэмы предшествовал долгий путь напряженных поисков, порой для поэта трудных и мучительных, что было для него сопряжено, с одной стороны, с переоценкой своего прошлого опыта, с обретениями и открытиями - с другой. И первое и второе имело объективный характер.

По словам Маяковского, из-за границы Есенин "вернулся с ясной тягой к новому"³. Неудивительно поэтому, что в сознании Есенина одной из центральных тем его творчества становится тема Россия и Революция. Разумеется, и до отъезда в Европу и Америку ощущение неразрывности судеб Родины и Октября определяло звучание творчества поэта, идет ли речь, к примеру, о "Пугачеве" или о его лирике.

Восприятие грандиозного поворота в жизни России, его гигантские очертания и космические масштабы отразились в так называемых "маленьких поэмах" Есенина, над которыми поэт работал с весны 1917 по начало 1919 года, откликаясь на стремительный ход событий. Однако опыт работы над "маленькими поэмами" мало в чем мог помочь ему на этот раз. В преддверии

темы "Россия в Революции" Есенин понимал, что ему необходимо обогатить все выразительные и изобразительные средства, — ведь "маленькие поэмы" были написаны в форме евангельских преданий, таковым же был и их образный строй. Рассказ о революции, — Есенин теперь это отчетливо ощущал, — нужно было повести реалистически, а для этого требовались новые решения в области жанра революционной поэмы. Итак, старый опыт не годился. Что могло послужить поэту в его поисках новых путей?

Как это ни покажется странным по отношению к Есенину, который к середине 20-х годов по праву мог считать себя и считал великим поэтом, но он, словно бы забывая о своем месте в современной поэзии, становится в позу ученика, стремясь найти у тех, кого он считал революционными поэтами, образцы нового искусства.

Следами подобной учебы являются две поэмы Есенина — "Песнь о великом походе" (датируется июнем-июлем 1924 года) и "Поэма о З6" (написана в августе 1924 года). А кто же те поэты, примерам которых следовал поэт Есенин?

Как ни покажется это спорным, первым из них стал Демьян Бедный. Возможны возражения такого порядка, что Есенин, как известно, не скрывал своего иронического, а подчас и отрицательного отношения к поэту, что приобрело скандальную известность, особенно после появления "Стансов" со строчками:

Я вам не ке́нар!

Я поэт!

И не чета каким-то там Демьянам⁴.

Однако в том же 1924 году Есениным написано программное стихотворение "Русь советская", содержащее признание серьезное и продуманное:

С горы идет крестьянский комсомол,

И под гармонику, наяривая рьяно,

Поют агитки Бедного Демьяна,

Веселым криком оглашая дол⁵.

И пусть здесь сохранен оттенок иронии, а Бедному в удел отводятся "агитки", однако смысл приведенных строк, и тех, что следуют за ними, ясен: Демьян оказался нужнее его, лирика, той молодежи, что несет деревне новизну и юношеский задор.

Но решает ли сказанное вопрос об учебе Есенина у Бедного? Вспомним начало "Песни о великом походе":

Эй вы, встречные,
 Поперечные!
 Тараканы, сверчки
 Запечные.
 Не народ, а дрохва
 Подбитая!
 Русь нечесаная,
 Русь немтая.
 Вы послушайте
 Новый вольный сказ,
 Новый вольный сказ
 Про житье у нас ⁶.

Как это непохоже на то, что писал Есенин до сих пор. Даже если речь пойдет о стихе.

Перед нами - имитация народного стиха, точнее - "кольцовский пятисложник"⁷, переходящий в ряде фрагментов в тактовик (по подсчетам Л.Л.Бельской, его в поэме вместе с дольником 23,3%)⁸. В то же время в некоторых случаях "Песнь" написана раёшником:

И пушки бьют,
 И колокола плачут.
 Вы, конечно, понимаете,
 Что это значит?⁹

И хотя его наличие в процентном отношении невелико (им преимущественно написаны обращения к слушателям певца, от имени которого в "Песне" и ведется рассказ), именно раёшник воздействует на стих и речь поэмы, заражая их энергией площадного слова - слова народных, балаганных представлений. Раёшник, таким образом, становится приметой стиля, особым "клеймом" принадлежности произведения к определенному кругу стихотворений и поэм, связываемых в сознании читателя тех лет с именем Демьяна Бедного.

Именно Бедному принадлежала главная роль во внедрении раёшника в поэзию 20-х годов, несмотря на упреки тех, кто отрицал за этим стихом эстетические и художественные досто-

инства. В ответ на это поэт отвечал неизменной ссылкой на демократизм этого стиха и его связь с народным мироощущением: "О стихотворном размере, которым я частенько пишу, говорят некоторые "знатоки", что это ни стихи, ни проза, а так - раёшная скороговорка. Я эту скороговорку, столь пренебрегаемую литературными барами, вывожу умышленно на первое место. Довольно уже подержали в черном теле! Один только Пушкин гениальным чутьем уловил ритм и динамику размера, которым он написал знаменитую "Сказку о попе и о работнике его Балде". ... Но не всякий может писать тем размером, которым написана сказка о Балде. Тут Пушкин, несомненно, был близок к разгадке нашей народной ритмики. Я думаю, что именно здесь выкристаллизуются ритмы будущего"¹⁰.

"Учась" у Бедного, Есенин считал нужным идти по этому пути до определенного рубежа: "кольцовский пятисложник" лишь "окрашивался" интонациями раёшника, что было вполне достаточно для того, чтобы читатель соотнес "Песнь" с кругом революционных поэм. От полного же следования Бедному Есенина удерживало его поэтическое чутье: поэт понимал, что вопреки оценкам раёшника как стиха выразительного и богатого ("Возможностей у такого стиха не исчислить"¹¹), отказ от других форм стиха в пользу раёшника могло привести лишь к оскудению художественной палитры, что, кстати сказать, и произошло с поэзией самого Демьяна к началу 30-х годов.

Помимо стихового сходства, поэма Есенина обнаруживает переклички с произведениями Бедного в публицистичности, лозунговости, открытой агитационности, упрощенном освоеременивании истории и исторических фигур (в частности, Петра Первого), в одноплановом и обобщенном изображении народных масс и т.д. Все эти приметы художественного стиля эпохи гражданской войны и первых советских лет характерны для всей поэзии той поры, но для поэзии Демьяна Бедного - в первую очередь.

Разумеется, подобного рода "ученичество" даже у самого популярного в те годы поэта не могло привести к бесспорному творческому успеху - это Есенин понимал. И хотя сам поэт, если судить по воспоминаниям современников, считал "Песнь" удавшейся¹², однако вряд ли сам он был полностью ею удовлетворен:

тема революции ждала нового воплощения.

Именно поэтому вскоре Есенин приступает к работе над новым произведением — "Поэмой о 36". Но на этот раз его внимание привлекает не творчество Бедного, а поэта иной художественной культуры. Образец, послуживший примером, и на этот раз возможно установить. Сопоставим начало "Поэмы о 36" с первыми строками "Черного принца" Н.Асеева:

Есенин	Асеев:
Много в России	Белые бивни
Троп.	Обьют
Что ни тропа —	в ют.
То гроб.	В шумную пену
Что ни верста —	бушприт
То крест.	врыт.
До енисейских мест	Вы говорите:
Шесть тысяч один	шторм —
Сугроб ¹³ .	вздор?
	Некогда длить
	спор! ¹⁴

Стих Есенина:

/ — — / — /
 / — — / — /
 / — — / — /
 / — — / — /

Стих Асеева:

/ — — / — / /
 / — — / — — / /
 / — — / / /
 / — — / / /

Первая строка асеевской баллады — поэмы почти полностью "копируется" Есениным и затем воспроизводится без изменений на всем протяжении "Поэмы о 36". Отличает есенинский ритмический рисунок от асеевского лишь то, что тут отброшен один ударный слог (он же у Асеева последний).

Асеев и сам придерживался в своей поэме заданного первой строкой ритмического рисунка, но это не сковывало в его произведении ритмического движения. В поэме Асеев предстает как опытный мастер современного стиха: вторая строка имеет второй междударный интервал не в один, а в два слова, в третьей и в четвертой строках о. сокращается до минимума — ударные идут подряд, причем в третьей строке следуют три ударных слога один за другим. Это создает двойной эффект ритмическо-

го единства и многообразия одновременно: при определенной "задачности" ритма достигается ощущение его "свободы", что приводит к возникновению своеобразной интонационной пульсации — ее нагнетению и разрешению в соответствии с развитием в поэме сюжетного движения.

Насколько же беднее выглядит ритмика в поэме Есенина! Его стих сориентирован на стих Асеева, его звучание в первую очередь, что составляло отчетливую приметку асеевской поэзии в 20-е годы¹⁵. Но в то же время стих поэмы Есенина словно бы застыл в воспроизведении одной вариации, напряженно повторяющейся на протяжении всего произведения, что порождает ощущение тяжеловесности и монотонности. Это ощущение нарушается лишь строфической паузой и введением дополнительного безударного в начале четвертой строки. Таков был результат "учебы" на этот раз.

Итак, попытки обоюродного не привели к значительному успеху. Вероятно, Есенин понимал цену этих своих попыток. И тем не менее он считал обе поэмы необходимым этапом на пути к воплощению революционной темы: обе попытки в новом для Есенина роде способствовали накоплению нужного для поэта опыта. В этом он был убежден. Вот почему Есенин, обычно очень внимательный к мнению ценимого им критика и ответственного редактора журнала "Красная новь" А.К.Воронского, все же не согласился с той оценкой, которую тот дал его произведениям на новые для него темы. И пусть речь шла о "Стансах", сказанное Воронским распространялось самим критиком на все последнее творчество поэта: "Такие вещи, как "Стансы", показывают, что в есенинском сдвиге есть много внешнего и меньше органического. "Стансы" плохи и неубедительны"¹⁶. И далее: "О Марксе и Ленине Есенину, пожалуй, писать рано ... Худо будет, если новая полоса в творчестве поэта окажется только вольной или невольной случайностью, данью времени ... Ни для кого также не секрет, что у нас в разных областях жизни развелось немало пенкоснимателей"¹⁷. Таким образом, пусть косвенно, но поэт заподозрен в стремлении приспособиться к требованиям дня и готовности ради этого встать в один ряд с низкопробными "пенкоснимателями". Воронский не верил в "органичность" про-

изведений Есенина на революционные темы, считая лучшим подтверждением тому невысокий художественный уровень последних произведений поэта.

Вся сложность положения заключалась в том, что Есенин сам не мог быть доволен своими опытами в новом роде: они были гораздо ниже по своим художественным достоинствам тех, что создали славу Есенина-поэта. Критика, которая велась из дружественного поэту лагеря, могла подтолкнуть Есенина к отказу следовать по этому пути, который был связан с риском потери популярности и внимания читателей, которыми поэт дорожил. И однако, несмотря на эти немаловажные обстоятельства, Есенин продолжал движение в избранном направлении.

Учитывая сказанное Воронским, Есенин в главном оставался верен своему внутреннему чувству: он знал, что прав в стремлении овладеть новой для него тематикой, верил в то, что создаст поэму о революции, равную его лирическим произведениям, создавшим его славу.

На наш взгляд, причина временных неудач была в том, что, обратившись к теме революции, Есенин пытался решить ее преимущественно средствами "эпики", отказавшись от опыта своего лирического творчества. Это и снизило художественный уровень обеих поэм. Но даже при всем и при этом работа над "Песнью о великом походе" и "Поэмой о 36" не прошла даром. Она создала предпосылки для обретения Есениным прямого, а не опосредованного взгляда (как это было в "маленьких поэмах" 1917-1918 гг.) на революционную современность. Предстоял новый этап - этап соединения эпоса и лирики, что и получило свое завершение в поэме "Анна Снегина" (декабрь 1924-январь 1925 гг.), которую сам поэт считал "лиро-эпической"¹⁸.

На этот раз Есенин мог по праву чувствовать себя победителем. Поэма ему нравилась. В письме Г.Бениславской он отзывался о ней как об "очень хорошей"¹⁹.

Любопытно в связи со сказанным то, что поэма посвящена А.К.Воронскому. Что это могло означать? Вспомним, при каких обстоятельствах Есенин посвятил поэму.

В конце 1924 года до Есенина, находившегося на Кавказе, дошли слухи о готовящемся снятии Воронского с поста ответст-

венного редактора "Красной нови". В какой-то мере он к этому готовился: в сентябре того же года, выезжая на юг, Есенин оставил на имя В.Казина доверенность, уполномочивая его присоединить подпись Есенина к коллективному заявлению о выходе из состава сотрудников журнала "в случае изменения в журнале "Красная новь" линии Воронского"²⁰. Теперь худшие опасения оправдались: в письме, написанном из Батума 31 декабря 1924 года Н.К.Вержбицкому, Есенин сообщал, что "Воронский вышиблен, и вместо него Вардин в "Красной нови"²¹. С новым редактором он и поручил договориться Г.Бениславской о публикации в журнале "Анны Снегиной": "Скажите Вардину, может ли он купить у меня поэму 1000 строк"²². Но опасения не подтвердились, и в марте 1925 года он писал Вержбицкому из Москвы: "Воронский в "Красной нови". Поэма моя идет там"²³. Именно в эти дни у Есенина и возникло намерение посвятить поэму Воронскому. Что подсказало поэту этот шаг?

С одной стороны, естественно предположить, что этим шагом Есенин хотел поддержать редактора, пережившего серьезную угрозу со стороны литературных и идейных противников. Голос поэта в защиту Воронского был важен и нужен. Это первое, что приходит на ум.

Но как думается, сам факт посвящения нес и другой смысл. Есенин не мог не помнить той ноты недоверия, которая прозвучала в статье Воронского, где шла речь о произведениях на революционную тематику. Крепя сердце, поэт в тот раз вынужденно в чем-то должен был признать справедливость мнения о невысоком художественном уровне его произведений. Но теперь Есенин был горд своей поэмой: посвящение могло носить демонстративный характер — оно адресовалось тому, кто не верил в успех поэта на избранном им пути. В споре критика и поэта победил поэт — Воронский признал творческую удачу Есенина, согласившись со значением "Анна Снегиной" — лучшего и самого душевного его произведения.

Поэма совместила эпический разворот событий в жизни крестьянской России летом и осенью 1917 года и бурных лет гражданской войны с волнующим рассказом-элегией о любви двух любящих, осознавших подлинность своего чувства лишь тогда,

когда ураган революции разбросал их в разные концы земли. Героями поэмы стал народ в его стремлении к лучшей доле и любящие, вернувшиеся в свою утраченную молодость, но обогащенные сознанием справедливости свершившихся в стране грандиозных событий²⁴.

Примечания:

- 1 Фурманов Дм. Собр.соч.: В 4-х т. - М., 1961. - Т.4. - С.374-375.
- 2 Есенин С.А. Собр.соч.: В 5-и т. - М., 1962. - Т.5. - С.196.
В дальнейшем цитаты по этому изданию. Указываются номера тома и страницы.
- 3 Маяковский В.В. Собр.соч.: В 13-и т. - М., 1959. - Т.12. - С.94.
- 4 Есенин С.А. Т.2. - С.192.
- 5 Там же. - С.170.
- 6 Есенин С.А. Т.3. - С.145.
- 7 См.: Холшевников В. Мысль, вооруженная рифмами. - Л., 1984. - С.81.
- 8 Проблемы теории стиха. - Л., 1984. - С.106.
- 9 Есенин С.А. Т.3. - С.151.
- 10 Бедный Д. Собр.соч.: В 8-и т. - М., 1965. - Т.8. - С.366-367.
- 11 Там же. - С.367.
- 12 См.: Сергей Александрович Есенин. - М.-Л., 1926. - С.178.
- 13 Есенин С.А. Т.3. - С.165.
- 14 Асеев Н. Собр.соч.: В 5-и т. - М., 1968. - Т.1. - С.361.
- 15 См.: Дукор И. Н.Асеев // На литературном посту. - 1927. - № 13. - С.46 и след.
- 16 Воронский А. Литературно-критические статьи. - М., 1963. - С.273.
- 17 Там же.
- 18 Есенин С.А. Т.5. - С.196.
- 19 Там же.
- 20 Там же. - С.179.
- 21 Там же. - С.195.
- 22 Там же. - С.196.
- 23 Там же. - С.200.
- 24 О поэме "Анна Снегина" см.: Ивлев Д. Поэма Сергея Есенина "Анна Снегина": смысл и стих // Науч.тр. Кубанского ун-та. - 1977. - Вып.230. Эстетические взгляды писателя и художественное творчество. - Кн.2. - С.128-135.

В. И. Хазан (Грозный)

ОБ ОДНОЙ ИДЕЙНО-ОБРАЗНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ В ПОЭЗИИ

А. С. ПУШКИНА И С. А. ЕСЕНИНА

За многолетний период наблюдений над пушкинско-есенинскими переключками и параллелями накопился столь солидный арсенал расхожих штампов, что повторять их стало как бы не совсем удобно, до такой степени они общеизвестны и широко обиходны. Именно эта обиходность, как кажется, и оказала дурную услугу интенсивности и глубине разработки темы "А. С. Пушкин и С. А. Есенин", а в последнее время так и вовсе породила обманчивую иллюзию ее известной исчерпанности. Во всяком случае, ничего принципиально нового в плане сопоставления этих имен примерно за минувшие 10-15 лет сказано не было. Круг же сведений, сложившийся в науке к середине 70-х годов, давно уже окаменел, превратился в некую клише-информацию, своего рода обязательную "школу" есениноведения. Необходимы новые шаги в этом направлении.

В данной статье речь пойдет об идейно-образной параллели в поэзии А. С. Пушкина и С. А. Есенина, уже привлекавшей внимание исследователей, однако не ставшей еще средством изучения "скрытой" полемики советского поэта с великим предшественником. Между тем анализ показывает, что, наследуя в "Возвращении на родину" и "Руси советской" животворную пушкинскую традицию ("...Вновь я посетил...", 1835), Есенин вместе с тем диалектически ее преодолевает. Причем спорит с Пушкиным по данному подлинным художникам праву равных; любя, почитая, понимая, что "достичь Пушкина — это уже нужно иметь талант", он безбоязненно вступает в полемическую дуэль с "гением страны", как сам же его называет (IV, 228).¹

Спор Есенина с Пушкиным — особый. Его цель не опровергнуть пушкинских художественных открытий, в оттолкнуться от них, решить образную тему "возвращения на родину" в ином, непушкинском концептуально-поэтическом ключе. Кажется, именно ради того, чтобы спор этот приковал внимание читателя и проходил не в отвлеченной умственной сфере, а основывался на живом эмоцио-

нально-конкретном литературном материале, Есенин и решился на образно-тематическое сближение "Возвращения на родину" и "Руси советской" с пушкинским произведением.² Нужно полагать, что резительное сходство здесь было необходимо для того, чтобы резче оттенить еще более резительный контраст. Есть все основания утверждать, что Есенин обратился к Пушкину, чтобы через диалог с ним определить свое, во многом нетрадиционное понимание этой вечной для искусства темы: человек на свидании со своим прошлым. Поэтому и оказавшись, что опоре на традицию дала не два прилежно срисованных поэтических этюда, готовых занять место на обочине искусства, а самобытные художественные явления высокой идейно-эстетической пробы. Но об отличиях позднее, сначала о подобии.

Пушкинский и есенинский лирический герой в сравнимых текстах, как на это неоднократно обращалось внимание разных исследователей, находится в явно сходной, в чем-то даже аналогичной жизненной ситуации: после странствий "по чужим пределам" он возвращается в те места, где "провел изгнанником два года незаметных" (Пушкин), "где жил мальчишкой" (Есенин). И тем, и здесь встреча с прошлым становится толчком для необыденных философско-поэтических раздумий о настоящем и будущем, о связи времен, о живой диалектике эпох. Начальные строки в "Возвращения на родину" и "Руси советской" типично "пушкинские", они как бы вариация одной и той же общей темы:

Пушкин: "... Вновь я посетил...":

... Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.³

Есенин:

<p>" Возвращение на родину"</p> <p>Я посетил знакомые места, Ту сельщину, Где жил мальчишкой... (Ш, 13).</p>	<p>"Русь советская"</p> <p>Я вновь вернулся в край осиротелый, В котором не был восемь лет. (Ш, 21).</p>
--	--

В первых двух строфах "Руси советской" ("Тот ураган прошел. Нам мало уцелело./ На переключке дружбы многих нет") поле сопоставления с Пушкиным еще более расширяется, раздвигается историко-культурный горизонт и художественный диапазон возникающих в нем образных связей: в орбиту "цитируемых" пушкинских стихотворений вовлекается, помимо "...Вновь я посетил...", еще и "лицейский" цикл. Мотивы и образы "переключки дружбы", на которую - увы! - не каждому суждено явиться и подать свой голос, принесшегося и не всех пощадившего урагана жизненных испытаний и невзгод контамированы Есениным, как можно заключить, из стихов Пушкина, посвященных дню открытия лицея - 19 октября, ставшему праздником братской оплоченности и товарищества одноклассников поэта (см.: "Роняет лес багряный овой убор...", 1825, "Чем чаще президует лицей...", 1831 и др.).

Ориентация Есенина на Пушкина в стихах о возвращении на родину столь безусловно очевидна и прозрачна, а совпадений - тематических, образных, словесно-текстуальных - такое количество, что трудно не заподозрить поэта в сознательном стремлении к тому, чтобы сквозь них совершенно отчетливо просвечивал и узнавался пушкинский текот. Подчеркнутая всем образным строем "Возвращения на родину" и "Руси советской" работа Есенина как бы со "вторичным" поэтическим материалом в высшей степени симптоматична. Обычно умеренный и даже придирчиво экономный в отношении включения в собственную художественно-речевую палитру "чужих" голосов, он переступает здесь все допустимые рамки, педалируя "подражательность", и, выходя по всему, поступает так не случайно. Иначе чем еще, если не особым художественным умом, или, как принято говорить, творческим заданием, объяснить, почему было нужно так нестойчиво, почти навязчиво стремиться убедить читателя в неоригинальности лирического сюжета, положенного в основу "Возвращения на родину" и "Руси советской".

На фоне заданного сходства полнее и многосмысленней проступало расхождение Есенина с Пушкиным. Вот только один пример в подтверждение сказанному. Как бы ни переменялся по прошествии времени "покорный общему закону" лирический герой Пушкина и сколь много ни изменялось в его жизни, но при встрече с родиной

ми краями инстинкт первородства берет верх:

... но здесь опять

Минувшее меня объемлет живо,

И, кажется, вчером еще бродил

Я в этих родах.

Вот опальный домик,

Где жил я с бедной нянею моей.

(II, 368).

Не то — у Есенина. "Блудный сын" из "Возвращения на родину" с трудом распознает отцовский дом: "так много изменилось там, в их бедном, неприглядном быте"; не узнает деда; и дело не в короткой памяти — перед ним простирается поистине "незнакомая местность". В "Руси советской" этот мотив еще более усилен, насквозь прошивая текст:

Я никому здесь не знаком,

А те, что помнили, давно забыли.

И там, где был когда-то отчий дом,

Теперь лежит зола да слой дорожной пыли.

.....

Но некому мне шляпой поклониться,

Ни в чьих глазах не нахожу приют.

.....

Ведь я почти для всех здесь пилигрим угримый

Бог весть с какой далекой стороны.

.....

Язык сограждан стал мне как чужой,

В своей стране я словно иностранец.

.....

Моя поэзия здесь больше не нужна,

Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.

(III, 21-23).

В приведенных стихах автор с пронзительной ясностью понимает, что родные места, с тех пор как он их покинул, неузнаваемо изменились, как, впрочем, и сам он изменился также:

Ах, милый край!

Не тот ты стал,

Не тот.

Да уж и я, конечно, стал не прежний.

(Ш, 16).

Кольцо естественного жизненного круговорота распаялось: поэт треклует свою чужеродность односельчанам и родне как следствие исторического опоздания, лишаящего художника права, если он художник подлинный, а не мнимый, быть пророком в своем отечестве. И хотя Есенин по-деревенски свято и ритуально чтит семейные, родовые устои и не в его характере признавать разрушение уз, связывающих человека с "родным пепелищем" и "отеческими гробами", скрыть того, что возвращение на отчизну обернулось встречей с "незнакомой местностью", нельзя, невозможно. И ведь трудно себе даже представить что-либо святотатственной, чем неузнавание места, где ты родился: по сути, это моральная измена родителям и прародителям, забвение их памяти. Такой неожиданный смысл придадут есенинским стихам о возвращении древние нравственные законы и ценности жизни.

В том не вина, а беда лирического героя. Один из неиссякаемых источников драматизма его судьбы в прогрессирующем в поэте с течением лет ощущении "блудности", бездомности. Сурово судя себя за то, что "песней хриплой и недужной мешал (...) спать стране родной", Есенин всеми силами пытается вернуть чувство кровного родства с землей отцов. Возможно, оттого и была любовь к родине в нем такой подлинной и неразменной, что преодолевала сопротивление отрыва от корней не как чужую, а свою собственную боль, прорастала из натуральной, а не условной почвы, являлась фактом не выдуманной — реальной биографии поэта.

Тема возвращения полемизировала в есенинской лирике со стихами тех поэтов, главным образом пролетарских, которые декларировали уход из деревни в город как проявление высокого революционного сознания и долга.⁴ В одном из стихотворений, характерных для той эпохи, требовавшей, как казалось пролетарским художникам, исключительно героических интонаций, М. Герасимов писал:

От хат соломенных селений,

Где жизнь смиреннее горда,

На грозный зов сиренных пений

Пришли в стальные города.

Лирический герой проходит очистительный обряд "крещения городом", "купелью чугуна", после чего

... оставленной стала

Златосоломная струна.

Как сон, смиренная забыта

Преклонновыйная межа.

Нужно ли доказывать, что подобные поэтические признания, выдававшие разрыв с крестьянским прошлым за образец революционного мужества, в силу их грубой и категоричной прямолинейности, были для Есенина чужды и непримелемы, в отношении между городом и деревней виделись ему более сложными и неоднозначными.

Впрочем, здесь нельзя не упомянуть о том, что в анализируемых стихах о возвращении в отчий дом, развивавших пушкинскую традицию, поэт дискутирует со своим собственным пониманием и художественным воплощением этой темы в дореволюционном творчестве. В 1916 году он пишет стихотворение "Устал я жить в родном крае...", где уход и возвращение — взаимосвязанные акты вечно-го и неизменного постоянства мира. В это не нарушаемое ничем постоянство и вписана жизнь родной земли поэта — Руси:

И Русь все так же будет жить,

Плясать и плакать у забора.

(I, 194).

Лирический герой этого стихотворения живет не в реально-физическом, а в "мифологическом" времени, одним из главных признаков которого является обратимость, "вечный возврат". Должны были произойти мощные социальные потрясения, пронестись революционный циклон, земля должна была испытать крови гражданской войны, испытать голод и разруху, прежде чем жизнь сорвалась с оси своего векового однообразного вращения. Перемены, пришедшие на землю предков, изменили ее облик настолько, что ни о каком "вечном возвращении" к тому, что уже было, не может быть и речи. Именно этот суровый приговор времени Есенин ощутил в 20-е годы в полной мере.

Неся в себе следы упорно акцентированного пушкинского взгляда

ния, "Возвращение на родину" и "Русь советская" отличаются вполне оригинальным, с впечатляющей силой художественного мастерства переданным взглядом на мир. Их мнимое подражание Пушкину — всего лишь прием, "стилевая игра", с помощью которой парадоксально, полемически, "от обратного" усилен эффект звучания до предела "своего", по определению самого Боснина, поэтического голоса. В чем же нетривиальный смысл и художественная сила этих, как их часто называют, "маленьких" поэм? Чтобы полнее это понять, присмотримся к "художественному прототипу".

Философская программа Пушкина во "...Вновь я посетил..." — постичь необратимо-неотвратимый ход времени, уловить зримую грань в смене эпох, войти в заповедную тайну смерти и рождения, увядания и созревания тропой личного участия в вечном природном круговороте. Покорство "общему закону" жизни, не рефлексивное, не безвольно-легкомысленное, а сознательное, оплаченное размышлением и страданием и принятое как высшая, непререкаемая мудрость — не ведает у Пушкина противоречивых раздвоений и шатких альтернатив. Или они, по крайней мере, утоплены и растворены в ясной и согласной гармонии с тем, что ведет "равнодушная природа". Через это полное и абсолютное слияние человеческого существа с верховным природным могуществом и приходит в конечном счете оптимистическое ощущение вечности и неотрывности отдельного нашего "я" от мирового, космического и исторического, целого. Причем у Пушкина момент такого слияния не исключает, а напротив, обязательно предполагает жизнь в ее бесконечности без себя (на это как на важнейшую черту человеческого сознания указывал еще Гегель). Поэт согревает нас надеждой, что человек как крошечная песчинка вселенной, "чадо праха" не канет безмолвно в темную и холодную мглу забвения, за край времени, "весь не умрет", и тлен его не развеет по свету ветер, пока в самой природе пристально бережется и не прерывается связующая нить того, что было, с тем, что станет. Напомнить внуку о себе — это, по Пушкину, сполна осуществить себя в отпущенном времени жизни, оставить свой образ в памяти мира. Не ради личного возвеличения или пресыщения суетной гор-

днии, а во имя сохранения всеобщей исцеляющей цельности и целостности Бытия, его духовного единства. Наверное, это и было то, за что А. Платонов воспринимал Пушкина как воплощение оптимистического разума народа.⁵

Суть есенинских поэтических раздумий в другом. Не утрачивая пушкинского диалектического чувства времени, поэт в "Возвращении на родину" и "Руси советской" явно драматичнее переживал непредотвратимое расставание с прошлым и эмоционально трагичней сознавал, что к нему нельзя прикоснуться ничем иным, кроме воспоминаний. Не секрет: есенинский диалог с Пушкиным выражал в этом резкое "противоподобие" новой социальной эпохи всем предшествующим этапам мировой человеческой истории. Вполне очевидно и то, что для подобной исторической и художественной "конфронтации" имелись свои веские основания: обретение связи прошлого с будущим не могло не нести на себе отпечатка бескомпромиссной борьбы "Руси советской" с "Русью уходящей".

Итак, наследуя пушкинскую традицию, Есенин наряду с этим диалогически преодолевает ее: произведения, о которых идет речь, содержат внятный намек на то, что несостоявшееся возвращение, перемены, произошедшие в отеческом крае, вызывает у него сплав разноречивых эмоций. Приемля в "Руси советской" все как есть, без тени лукавства изъявляя решительную готовность "идти по выбитым следам", отдать "всю душу октябрю и маю", Есенин не без вызова роняет: "Но только лиры милой не отдам". Современная поэту критика видела в этом сильном откровении раздвоение гражданской и художественной позиции, разлад мысли и чувства по отношению к революции. В стереотипы идеологического догматизма это не вмещалось: лира — одно, в душа — другое? Между тем противоречие здесь мнимое. Вернее оно есть, но не в тех масштабах и не в том чрезмерном смысле, каким оно видится поверхностному зрению.

Есенин — поэт пронзительно острого чувства движения времени. "Было" и "стало" для него не просто словесно-образные знаки, отмеряющие какой-то отрезок исторической дистанции, но звенья единой, туго спаянной временной цепи. Ослабление этой связи или ее распадение есть настоящая катастрофа: остановка и ма-

же хуже — путь в никуда, петляние в лабиринте. Об этой нештучной смятенности, охватывающей человека, неожиданно потерявшего представление о динамике исторического времени, с редкой пронизательностью писал когда-то современник, друг и оппонент Пушкина П. Я. Чаадаев: "Человеку свойственно теряться, когда он не находит способа привести себя в связь с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним следует. Он лишается тогда всякой твердости, всякой уверенности. Не руководимый чувством непрерывности, он видит себя заблудившимся в мире".⁶ Вот оно: слово найдено — "чувство непрерывности". Вся суть отличия именно в этом: то, что у Пушкина подразумевалось как бы само собой, в качестве естественной первоосновы жизни, без чего человеку и шагу не дано ступить по земле (могила предка и чье-то рождение существуют в едином ряду, и это закономерно и неотменимо), — у Есенина, в момент невиданных исторических катаклизмов, в миг разлома старого и кровавых мук возникновения нового мира, подвергается беспощадной нравственной экспертизе.

Нелепым было бы считать, что поэт не устраивал приход будущего, будто бы он отвергал наступление социалистической новизны. Не хуже других, а в чем-то даже яснее, Есенин видит, как "жизнь кипит" на его деревенской родине, и, хотя с некоторым сожалением, но без спесивой зависти замечает, что "другие юноши поют другие песни". И обращение Пушкина к племени "младому, незнакомому" парафрастически "цитируется" им с сочувственным принятием жизненной неизбежности уступить дорогу грядущему:

Цветите, юные! И здорoveйте телом!

У вас иная жизнь, у вас другой напев.

(Ш, 24).

Правда, и здесь сходство необходимо больше для того, чтобы выразительней усилить расподобление: что-то мешает есенинскому поэтическому "я" до конца почувствовать себя частицей общего процесса, по-пушкински мужественно уверовать в правоту и необходимость смены эпох и поколений. Именно отсюда берет начало закипающее изнутри желание уйти одному "к неведомым пределам, душой бунтующей навеки присмирев". И тем не менее продиктовано оно не заносчивой и амбициозной гордыней, да и временные за-

блуждения, на которые иной раз всё пытаются списать ("...идет совершенно не тот социализм, о котором я думал..." (У, 88), только полдела. Все гораздо глубже и значительней.

Есенин ушел из жизни, надорвав сердце тем, что нмёревался решить грандиозную, едва ли подвластную сознанию и воле одного человека проблему: как, не снижая высоких нравственных критериев, выработанных многими поколениями людей, достичь заветного преображения бытия и быта? Как сохранить при беспощадной и безжалостной революционной ломке трепетную кресоту и гармонию жизни, неоскудевающие ценности традиций, завещанных предками, жалость ко всему живому? Возможно ли не ожесточить душу, когда рушится все вокруг? Чем станет завтрашний день, если перечеркнуть, расплескать из пригоршней истории все то, что копилось вчера и сегодня?

Есенин не был идеалистом, при всей романтической настроенности его поэтической души первоюходной в нем всегда оставалась крестьянская, мужицкая закваска, не очень-то доверяющая всякой зауми и метафизике и больше рассчитывающая на связь человека с землей, природной "телесностью" мира. Но было в душевном строе и художественном сознании Есенина и другое: возвышенная утопическая мечтательность, идущая от крестьянского мирозерцания, от древних мифов и легенд, от фольклорно-поэтических образов — от всего этого волшебнo-чудесного мира, идеализирующего патриархальную мораль и дедовские нормы отношений, извечное стремление мужика достичь земли обетованной, сказочного Китежа-града. Драма поэта заключалась не в том, что он якобы оказался не готов принять суровую, но реальную правду века, что его "дух бродяжий", хрупкое и ранимое сердце лирика были размолоты жерновами истории, как о том во времена ожесточенных литературно-идеологических баталий 20-х годов (а затем и позже) то ли с привкусом сожаления, то ли с оттенком классовой неприязни любила разглагольствовать пролеткультовско-рапповская и всякая вообще критика вульгарно-социологического толка. Дело в другом. Есенинский идеал мироустройства был отмечен бескомпромиссным нравственным максимализмом, требования которого во всей полноте современная поэту действительность в силу объек-

тивных исторических причин удовлетворить еще не могла. Отсюда ощущение ничем не устранимого разлада с самим собой, лирическая боль от недоиспользованности в кратком и стремительно несущемся историческом единомгновении общественного благополучия и благоденствия, взятого не как частный биографический факт, а во всемирном, вселенски-космическом масштабе. И подступающая к горду резкая горечь от бессилия что-либо переделать или изменить в дисгармоническом беспорядке жизни. И главное несовершенство мира, возможно, в том, что никого не удивишь своим уходом: "В этой жизни умирать не ново, но и жить, конечно, не новей".

Едва ли нужно делать из этого крайние и далеко идущие выводы: Есенин по характеру своего дарования, по цельности мироощущения и творческого мышления вовсе не пессимистический поэт, склонный к угрюмой мизантропии и мрачноватым пророчествам в духе Апокалипсиса. Никогда, даже в наиболее сложные и кризисные периоды жизни и творчества его муза не становилась служительницей и крицей жутковатых inferнальных видений и образов. Однако внешне привлекательные аналогии и сближения есенинского стиха и "нежности пропитанного слова" со светлой и оптимистической пушкинской гармонией выглядят не то чтобы упрощенными или натянутыми, а скажем так: несколько выпрямленными, сглаженными, излишне поспешными, что ли, ибо здесь более оправданным и фактически более верным видится другой аналогический ряд — блоковский — с его трагической музыкой стихий, нервным и тревожным предожиданием "невиданных перемен" и "неслыханных мятежей". Говорится это не к тому, чтобы усомниться в озаренности поэзии Есенина "косыми лучами закатывающегося солнца пушкинской культуры" (А. Блок), а для того, чтобы резче прочертить границы пушкинского влияния на творчество советского поэта. Безусловно, влияние это существовало, однако серьезно настораживает то, что в последнее время, вероятно, как своего рода запоздалая реакция на долгие годы хулы и забвения творческое сознание Есенина все более старательней и праздничней "отутюживается", а сам его облик приобретает несколько подретушированные очертания, имеющие наверняка мало общего с оригиналом. Между тем в Есенине, как

и в Блоке, было сильно развито чувство вселенской неустроенности и катастрофичности бытия, его одолевала тяга познать мир в "минуты роковые" трагических конфликтов и противоречий. Гуманизм есенинского искусства более всего в том именно и состоит, что не останавливается и не успокаивается на искусственно примеренных социальных коллизиях, а стремится ощутить болевой контрапункт превращения хаоса в космос. Гармония есть "согласие мировых сил, порядок мировой жизни" (А. Блок), но вот его-то, этого порядка вовне и внутри себя Есенину как раз зачастую и не доставало. Почему и являлся его творческому воображению "прескверный гость", сатанинское порождение душевной дисгармонии — "черный человек", и не как впечатлительный сон после ночного чтения Достоевского, а как "реальное" воплощение собственных бытовых и бытийственных противоречий. Причем происхождение многих из них имело не измышленный, а вполне объективный характер.

К примеру, переживаемое поэтом особенно ностальгически столкновение неумолимого социального прогресса с основами той патриархальной идиллии, которая в представлении Есенина не связывалась однозначно и исключительно с "идиотизмом деревенской жизни", но, напротив, обладала, вопреки неистовым и азартным ревнителям исторического нигилизма, самобытными чертами народной нравственности и культуры. Отнюдь не сохраняя приверженности к одиозному любованию азиатской отсталостью и прянично-сусальными прелестями лапотной Руси, Есенин, однако, в отличие от прямолинейных крушителей всего старого под знаменем построения будущего, прозорливо угадывал, чем грозит новому общественному строю разрыв тканевых связей с прошлым и чем уже в скором времени придется расплачиваться за него потомкам. Художника угнетала бездумная и бездушная ломка не вчера придуманных, а идущих из глубокой древности традиций, поступиться которыми он до конца своих дней не мог, да и не хотел. Вот почему одним из первых в советском искусстве он заговорил о возможности социальной утраты культурной памяти, опасности тоталитарного технического утилитаризма.

То, что Есенина одолевали не химеры и конфликтовал он, подобно всемирно известному литературному герою, не с ветряными

мельницами, а испепелял себя познанием действительных, а не мнимых противоречий исторического процесса, панорамно обнаружила и раскрыла современная, сегодняшняя эпоха. Нине стало вполне очевидным, что пресловутое есенинское проклятие "железному гостю" и трепетная боль "за уходящее милое родное" явилось не только и уж во всяком случае не столько выражением крестьянски-патриархальных предрассудков с их воинствующим догматизмом и фетишизацией косных привычек и представлений, но были проникнуты гуманистическим пафосом борьбы за сохранение всего живого на земле, против обезличения общества, его, как мы сказали бы сегодня, "манкуртизации", и потому обладали непреходящим духовно-нравственным значением. Изначально не эстрадная, не митинговая поэзия Есенина прочно опирается на выработанное в недрах древних цивилизаций чувство суверенного, ненарушимого существования живой природы, преклонения перед ней. Ораторствуя своей задушевной интимностью, выстраданной человечностью и памятью, она оберегала и оберегает от безучастного тупосердечия, равнодушного отношения к природе и людям.

Рассуждая абстрактно, "вообще", может быть, и есть резон согласиться с мнением А. Ф. Шишкина, полемизировавшего на страницах "Вопросов философии" с повестью В. Распутина "Прощание с Матерой" и писавшего, что "надо исходить из объективного процесса развития, который приводит к более высоким формам общественных отношений, что старый уклад с его традициями и правилами не может остановить движения, диктуемого потребностями времени."⁷ Суждение это, верное само по себе, вступает, однако, в непримиримый конфликт с ситуацией, изображенной в повести писателя. Недиалектический подход к проблеме взаимосвязи старого и нового приводит к тому, что любые, пусть и самые благородные, призывы к прогрессу, лишённые заботы о развитии жизнеспособных традиций вчерашнего дня, оборачиваются на деле мертвой схемой в политике, волюнтаризмом в экономике, авангардизмом в искусстве. Так что Есенин, искавший в новых социалистических общественных отношениях нить исторической преемственности и развития корневых народно-нравственных традиций, объективно решал задачу громадной гуманистической значимости. Причем руководила и двигала им в

этом не ницшеанская идея "вечного возврата", а одухотворенное стремление сохранить для будущего, для потомков нетленную, невыстуженную временем память прошлого. Как верно замечает исследователь В. Г. Базанов, "прошлое для поэта всегда существует, он хранит дедовское наследие, но хранит его для будущего, отбирая из него вечно живое, что может служить движению вперед, работает на социальный прогресс и подлинную народность в искусстве".⁸

Вряд ли взгляд современного технократа чем-либо по существу отличается от нигилистических выпадов ниспровергателей культуры в прошлом, без тени сомнения утверждавших, что "всякий прогресс есть освобождение от груза традиций".⁹ Но вот именно с этим и не может примириться Есенин, пытающийся не проскочить ни одного из звеньев исторической цепи, не уничтожить ни одной живой клетки человеческой памяти. Поэт выражал дерзкое нежелание следовать бравым маршем по пути т а к о г о прогресса, он не хотел, да и не мог свыкнуться с его, по выражению Л. Леонова, "наплевательско-потребительской" сутью. Невозможность примирить две эти стихии — возвращение к истокам и обновление — источник неизбывного драматизма есенинской поэзии. Этот драматизм присущ как стихам с универсально-философской проблематикой (классический пример — "Не жалею, не зову, не плачу...", 1922), так и произведениям, поднимающимся до осмысления "вечных" вопросов жизни через непосредственный анализ социально-исторической эпохи (рассматриваемые нами "Возвращение на родину", "Русь советская" и др.). Из сказанного должно быть понятным, сколь горестным оказывалось для Есенина, несмотря на весь обнадеживающий оптимизм приятия нового, тревожащее сознание текучести и изменчивости времени, не позволяющего вернуться к началу начал.

О том, с какой беззаботной легкостью в 20 — 30-е годы иными обществоведами и художественными критиками, мечтавшими до основания разрушить старый мир, предавались забвению святыни отечественной истории и культуры, сказано и написано много. Уже после смерти Есенина, в 1931 году, вышла в свет печально известная книга О. Бескина,¹⁰ в которой автор с помощью "оглобелями"

прямо-таки аргументов "разоблачал" "кулацкую", по его определению, идеологию поэта, а заодно рисовал историческое прошлое России сплошь траурными красками, не имеющими ни полутонов, ни оттенков. Новый общественный строй утверждался неблагородными средствами, на фоне одной только вековечной дикой отсталости, бескультурия и реакционного мракобесия века минувшего. Вполне понятно, что на волне такого грубо тенденциозного педалирования беспросветной феодальной забитости Руси, неумения и нежелания увидеть в ее истории ничего, кроме "темного царства" и "окуровщины", художник, неизлечимо болевший болями и радостями своей земли, оценивался как явлением сплошь теневое и негативное. Сегодня подобный взгляд, воспринимаемый, к счастью, как плоская вульгаризация, безусловный анахронизм, напоминает о том, что, исходя даже из самых благих намерений, нельзя во имя строительства нового безжалостно и бесшабашно вымарывать и перечеркивать несомненные ценности духовной культуры предков.

Есенинский диалог с Пушкиным, как видно из изложенного, был эстетически значимым и плодотворным. Прокладывание новых путей в искусстве происходит не в духовном вакууме, а опирается на "цепную реакцию" традиций. Пушкинская тема развивалась Есениным в плоскости собственных идейно-эстетических исканий, трудно, со срывами и озарениями прокладывавших свой путь. Иначе и быть не могло у художника, который пытался личным жизненным опытом измерить историческое движение мира, тронувшегося к иным, новым берегам, и, наоборот, — ходом исторического времени оценить "неповторимые впечатления" своей индивидуальной судьбы. В полифонии есенинской поэтической исповеди нередко отчетливо различимы "голоса" минорных, трагических аккордов, но ведь и масштаб проблем необозримый, и цена, которую приходится платить за познание, нешуточная, да и ракурс избран такой, что бодряческие, должно-оптимистические интонации мало что проясняют в характере тревожных раздумий, разбухенных недремлющей совестью поэта. Нельзя не подивиться грандиозности замысленной творческой задачи: соизмерить, соотносить на единой нравственной шкале микрокосм своего частного человеческого "я" с макрокосмом окружающей исторической действительности, переживающей момент небывалых

революционных сдвигов. В этом Есенин явился благородным и благодарным преемником и продолжателем лучших гуманистических традиций национальной и общемировой художественной культуры. Диалог же с Пушкиным, в котором нашло выражение не робкое ученичество, а прозвучало уверенное слово Мастера, лишний раз свидетельствует о глубоких духовных корнях поэтического искусства Есенина, питавших высокие взлеты его творческого разума.

Примечания:

- 1 Здесь и далее ссылки на С. Есенина приводятся по следующему изданию: Есенин С. А. Собр. соч.: В 5-ти т. - М., 1966-1968. В скобках указаны том и страница.
- 2 Сопоставляя есенинские стихотворения с пушкинским "...Вновь я посетил...", следует наряду с этим помнить, что советский поэт ориентировался на широко разветвленную в русской поэзии XIX века художественную традицию. Мотив "возвращения на родину" можно встретить не только в творчестве А. Пушкина, но и Е. Баратынского, И. Козлова, Н. Языкова, Н. Некрасова, А. Апухтина и др. (см. об этом: Гришунин А. Л. "Родина" Н. А. Некрасова в ряду прочих произведений о "возвращении на родину" // Некрасов и его время. - Калининград, 1975. - Вып. I.). Современники С. Есенина указывают, что в "Возвращении на родину", помимо пушкинского, он испытывал влияние Е. Баратынского (Грузинов И. Есенин // Сергей Александрович Есенин / Воспоминания. - М., 1926. - С. 131).
- 3 Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10-ти т. - М., 1974. - Т. 2. - С. 368. Далее цитируется это издание, в скобках указаны том и страница.
- 4 Там, где у пролетарских поэтов вдруг прорывалась ностальгическая грусть по деревне, "караульная" критика тут же обрывала расчувствовавшихся не в меру лириков. С. Родов в статье, посвященной творчеству М. Герасимова, упрекал последнего за то, что "в его поэзии проскальзывают деревенские мотивы", которые, если и могут появляться, то лишь у представителей "неопароднической школы" Н. Клюева и С. Есенина (Родов С. Мотивы творчества Михаила Герасимова // Кузница. - 1920. - № I. - С. 23).
- 5 Платонов А. Размышления читателя. - М., 1970. - С. 23.
- 6 Чаадаев П. Н. Философские письма // Чаадаев П. Н. Статьи и письма. - М., 1987. - С. 40.

- 7 Шипкин А. Ф. О нравственных ценностях в современном мире // Вопросы философии. - 1977. - № II. - С. 73.
- 8 Базанов В. Г. Судьба одного мифа // Вопросы литературы. - 1978. - № 2. - С. 239.
- 9 Полетаев Е., Пунин Н. Против цивилизации. - Пг., 1918. - С. 10.
- 10 См.: Бескин О. Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика. - М., 1931.

"ПРИРОДА" У С. ЕСЕНИНА И Н. ЗАБОЛОЦКОГО

Одна из вечных тем лирики, тема взаимоотношений человека с природой, всегда находилась на острие поэтических раздумий. То новое, что внесла в разрешение этой проблемы русская поэзия первой трети XIX века, сконцентрировано в творческом опыте двух поэтов — Сергея Есенина и Николая Заболоцкого. И несмотря на то, что сопоставление именно этих литературных имен в определенном смысле "заочно" (Есенин не входил в число литературных учителей Заболоцкого), сведение этих поэтов не случайно, что уже отмечалось в советском литературоведении: "Линия наибольшей напряженности — в споре о диком наследстве природы — пролегла ... не между Есениным и Пастернаком, и даже не между Есениным и Маяковским, а между Есениным и Заболоцким"¹. Попытка сопоставления, предпринятая А. Марченко, предстала как "спор между тезисом Заболоцкого: учить природу — и антитезисом Есенина: учиться у природы"², между "научным" взглядом первого и "поэтическим видением" второго. Соглашаясь с верным замечанием А. Македонова, что само по себе подобное сопоставление "полезное, хотя в главном весьма спорное"³, представляется, что суть заочного спора Заболоцкого с Есениным не в этом.

Очевидно, что для обоих поэтов природа — не только постоянная, проходящая красной нитью через все творчество, тема, но и конструктивная идея их художественного мира: идея мировоззренческая и "миростроительная". Декларативно Есенин и Заболоцкий выразили свою поэтическую программу в достаточной мере сходно: "Мы услышим ... ответный перезвон узловых завязи природы с сущностью человека"⁴ — у Есенина; и "Леди будут сознать свое единство с природой"⁵ — у Заболоцкого. Свою "философию природы" оба поэта строят на постоянных и одинаково значимых для каждого из них образах-понятиях, таких, например, как "конь", "корова", "дерево". Особенно настойчиво (что не только отражается непосредственно в лирике, но и осознается поэтами) проводится идея "дерева", "древа". "Все от древа — вот религия мысли нашего народа", "древо — жизнь", "мы есть чада древа" — одна из основных мыслей "Ключей Марии" С. Есенина. Целый раздел под

названием "Деревья" выделяется Заболоцкий в корректуре книги 1932-1933 гг. Этот же заголовок автор дает стихотворению 1926 г., позднее названному "В жилищах наших". Наконец, в 1933 году Заболоцкий пишет поэму "Деревья". На отражении в лирике образа "дерева", на динамике идеи "древа" интересно проследить те значительные метаморфозы творческих установок Есенина и Заболоцкого, после которых поэты пришли к философской идее "человек - природа".

"Небывалый успех" Есенина-дебютанта, его "быстрое и легкое вхождение в литературу"⁶ явились прямым следствием того, что собственно есенинская устремленность "к народному творчеству, к п р и р о д е"⁷ (разрядка моя - Н.Ш.) удачно совпала с общественным ожиданием: "Есенин пришел в Петербург минута в минуту, в момент, когда его ... ждали многие"⁸. Поэзия раннего Есенина ответила на "социальный заказ", а именно - восстановила основательно забытые лирикой, а потому воспринимаемые к этому времени новыми и д и л л и ч е с к и е отношения человека с природой, гармоничность которых предопределена, "заказана":

Я - пастух; мои хоромы -

В мягкой зелени поля.

Говорят со мной коровы

На кивливом языке.

Духовитые дубровы

Кличут ветками к реке.

Позабыв людское горе,

Сплю на вырублях сучья ... (I, II8) (подчеркнуто здесь и далее мною - Н.Ш.). Быстро почувствовавший то, что от него ожидают, Есенин стилизует не только свои стихотворения, но и свой облик под "деревенского пастушка со стихами"⁹; "несеровского пастушка" (Вас. Каменский)¹⁰. Стихотворения этого периода тяготеют к пейзажным зарисовкам русского ландшафта. Образ дерева, всегда конкретного, например: березы, черемухи, ели, сосны - достаточно частотен, но, как справедливо заметила А. Марченко, чаще всего не несет иной эстетической нагрузки, кроме фрагмента, реалии пейзажа: "Для раннего Есенина дерево прежде всего зеленое яркое пятно"¹¹. На этом этапе поэт осваивает основные художественные приемы изображения природы, вос-

ходящие к традиции народной поэзии, — олицетворения и психологического параллелизма, прежде всего.

На рубеже 1916-1917 года в Есенине зреет недовольство, с одной стороны, театральностью своего положения в литературной среде, той маской, которую он носит уже два года¹². А с другой, приходит осознание значимости роли "крестьянского поэта" как поэта народного, русского¹³. Все чаще у Есенина начинает звучать противопоставление "себя" "им", т.е. "городским", "питерским литераторам" — "иностранцам" и "западникам" в русской литературе¹⁴. На конфликте "мы" — "они" ("Таков и Блок, таков Городецкий и все и весь их легион" (У, 75) строится все письмо Есенина А.Ширяевцу от 24.06.17.

Следы раздумий поэта нашли отражение и в лирике этого периода. Стихотворение "Пролился, проплакал дождь весенний.. " (1916-1917) (I, 250-252) наиболее ярко выразило назревающий творческий перелом Есенина. Поэт предпринимает попытку отстраненного ("Скучно мне с тобой, Сергей Есенин...") взгляда на уже сделанное им в литературе. Он осознает, что его поэзия нашла своего читателя: строчка "Близок твой кому-то красный вечер" — явная автореминисценция ("Алый мрак в небесной черни / Начертил пожаром грань" (I, 150); "Красный вечер за кукуном / Расстелил кудрявый бредень" (I, 210); "Гаснут красные крылья заката" (I, 231); "О красном вечере задумалась дорога" (I, 233). Есенин понимает и то, что его лирика вызывает интерес и в литературных кругах Петербурга ("Всколыхнет он ("красный вечер") Брасова и Блока / Востормошит других"). Но собственная оценка сделанному последовательно негативна. При этом Есенин оговаривает причины своего недовольства. Вся его предшествующая лирика в свете нового взгляда — лишь "словесная мертвенность" ("Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых прозвонит твой сон"), так как в ней нет глубинной связи ("узловой завязи") искусства и природы ("Не разбудишь ты своим напевом / Дедовских могил", "Не изменят лик земли напевы / Не стряхнут листа").

Таким образом, на рубеже 1916-1917 года, опираясь уже на к и н ж н ы е источники народной поэзии, древнерусской литературы и, что особенно важно, на труды представителей русской мифологической школы (Ф.Буслаева и А.Афанасьева прежде всего)¹⁵,

Есенин приходит к осознанию необходимости создания собственной теории, согласно которой "творчество есть природа"¹⁶. Не отрекаясь от своего "пастушества", поэт подводит под него теоретический базис: "пастушок" постепенно превращается в "пастуха-философа" (у А.Афанасьева: "Пастух - владыка небесных стад, ... пастырь народа, вождь"¹⁷). Более того, Есенин не довольствуется воплощением своих воззрений непосредственно в лирике, он пишет "филологический трактат" "Ключи Марии" (сентябрь 1918 г.). Насколько значима была для автора эта книга, говорят воспоминания С.Городецкого: после встречи поэтов спустя пять лет - в 1921 году - первое, что рассказывает С.Есенин о себе, это то, что "он уже знаменитый поэт, написал т е о р е т и ч е с к у ю книгу"¹⁸. "Из всех бесед, из настойчивых напоминаний - "Прочитай "Ключи Марии", - заключает С.Городецкий, - у меня сложилось твердое мнение, что эту книгу он любил и считал для себя важной"¹⁸.

Следы нового - конкретно-синкретического - видения действительности также можно обнаружить в стихотворении "Проплясал, проплакал дождь весенний...". Конкретная, списанная с природы картина послегрозового вечера создается уже не только традиционными для раннего Есенина приемами (здесь: олицетворением), но и новыми - мифическими - образами: "небесное дерево" (у А.Афанасьева: "Древо есть мифическое представление тучи"¹⁹), "взмах незримых крыл" ("В отдаленные века язычества ... ветрам ... придавался мифический образ ... птицы"²⁰). Это стихотворение интересно и тем, что несет отпечаток переходности образной системы Есенина от христианской символики к постепенному и все большему ее "язычливанию". Так создается заключительная в стихотворении тема страдания поэта от неверия в собственные творческие силы. Строкой "Навсегда пригвождени ко древу / Красные уста" начинается мотив распятия лирического героя, обреченного на вечные муки в постижении тайны "символического древа". Основание для такого прочтения дают и последние строки произведения, воспроизводящие обращенную к богу молитву распятого Христа ("Или, Или, лама савахрани" - "Боже, Боже, зачем ты меня оставил") и просьбу "Отпусти в закат", что можно прочесть как "отпусти в красный вечер", т.е. в прежним творческим ценностям. Поэт, чей взгляд, как и взгляд древнего язычника,

устремлен вверх ("поднимать глаза"), пытается постичь смысл "звездной книги", но тщетно - мирооздание глухо к его страданиям ("Навсегда простер глухие длани / Звездный твой Пилат"). О том, что это лишь переходный этап в постижении Есениным философии природы, говорит то, что поэт еще дважды обращается к образу "звездной книги": в стихотворении 1917 г. "Не напрасно дули ветры...":

Не гнетет немая млечность,
Не тревожит звездный страх.
Полюбил я мир и вечность,
Как родительский очаг (I,287)

и в поэме "Июния" (1918):

Не хочу воспринять спасения
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд (П,33).

Бесконфликтность отношений человека и природы в лирике Есенина 1917-1919 годов также заявлена и предопределена, но уже не "социальным заказом", а собственной философской установкой. Постоянным становится мотив "вслушивания в разумную плоть" (П,73), "постигения" (П,75), "прорастания": "О, если б прорости глазами, / Как эти листья, в глубину"(П,82); "Я хочу быть отроком светлым / Иль цветком с луговой межи... / Я хотел бы стоять, как дерево, / При дороге на одной ноге..." (П,88). И тем не менее гармония возникает не как результат "прорастания", т.е. слияния человека с природой, а достигается постепенным "одомашниванием" природы, превращением мира в огромную "избу" - дом и двор крестьянина-язычника, где "солнце" - это "опущенное в мир ведро", "месяц" - "рыжая шапка моего деда, закинутая озорным внуком на сук облака", "родина" - "овца", "небо" - "ясли", "звезды" - "овес золотистый", "восковые тонкие свечи, капающие красным воском на молитвенник зари" (П,44-47). Вот та система образов, на которой строит Есенин поэму "Сельский часослов" (1918), произведение, возвещающее о "рождении Израмистила" (П,48), законченной "теории поэтических впечатлений". Одна из самых привлекательных для Есенина в этой теории идея происхождения человека от дерева (IV,176,178) как развитие образа из стиха "О Егории хоробром" ("На них тѣла, яко еловая

кора, власть на нихъ, какъ ковыль-трава") и комментария к нему Ф.Буслаева ("Сестры Егорія приняли видъ чудовищъ, съ з е л е н ы м и волосами, ... онѣ даже одеревенѣли, покрывшись древесною корою, какъ бы превратились въ деревья")²¹ в лирике поэта незначительна: без какой-либо трансформации она включена в "Певущий зов": "Все мы — яблони и вишни / Голубого сада" (I, 271). В целом же Есенин не идет дальше заявок "я хочу быть цветком", "я хотел бы, как дерево", "о, если б прорасти".

Свою реализацию мифическая метаморфоза человека в дерево находит как раз в лирике Н.Заболоцкого. Показательно в этом отношении сравнение стихотворений Заболоцкого с теоретическими установками Есенина.

Н.Заболоцкий "В жилищах наших" (1926):

Вот мы нашли поляну молодую,
Мы встали в разные углы,
Мы стали тоньше, Головы растут,
И небо приближается навстречу.
Затвердевают мягкие тела,
Блаженно деревенеют жилы,
И ног проросших больше не поднять,
Не опустить раскинутые руки (I, 79-80).

С.Есенин "Ключи Марии": "Они увидали через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол туловища с ногами, обозначающими корни, что мы есть чада древа (IV, 176).

Н.Заболоцкий "Искушение" (1929):

Мигом девица воскреснет.
Из берцовой из кости
Будет деревце расти,
Будет деревце шуметь,
Про девицу песни петь (I, 84-85).

С.Есенин "Ключи Марии": "Этот пастух только и сделал, что срезал на могиле тростинку, и уж не он, а она сама поведала миру свою волшебную тайну: "... Не простую дудочку ты в руках держишь. Я когда-то была девицей..." (IV, 178).

Такие явные переключки Заболоцкого с Есениным объясняются общей ориентацией поэтов на мифическое восприятие мира ("Мир таинственный, мир мой древний" — у Есенина; "Таинственный и неподвижный мир" — у Заболоцкого).

Причины конфликта человека с природой, назревающего с 1920 года в лирике Есенина и развернутого в стихотворениях Заболоцкого 1926-1928 годов, во многом сходны и определяются как конфликт "город" - "природа".

У Есенина:

Город, город! Ты в схватке жестокой
Окрестил нас как пададь и мразь (П,109).

У Заболоцкого:

Уж влага поднимается, струится,
И омывает лиственные лица:
Земля ласкает детище свое.
А вдалеке над городом дымитя
Густое фонарей копые (I,80).

Условным рубежом, начиная с которого есенинское восприятие действительности все более и более актуализируется, можно обозначить цикл "Сорокоуст". "Розовый фантом" (П.Медведев) природы постепенно исчезает. В "Истории хулигана" Есенин делает знаменательную "обмолвку": "Бедные, бедные крестьяне! / Вы, наверно, стали некрасивыми" (П,100). Раньше эта "некрасивость" была бы просто невозможна. При этом характерна направленность взгляда поэта: "город" наступает на его "деревянную Русь", к "голубым полям" тянется "враг с железным брюхом". Постоянными становятся метафора "голова - крона дерева" и связанный с ней языческий образ листопада, увядания как выражение мотива гибели, смерти и лирического героя, и природы ("Облетает моя голова", "Скоро мне без листвы холодет" (П,89), "Увял головы моей куст" (П,98).

К началу 1922 года (стихотворения "Мир таинственный, мир мой древний...", "Не жалею, не зову, не плачу...") художественный мир С.Есенина с ранее целостной структурой пространства уже разделен на две части. Интересно, что даже внешний облик Есенина этого времени его современниками воспринимается как бы "раздвоенным"²². Лирический герой, трагически осознавая неизбежность своего перехода из мира природы в мир города, проходит психологически мотивированный поэтом процесс "оживания":

1. И страна березового ситца

Не заменит шляться бс ликом (П,111),

2. Нет любви ни к деревне, ни к городу (П,115),

3. Я московский озорной гуляка (П,117),

4. Я люблю этот город вязевый (П, II9).

С этого времени фрагменты мира природы включаются в лирический сюжет только как мотив сна ("А сейчас, как глаза закрою, ... Вижу сад в голубых накрапах..." (П, I27) или воспоминания ("Я хотел бы, чтоб сердце глуше / Вспоминало сад и лето, ... / Там теперь такая осень ... (П, I37-138).

В разрешении конфликта "город - природа" направленность движения лирического героя раннего Заболоцкого прямо противоположна, нежели у Есенина. "Столбцы" - это мир города, пространство которого замкнуто: "Замкнут мир, / И лишь одни помои плещут" (I, 63); "О, мир, свернись одним кварталом, / Одной мышиною норой ..." (I, 48). "Мир, зажатый домами" сжимается у Заболоцкого до границ дома, мир становится равным дому: "Огромный дом, виляя задом, / Летит в пространство бытия" (I, 50). Выхода из замкнутости города Заболоцкого не видели ни читатель, ни критика 1929-30 годов, главным объектом упреков которой как раз и стал "замкнутый круг тематики Заболоцкого, его неподвижный, прикованный к одной точке взгляд (к "системе кошек, ведер, окон и дров")²³. Неслучайно, что при всех последующих, начиная с 1932 года, неоднократных переформированиях "Столбцов", Заболоцкий организует структуру этой книги двухчастной ("Столбцы" и "Деревья" (1932-1933) или в окончательном варианте 1958 года "Городские столбцы" и "Смешанные столбцы"). Целью такого изменения и было как раз разрушение целостности художественного пространства "Столбцов" 1929 года, изменения, ориентированного именно на читателя, поскольку для самого Заболоцкого "замкнутый, изолированный мир в себе" (А. Селивановский) и в первоначальном варианте его книги не более, чем мираж, "фантом". Выход из границ города, к природе - к "там", где "над становьями народов - труда и творчества закон" (I, 50), - указан в самих "Столбцах", но указан необычно. В отличие от структуры пространства в лирике Есенина ("город" наступает на "природу"), Заболоцкий, наоборот, включает элементы "мира растений и животных" в систему города, обрекая их тем самым на страдания, несвободу и гибель в конце концов:

Стоят чиновные деревья,
Почти влезая в каждый дом.

Давно их кончено кочевье,

Они в решетках, под замком ... (I, 47)

(Ср., напротив: "Деревья тоже разошлись" (I, 78) из стихотворения "Лицо коня").

Качался клен, крича от боли ... (I, 75)

Конь ... режет острыми ногами

Оглобель ровную тюрьму... (I, 354)

... Проклинает детство,

Цыпленок, синий от мытья ...

... Тельце сонное сложил

В фаянсовый столовый гробик... (I, 49)

Там примус выстроен, как дыба,

На нем от ужаса треща,

Чахоточная всет рыба

В зеленых масляных прыщах.

Там трупы вымытых животных

Лечат на противнях холодных.

И чугуны, купели слез,

Вечают зла апофеоз ... (I, 62-63).

Таким образом, основная идея "равномерного страдания умирающей природы", получившая развитие в лирике Заболоцкого 1929-1933 годов, уже была сквозной, одной из основных и в "Столбцах", где Заболоцкий уже больше поэт-философ, нежели сатирик, обличитель социальных нравов²⁴. "Сатирическая направленность" (А.Македонов) "Столбцов" - это результат более поздних принципиальных изменений как самого текста, так и формируемого читательского восприятия²⁵, которые Заболоцкий предпринимает под давлением в е л и т е р а т у р н ы х обстоятельств. Неслучайно, заболоцковеды часто затрудняются назвать тех персонажей "Столбцов", которых можно было бы причислить к "мещанам". "Калеки", "маклак", "девки", даже "мясистых баб большая стая", - все это существа скорее биологические ("жрущие", "пьющие" и "неспособные к любви ... первоначальной"), нежели социальные. Лейтмотив городской темы выражен Заболоцким вариантами строк: "Дай жрать тебя до самой глотки" (I, 55), "Здесь, от вина неузнаваем, / Летае^о

хохот подугаем" (I,30), "О мир ... будь к оружию готов: / Целует девушку Иванов!" (I,48).

Таким образом, по отношению к изменениям в творчестве Заболоцкого 1929 года, которые исследователи рассматривают как "крутой поворот" (А.Македонов) к принципиально иной проблематике и поэтике, точнее говорить пока лишь об изменении границ художественного мира поэта, об их раздвигании до вселенной, космоса и выходе к "страшным загадкам природы". Чувствуя бессилие человеческого разума - "ума мудреца", - рационалистической рассудочности в постижении этих загадок, Заболоцкий вновь возвращается (по отношению к стихотворениям 1926 года "Лицо коня" и "В жилищах наших") к детски-наивному, мифическому восприятию действительности: "У животных нет названья. / Кто им звать повелел?" (I,81). Созерцание природы ("Иной жуков наловит в шапку, / Глядит, внимателен и тих, / Какие есть у тварей лапки, / Какие крылышки у них" (I,114) - таков первый шаг поэта в "овладении душой природы", итогом которого и стало развитие сквозной для раннего Заболоцкого идеи "природы-тюрьмы", сотворенной "злым гением" человека:

Дом, деревянная постройка,
Составленная как кладбище деревьев,
Сложенная как шалаш из трупов,
Словно беседка из мертвецов,
Кому он из смертных понятен,
Кому из живущих доступен,
Если забудем человека,
Кто строил его и рубил? (I,88)

Таким образом, "человек" у Заболоцкого не только противопоставит "природе", не только "выключен" из нее, но именно он, "человек", своим вторжением вносит в девственную природу хаос, дегармонизирует ее (ср. у В.И.Вернадского: "До появления человека природа была девственна ... Нарушение вносится человеком"²⁶). Переосмысливается поэтом и понятие "города": теперь для него это та же природа, но природа убитая, умерщвленная человеком ("мертвые домики мира" (I,88). "Город" становится предельным выражением созданного людьми "страшно

дикого беспорядка".

Вся последующая (после 1929 года) лирика Н.Заболоцкого — это поиск путей, которые вели бы к целостности и взаимообусловленности всех живых организмов, "соединенных ... крепкой связью" (I,107): "Природа непонятна, если мы забудем ... о значенье на карте живущих всего мира" (I,88). Один из путей "Обновления лика земли" найден Заболоцким в поэме "Торжество Земледелия" (1929—1930) и выражен поэтом в двух предельно утопических идеях: освобождения природы в духе хлебниковских "конских свобод и равноправия коров" и ее дальнейшего обучения в "большом животном институте". Несмотря на всю привлекательность высказанного, Заболоцкий понимает, что желаемая гармония не достигнута. "Человек, владика планеты, / Государь деревянного леса, / Император коровьего мяса, / Саваоф двухэтажного дома" (I,88) лишь сделал великодушный жест, "прекрасно-глупый" и "отпавший от века".

Учитывая общую тенденцию начала 30-х годов в преодолении русской советской поэзией ее ориентации на миф, уже в "Безумном Волке" (1931) поэт иронически переосмысливает наивно-детский мифологизм своих ранних воззрений. Волк, вернувший себе шею, чтобы разгадать тайну "волшебной звезды Чигирь" (той же "звездной книги" С.Есенина), так и не смог воссоединиться с миром природы:

Однажды ямочку я выкопал в земле,
Засунул ногу в дырку по колено
И так двенадцать суток простоял.
Весь отощал, не пивши и не евши,
Но корнем все-таки не сделалась нога,
И я, увы, не сделался растеньем (I,142).

А усилие полететь "по воздуху, как пташка" закончилось смертью героя: "И труп Безумного на камушках лежал" (I,146).

Но главный спор о путях к гармонии человека с природой, лишь пунктирно обозначенный в "Безумном Волке" ("А мы, подняв науки меч, / Идем от мира зло отсечь" (I,148), разрешается Заболоцким в поэме "Деревья", произведении 1933 года, не случайно завершающем первый период творчества поэта, тогда как поэма 1932 года "Лодейников", воплотившая уже

новые творческие установки, включена автором во вторую книгу сочинений.

Именно в образе Бомбеева, носителя мировосприятия древнего язычника ("Вы, деревья, императоры воздуха ... Вы, деревья, бабы пространства..." (I, 151) и современного утописта ("Да, людоед я, хуже людоеда!.. Клянусь: окончится разбой, / И правнук мой среди домов и грядок / Воздвигнет миру новый свой порядок" (I, 155) одновременно, Заболоцкий не только окончательно развенчивает свои прекраснотушные иллюзии периода "Торжества Земледелия", которые вдруг обернулись "клеветой на мир" и привели поэта к логическому тупику ("Как к людоедству ты неравнодушен! / Однако за столом, накормлен и одет" (I, 155). Но, что самое главное, Заболоцкий коренным образом пересматривает свой взгляд на человека, до сих пор "разбойника и людоеда":

Да, человек есть башня птиц,
Зверей вместилище лохматых,
В его лице — миллионы лиц
Четвероногих и крылатых ...
Но все они в лучах сознания
Большого мозга строят зданье.
Сквозь рты, желудки, пищеводы,
Через кишечную тюрьму
Лежит центральный путь природы
К благословенному уму (I, 156).

Таким образом, именно в поэме "Деревья" поэт приходит к программной для своего дальнейшего творчества идее изначальной гармоничности человека с природой как ее "мозга", "ума", "мысли", "Культурное человечество" (В.И.Вернадский) должно вспомнить о своем природном предназначении — "вступить в природу ее дирижером" ("Лодейников"), т.е. стать гармонизирующим началом дикой природы.

Итак, проследив те пути, которыми С.Есенин и Н.Заболоцкий пришли к философизации лирической темы "человек — природа", мы видим то принципиальное различие, которое было заложено уже во внешне сходных программных теоретических установ-

ках поэтов. Есенин, мучительно искавший "узловую завязь природы с сущностью человека", пришел к идее "обытовления" космоса. Пользуясь известной формулой Велемира Хлебникова, Есенина можно назвать "путейцем крестьянской избы", нашедшим те потерянные в веках нити, связующие мир природы с миром человека. А Н.Заболоцкий, напоминая человеку о необходимости его возвращения в лоно природы, находит тот естественный смысл, то эволюцией отведенное человеку место, которое оправдывает его существование в мире природы.

Все это дает возможность говорить о том, что в русской советской лирике именно Сергей Есенин и Николай Заболоцкий указали два оригинальных решения вечной проблемы взаимоотношения человека и природы.

Примечания:

- 1 Марченко А. Поэтический мир Есенина. - М., 1972. - С. 74.
- 2 Там же. - С. 84.
- 3 Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. - Л., 1987. - С. 362.
- 4 Произведения С. Есенина цитируются по изданию: Есенин С. А. Собр. соч.: В 4-х т. - М., 1967 с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской - страницы. Здесь (IV, 190).
- 5 Произведения Н. Заболоцкого цитируются по изданию: Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3-х т. - М., 1983 с указанием в скобках римской цифрой тома, арабской - страницы. Здесь (I, 611).
- 6 См.: Мурашев М. П. Сергей Есенин // Воспоминания о Сергее Есенине. - М., 1965. - С. 151; Ивнев Р. У подножья Мтацминды. М., 1973. - С. 46.
- 7 Д. Н. Семеновский. Есенин // Воспоминания о Сергее Есенине. - С. 128.
- 8 Ивнев Р. У подножья Мтацминды. - С. 48.
- 9 См.: Городецкий С. М. О Сергее Есенине // Воспоминания о Сергее Есенине. - С. 172-173; Чернявский В. С. Первые шаги // Воспоминания ... - С. 144.
- 10 Ср.: у К. И. Чуковского о "России Ахматовых": "Кажется, что она написана Нестеровым, ее православие нестеровское ..., северное, скудное, сродни болотцам и хилому ельнику" (К. Чуковский. Ахматова и Маяковский // Вопросы литературы. - 1988. - № 1. - С. 209).
- 11 Марченко А. Поэтический мир Есенина. - С. 45.
- 12 См.: Орешин П. В. Мое знакомство с Сергеем Есениным // Воспоминания ... - С. 189; Мариенгоф А. Б. Воспоминания о Есенине //

Воспоминания ... - С.234-235.

- 13 См., например: Сергей Григорьев. Пророки и предтечи последнего Завета. Имажинисты. Есенин, Кусиков, Мариенгоф. - М., 1922. - С.44, где автор в Сергее Есенине олицетворяет "Русскую Стихию".
- 14 См.: Чернявский В.С. Первые шаги // Воспоминания... - С.146; Блок А.А. Из дневников, записных книжек и писем // Воспоминания... - С.180.
- 15 См.: Нейман Б.В. Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. - М., 1929. - Т.4-5. - С.204-217.
- 16 Блок А.А. Из дневников... - С.180.
- 17 Афанасьев А.Н. Древо жизни. - М., 1982. - С.250.
- 18 Городецкий С.М. О Сергее Есенине // Воспоминания... - С.171-172.
- 19 Афанасьев А.Н. Древо жизни. - С.214.
- 20 Там же. - С.357.
- 21 Русская хрестоматия. Памятники древней литературы и народной словесности / Сост. Федор Буслаев. - М., 1888. - С.375.
- 22 См.: Бабенчиков М. Есенин // Сергей Александрович Есенин. - М.-Л., 1926. - С.127 ("Это были даже не братья, а два смутно похожих друг на друга человека ... Первый звал к унылой, плоской земле, "назад к дереву" (подчеркнуто мною - Н.Ш.). Второй же не звал никуда... Передо мной был ... только "литератор модный").
- 23 Селивановский А. Система кошек (О Заболоцком) // На литературном посту. - 1929. - №15. - С.34-35.
- 24 См.: Македонов А.В. Николай Заболоцкий. - С.132; Павловский А.И. Память и судьба. - Л., 1982. - С.182.
- 25 См.: Заболоцкий Н.А. Автобиография // Собр.соч.: В 3-х т. - М., 1983. - Т.1. - С.492 ("Сатирическое изображение ... хищнического быта всякого рода дельцов и предпринимателей ... стало темой моих стихов 1927-1928 гг., которые впоследствии составили книжку "Столбцы").
- 26 Вернадский В.И. Биосфера. - Л., 1926. - С.56.

ПАВЕЛ ВАСИЛЬЕВ И СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Сергей Есенин и Павел Васильев — оба эти имени в сознании современников нередко сопоставлялись, а подчас одно даже словно бы замещало другое. Этому способствовало сходство талантов, судеб и даже облика поэтов. Так, говоря о Васильеве, вспомнил Есенин М. Горький в своей статье "Литературные забавы", статье, сыгравшей роковую роль в жизни поэта: "Калуются, что поэт Павел Васильев хулиганит хуже, чем Сергей Есенин. Но в то время, как одни порицают хулигана, — другие восхищаются его даровитостью, "широтой натуры", его "кондовой мушкетерской силой" и т.д. Но порицающие ничего не делают для того, чтобы обеззаразить свою среду от присутствия в ней хулигана, хотя ясно, что, если он действительно является заразным началом, его следует как-то изолировать"¹.

Сопоставление Васильева с Есениным встречается в воспоминаниях Г. Серебряковой: "С виду чем-то неуловимым походил Васильев на Есенина и очень дорожил этим сходством. Но еще больше разнился он от великого рязанского самородка. В Есенине, каким я его знала, сохранилась почти детская непосредственность, и удаль его была не злой, а грусть — чистой, волнующей.

В Васильеве под тонкой оболочкой бурлили различные страсти, было нечто трагическое в его проказах и вспышках. Трудный это был человек и для себя самого, и для окружающих, как, впрочем, все недыхинные люди"².

Сопоставил Васильева с Есениным и Борис Пастернак: "В начале тридцатых годов Павел Васильев произвел на меня впечатление приблизительно такого же порядка, как в свое время, раньше, при первом знакомстве с ними Есенин и Маяковский.

Он был сравним с ними, в особенности с Есениным, творческой выразительностью и силой своего дара и безмерно много обещал, потому что, в отличие от трагической взвинченности, внутренне укоротившей жизнь последних, с холодным спокойствием владел и распоряжался своими бурными задатками"³.

Однако наблюдается и иной взгляд. Так, А. Коваленко, лично знавший Васильева, считал, что в его поэмах не было "... ничего

общего с есенинским лиризмом"⁴. В чем-то сходный взгляд на соотношение творчества Васильева и Есенина сказался в книге Ал. Михайлова "Стелная песнь", где неоднократно отмечается переключка стихов преимущественного раннего Васильева со стихами Есенина. Произведения зрелого Васильева сопоставляются с произведениями поэтов уже иного круга - В. Маяковского, Н. Асеева, Н. Тихонова, В. Луговского, Э. Багрицкого⁵. Имена тех же поэтов мы находим и в диссертации Т. Мадзигон "Творчество Павла Васильева" (1966). Правда, к ним прибавлены еще Л. Мартынов, Б. Корнилов и И. Сельвинский. Но зато имя Есенина не упоминается. В чем тут дело? Почему, с одной стороны, Васильев не мог не напомнить о Есенине, а с другой - сопоставление обоих поэтов вызывает неоднозначные ответы?

Чем же сложна проблема: Павел Васильев и Сергей Есенин? Тем, что она, без всякого сомнения, существует. Однако она не может решаться однозначно, а требует разностороннего подхода и решения, строящегося на анализе различных этапов взаимодействия творчества обоих поэтов.

Так, ранний Васильев делает свои первые шаги под воздействием поэзии Есенина, но не стихов его последних лет, а той поры, когда Есенин был близок имажинистам. Имажинистская образность отчетливо ощутима в ранних стихотворениях, написанных Васильевым в октябре 1926 года во Владивостоке:

...Бухта тихая до дна напоена
Лунными яглистыми лучами,
И от этого мне кажется - она
Вдрагивает синими плечами.

Но одновременно тут же мы встречаем строки, напоминающие о "Персидских мотивах":

Все равно в расцвеченный узор
Звезды бусами стеклянными упали...
Этот неба шелковый ковер,
Ты скажи, не в Персии ли ткали?⁶

Стихи по образности довольно эклектичны, но, думается, все же неслучайно, что они были замечены и одобрены именно бывшими

имажинистами - в прошлом друзьяли Есенина - поэтом Рюриком Ивневым и журналистом Львом Повицким. Именно в духе есенинского послания Мариенгофу Васильев пишет стихотворение "Рюрику Ивневу":

Прощай, прощай, прости Владивосток.
Прощай, мой друг, задумчивый и нежный...
Вот кинут я, как сорванный цветок,
В простор полей, овечьих и снежных.
.....
Я не хочу на прожитое вить, -
Но жду зарю совсем иную,
Я не склоню мятежной головы
И даром не отдам льняную! (53)

Но именно потому что эти стихи были подражанием и даже незамаскированным, они-то и не могли удовлетворить Васильева, чувствовавшего в себе непреодолимую жажду самостоятельного творчества. Он понимал, что для него лишь один путь обретения своего лица в поэзии - путь преодоления есенинского воздействия. Именно поэтому дальнейший путь Васильева связан с сознательным противопоставлением себя и своего творчества Есенину. Интересное свидетельство на этот счет оставил А.Коваленков: "Помню один разговор, когда Васильев сердился, что его считают продолжателем Есенина. "Я хочу, чтобы слова роскошествовали, чтобы их можно было брать горстями. Есенин образы по яголке собирал. А для меня важен не только вкус, но и сытость. Строка должна быть, как свинчатка. На тальнях в обоях играют. А мне надо, чтобы лирика шла за бунчуками моих поэм..."⁷. Что может означать этот поток метафор?

Ясно, что Васильев настаивает на своем отличии от Есенина, и что именно свое поэзное творчество по стилистике и образности он считал противоположным есенинской поэзии. И это, действительно, так. Именно вследствие этого ряд исследователей, отметив факт раннего увлечения Васильева Есениным, считают возможным в дальнейшем к данному вопросу не возвращаться. А между тем последнее стихотворение Павла Васильева, написанное в заключении незадолго до смерти, вновь нам напоминает о поэзии Есенина:

Снегири взлетают красногруды...
 Скоро ль, скоро ль на беду мою
 Я увижу волчьи изумруды
 В нелюдимом северном краю.

Будем мы печальны, одиноки
 И пахучи, словно дикий мед.
 Незаметно все приблизит сроки,
 Седина нам кудри обовьет.

Я скажу тогда тебе, подруга:
 "Дни летят, как поветру листьё.
 Хорошо, что мы нашли друг друга,
 В прежней жизни потерявши все..." (222).

Есенинские здесь и элегическая интонация и лирическое обращение (что с ранних стихотворений Васильевым воспринималось как принадлежность есенинской манеры). Но тут перед нами нечто от Есенина 1924-25 гг.: мотив позднего обретения любви и взаимного понимания с любимой после того, как потеряна сама жизнь... Таким образом, ранние опыты Васильева и последнее стихотворение замкнут в лирическое кольцо все творчество поэта, и это кольцо несет на себе отблеск творчества Есенина, его лирического дара.

Из сказанного не следует, что последнее стихотворение Васильева является подражательным, как это было в раннюю пору. Напротив, в этом стихотворении проявилась в полную силу оригинальность Васильева-поэта, мастера плотного, крепкого и увесистого, "как свиячатка" (если воспользоваться сравнением самого Васильева), слова. Прийти к такому слову Васильев смог после сознательного отталкивания от есенинского опыта и его преодоления. Как это происходило?

Процесс обретения Васильевым творческой самостоятельности протекал в разных формах одновременно. Во-первых, в виде отказа от есенинской ностальгической ноты и элегической интонации: свои стихи Васильев насытил мелодией бодрости и силы. Не жалобы на невыполнимость желания, "задрать штаны", "догнать" комсомол, а ощущение своего места в рядах того, кому принадлежит будущее, не болезненное переживание своего "разлада" с современностью, а осознание своей неразрывности со всем, чем

живет время. И в этом поэзия Павла Васильева — законный и естественный продукт 30-х годов с их пафосом героического строительства социализма, чувством обновления жизни, переделки всего прошлого облика земли, верой в нескончаемость молодости:

Мы никогда не состаримся, никогда,

Мы молоды до седины.

О, как весела, молода вода,

Толпящаяся у плотин! (141)

Это из стихотворения "Повествование о реке Кульдже" (1932), а рядом — стихотворения того же года "Строится новый город", "Евгения Станман", "Воспоминания путеица" и более раннее "Турк-сид" (1929) — все они проникнуты радостным чувством обновления самих основ бытия. Подстать им стихотворения на актуальные, волнующие всю страну темы — тему пролетарской солидарности ("Песня германских рабочих", 1931), антивоенную ("Песнь против войны", 1934), челюскинской эпопеи ("Ледовый корабль", 1934), гражданской войны в Испании ("Живи, Испания!", 1936).

Из сказанного ясно, что мы не разделяем точку зрения тех критиков, кто с пренебрежением и предубежденностью отзывался о подобного рода стихотворениях Васильева, отказывая им в художественной и идейной полноценности⁸. На наш взгляд, стихи с гражданским звучанием для Васильева не были лишь вынужденной данью злобе дня — они были ему необходимы для того, чтобы по праву ощутить себя "настоящим, а не сводным сыном — в великих штатах СССР"⁹, то есть обрести чувство, о котором мечтал Есенин. В этом своем стремлении Васильев был последователен и искренен. Так он "преодолевал" Есенина.

Второй формой, в которой происходил процесс обретения Васильевым творческой оригинальности, было безоговорочное и бескомпромиссное осуждение в поэзии старого уклада, звучавшее со всей категоричностью: "Все то, что было дорого тебе, Я на пути своем уничтожаю"¹⁰. Это строки из стихотворения "Глафира" (1930), где мать поэта (к ней и обращены слова сына) названа своим подлинным именем. И хотя сын не может не ощутить заораживающую силу многовекового домашнего уклада, он словно бы торопится избавиться от этого наваждения:

Я не хочу у прошлого гостить —

Мне в путь пора ...

.....
 Как ветер, прях наш непокорный путь.
 Узнай же, мать поднявшегося сына, —
 Ему дано восстать и победить. (80)

Осуждение прошлого максималистски-прямолинейно, звучащее порой безжалостно и как-то бессердечно... Не в этом ли причина обвинений Васильева-поэта, а еще раньше, чем поэта — Васильева-человека — в бесчувствии и ...жестокости¹¹. Между тем, те лица, кто придерживаются подобной точки зрения, не задумывались над позицией Васильева человека и поэта, который возложил на себя "обязанность" безжалостного отречения от прошлого, чтобы превозмочь это прошлое в самом себе.

Третий путь преодоления есенинского лиризма — в замене его эпичностью. И эта особенность таланта Васильева — самая заметная — прежде всего и попадала в поле внимания современников и критиков: о Васильеве преимущественно как эпике писали многие (А.Макаров и А.Коваленков, И.Сельвинский и П.Выходцев, Ал. Михайлов и Т.Мадзигон), для них Васильев — автор эпических поэм — почти полностью заслонил Васильева-лирика, а вместе с этим и есенинское начало в творчестве поэта.

Подчиняясь этой общепризнанной точке зрения, считал Васильева эпиком и Л.А.Заманский: "Несомненно, что дарование его (П.Васильева — И.И.), поэтическое мироощущение по природе эпично"¹². И далее: "П.Васильев по природе своей поэт эпический"¹³.

Однако, пытаясь определить, в чем заключается своеобразие Васильева-эпика, Л.А.Заманский вынужден был сделать такие оговорки, которые, по сути, ставят под сомнение первоначальные утверждения. Так, говорится о стремлении Васильева-эпика к "самовыражению"¹⁴, об очень сильном в поэмах авторском начале, приводящем к созданию "модели действительности, но такой, какую видел и по-своему воспринимал и оценивал сам Павел Васильев"¹⁵. А отсюда и совершенно логично следует вывод: "При всей точности изображения стилевая манера Павла Васильева далека от строго реалистической объективной тенденции в стиле ..."¹⁶.

Труднообъяснимые свойства творчества Васильева становятся понятны, если согласиться, что перед нами не эпос в его родовой определенности, а эпос лиризованный или даже лирика в форме

эпоса. Но тогда вопрос о близости лирика Есенина и эпика Васильева приобретает конкретный характер, правда, требующий специального изучения. Но в то же время очевидна и разница между типами творчества Васильева и Есенина: лирика к началу 30-х годов все более приобретает черты эпоса, становится "вещной" и в этом была своя объективная закономерность; характерная для всей поэзии тех лет. И тут надо искать пересечения и отличия поэзии Васильева и Есенина.

Это становится особенно очевидно при знакомстве со статьей Н. Дзудековой, в которой проводится сопоставление поэзии Есенина и молодых поэтов 30-х годов Павла Васильева и Бориса Корнилова. Разница поэтической позиции первого и второго здесь при верности ряда наблюдений все же сведена к противопоставлению типа: "негативное" - "позитивное". Так, "есенинский поэтический мир" характеризуется Дзудековой "как достаточно условный"¹⁷, есенинское стиховое слово как "почти невесомое, бесплотное ..., просвечивающее символом и мифом"¹⁸, а мироощущение Есенина как представляющее собой "драматическое двоемирие", которое привело поэта "к расщеплению идеала на эстетический и социальный"¹⁹. Не замечая, что сказанное относится к творчеству Есенина предреволюционных и первых послеоктябрьских лет (факту же "расщепления идеала", на наш взгляд, дано неточное толкование), автор утверждает, что это поэтическое наследие "оказалось чужеродным и неуместным в поэтике 30-х годов"²⁰.

Всему этому противопоставлено "другое ощущение мира, сформированное новой социальной системой"²¹, для которого характерны "упоение земной эмпирикой, полнота жизненного чувства, душевное здоровье и размах..."²².

Такое прямолинейное противопоставление Есенину поэтов начала 30-х годов, на наш взгляд, бесплодно: оно строится на "занижении" художественных открытий есенинской лирики и односторонней характеристике сильных сторон творчества Васильева и тех, кто вошел в поэзию в начале нового десятилетия.

Гораздо историчнее выглядит утверждение Н. Дзудековой о том, что "природно-национальное и социальное - эти два начала определили постоянство одной из главных лирических коллизий у Корнилова и Васильева, но разрабатывалась эта коллизия уже на другом (чем у Есенина - И.И.) поэтическом языке"²³. А если так,

то следует основное внимание уделить именно "поэтическому языку" обоих поэтических поколений, не противопоставляя один другому, а стараясь понять закономерную обусловленность того и другого.

И тут окажется, что дело не в "расщеплении идеала" у Есенина, а в историческом характере конфликта двух начал - национального ("шестая часть земли с названием кратким Русь") и интернационального ("на всей планете пройдет вражда племен...") и невозможности в ту пору для поэта решения, примиряющего эти начала. Этот конфликт ярче и отчетливее всего проявил себя в есенинской лирике.

Обращаясь к эпосу (который был "внушен временем" не одному Васильеву, но в стихии которого и раскрылся талант поэта с особой яркостью и силой), поколение 30-х годов как бы заявляло о преодолении есенинской конфликтности: но, оттесненная на периферию их творчества, она сохранила свою силу и воздействие на творчество в целом. И в этом Васильев - законный наследник Есенина.

Попробуем подвести итоги. В чем сходство Есенина и Васильева? Оно не в текстовых совпадениях или переключках тем и мотивов, не в стремлении Васильева повторить Есенина (ранние попытки писать "под Есенина" убедили молодого поэта в бесплодности такого пути) - оно в том, что центральным нервом поэзии того и другого стали начала национальные и народные. Они-то и обусловили своеобразную "преемственность" творчества.

Но как было уже сказано, повторилась и судьба: в стихах арестованного и уже обреченного на безвременную вибелль Васильева она заговорила по-есенински, вырвавшись на поверхность, как вырывается магма из-под застывшей коры.

Сама жизнь ответила на вопрос о родстве поэтов - Сергея Есенина и Павла Васильева.

Примечания:

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30-и т. - М., 1953. - Т. 27. - С. 250.

² Серебрякова Г. Странствия по минувшим годам. - М., 1965. - С. 165.

³ Простор. - 1967. - № 1. - С. 13.

⁴ Коваленков А. Хорошие, разные... - М., 1966. - С. 22.

- ⁵ Михайлов А. Степная песнь. - М., 1971. - С. 28, 50, 53, 79, 104, 156-157.
- ⁶ Васильев Павел. Стихотворения и поэмы. - Л., 1968. - С. 31, 32, Далее сноски даны в тексте с указанием в скобках страницы.
- ⁷ Коваленков А. Хорошие, разные... - С. 22.
- ⁸ См.: Макаров А. Разговор по поводу...: Литературно-критические статьи. - М., 1959. - С. 238-239.
- ⁹ Есенин Сергей. Собр. соч.: В 5-и т. - М., 1961. - Т. 2. - С. 192.
- ¹⁰ Васильев Павел. Стихотворения и поэмы. - С. 80.
- ¹¹ См.: Коваленков А. Хорошие, разные... - С. 25, 26; Михайлов А. Степная песнь. - С. 71, 73.
- ¹² Заманский Л. А. Пути развития русской советской поэзии 30-х годов / Учебное пособие к спецкурсу. - Челябинск, 1982. - С. 48.
- ¹³ Там же. - С. 52.
- ¹⁴ Там же. - С. 50.
- ¹⁵ Там же. - С. 52.
- ¹⁶ Там же. - С. 53.
- ¹⁷ Дзюцева Н. Сергей Есенин и лирика 30-х годов (Борис Корнилов и Павел Васильев) // В мире Есенина / Сборник статей, - М., 1986. - С. 550.
- ¹⁸ Там же. - С. 542.
- ¹⁹ Там же. - С. 541.
- ²⁰ Там же. - С. 542.
- ²¹ Там же. - С. 541.
- ²² Там же. - С. 544.
- ²³ Там же. - С. 542.

Э.Б. Мекш (Даугавпилс)

"ЖИВОЙ ДУШЕ ПУСКАЙ РАССУДОК СЛУЖИТ" (Н. РУБЦОВ И С. ЕСЕНИН)

Отношение позднего Рубцова к Есенину было не однозначным, но в кноте он неизменно подчёркивал свою любовь к есенинскому поэзии. Наиболее отчётливо это проявилось в годы военно-морской службы Рубцова. Так, товарищ его по службе Валентин Сафонов вспоминает, что в долгие часы полдрной ночи любили моряки почитать вслух стихи Есенина и среди них любимое Рубцовым "Письмо матери".

"И вот и сейчас уверен, — пишет В. Сафонов в своих воспоминаниях, — Рубцову, прошедшему через раннее сиротство, через детдом, это стихотворение было особенно близко. О том, какие струны затрагивало оно в его душе, можно было догадаться по тому хотя бы, что слёзы закипали на его глазах, когда он читал вслух "Письмо к матери"¹.

До нас дошли и документальные подтверждения особого расположения молодого Рубцова к Есенину. В письме к В. Сафонову от 2 февраля 1959 г. он говорил, что не выполнил его просьбы относительно уточнения информации о пребывании Есенина в Мурманске² по той причине, что он "на службе и потому лишен свободы действий". И ниже Рубцов делает приписку, что он будет помнить об этой просьбе, потому что "невозможно забыть мне ничего, что касается Есенина. О нём всегда я думаю больше, чем о ком-либо. И всегда поражаюсь необыкновенной силе его стихов. Многие поэты, когда берут не фальшивые ноты, способны вызвать резонанс соответствующей струны у читателя. А он, Сергей Есенин, вызывает звучание целого оркестра чувств, музыка которого, очевидно, может сопровождать человека в течение всей жизни.

Во мне полнокровной жизнью живут очень многие его стихи". И далее Рубцов цитирует седьмую строфу стихотворения Есенина "Хулиган" (1919):

Кто видал, как в ночи кипит
Кипяченых черемух рать?
Мне бы в ночь в голубой степи
Где-нибудь с кистенем стоять.³

Ниже в письме к В. Сафонову дается мастерский комментарий этой строфы, который обнаруживает тонкое понимание Рубцовым есенинской лирики и одновременно выявляет то общее, что объединяет двух поэтов.

"Что за чувства в этих стихах? Неужели желание убивать? — спрашивает Рубцов и сам же отвечает на поставленные вопросы. — Этого не может быть! Вполне очевидно, что это неудержимо буйный (полнота чувства, бьющая через край, — самое ценное качество стиха, точно? Без него, без чувства, вернее без ней, без полноты чувства, стих скучен и вял, как день без солнца) — повторяю: это неудержимо буйный (в русском духе) — образ жестокой тоски по степному раздолью, по свободе".⁴ Многое, что отметил Рубцов в есенинском стихе, будет характерным и для его будущих произведений: полнота чувств, исповедальная открытость, упорные поиски истины, определяемые "жесточкой тоской по степному раздолью". Это единство с Есениным останется в нем навсегда, хотя поздний Рубцов будет спорить со всеми, кто определит его в есенинские ученики. "... Все критики, — говорил он А. Рачкову, — будто сговорились поссорить меня с Сергеем Александровичем, словно у меня своей фамилии нет или она менее благозвучна, когда яснее ясного: есть Есенин и есть Рубцов, каждый на Руси сам по себе."⁵

В критической литературе существует разное отношение к этой проблеме. Крайнюю точку зрения высказал А. Пикач в статье "Я люблю судьбу свою..." (О поэзии Николая Рубцова). Он считает, что Рубцов — это поэт, "не принявший образной системы Есенина, наименее сильный в трансформациях из Есенина."⁶ И ниже критик пишет: "... Не от Дрожкина и даже не от Есенина, а от Тютчева и Блока все чаще мы прослеживаем родословную Рубцова."⁷

Другая точка зрения принадлежит В. Кожинуву. Утверждая, что Есенин открыл Рубцову "самый мир поэтического творчества"⁸, он тем не менее считает, что "в рубцовской любви к Есенину не было той исключительности, которую хотели бы видеть в ней некоторые критики и поэты. В зрелой поэзии Рубцова мало общего с есенинским стилем; в ней, в частности, совершен-

но отсутствует та эстетика и поэтика цвета, без которой немалым творчеством Есенина..."⁹

Третья точка зрения исходит из представления, что "поэзия Рубцова явилась насущным воплощением зияющего провала есенинской линии..."¹⁰ и что "общность с есенинским мировосприятием обнаруживается едва ли не во всех стихах Н. Рубцова."¹¹

Проблема осложняется тем, что в лирике Рубцова мы встречаемся с таким явлением, как "многоголосье" поэтов, которые по тем или иным причинам были близки Рубцову.¹² Поэтому все предположения относительно воздействия Есенина на Рубцова зачастую носят гипотетический характер. Впервые конкретный анализ рубцовой поэзии в плане литературной преемственности был сделан К.А. Шиловой в книге "Традиции Есенина в современной советской поэзии" (Мологда, 1984), где автор убедительно доказывает, что Рубцов "наиболее яркий в современной поэзии продолжатель есенинских традиций."¹³ и что "с Есениным его сближает общность в коренных свойствах таланта и прежде всего - в мироощущении."¹⁴

Большинство исследователей творчества Рубцова, и К.А. Шилова тоже, считает, что единство двух поэтов чаще всего замечается в пейзажных стихах. "С величайшей поэтической силой выражены есенинские мотивы, связанные с изображением природы, в творчестве Рубцова," - пишет Л. Качеева.¹⁵ Аналогичные мысли высказывает и М. Пьяных: у Рубцова "есенинское" прежде всего дает о себе знать в нежном и трепетном чувстве родной природы, полном элегической грусти и скрытого драматизма, вызванных ощущением во всем живом коллизии между жизнью и смертью, переходящим и вечным. "Есенинское" проступает у Рубцова и тогда, когда он свое возвращение на "тихую родину" после долгих скитаний воспринимает как исцеление и просветление души."¹⁶

Принимая всё вышесказанное о единстве пейзажной лирики Рубцова и Есенина, надо тем не менее отметить, что эти есенинские начала у Рубцова не ограничиваются: влияние поэзии Есенина на творческий процесс Рубцова многоаспектно и, в целом, идет от простого к сложному.

Ранний Рубцов часто произвольно копирует Есенина, как это мы видим в стихотворении, цитируемом В. Кожинным:

Хочешь, стих сочини сейчас?
 Не жаль, что уйдешь в обиду...
 Много видел бесстыжих глаз,
 А вот таких не видел!¹⁷

Можно привести и другие примеры. Так в газете "На страже Заполярья" в 1957 г. было опубликовано стихотворение Рубцова "Пой, товарищ...", в котором явственно слышны интонации есенинской "Баллады о двадцати шести":

Пой нашу песню, пой,
 Славный товарищ мой.
 Снова душа поет,
 Если идти в поход.
 Пой, мой товарищ, пой!¹⁸

Или другое раннее стихотворение Рубцова - "Отпускное":

Над вокзалом - ренних звезд мерцанье.
 В сердце - чувства невысказанных рой.
 До свиданья, Север!
 До свиданья,
 Край снегов и славы боевой!¹⁹

Третий стих "Отпускного" Рубцов сознательно ломает, чтобы не так бросалась в глаза есенинская переосмысленная фраза "До свиданья, перь, до свиданья..." (стихотворение "В Хорросане есть такие двери...").

В есенинском ключе написано и стихотворение Рубцова "Ларисе Н..." (1961):

Ах, отчего мне
 Сердце грусть кольнула,
 Что за печаль у сердца моего?
 Ты просто
 В кочегарку заглянула
 И больше не случилось ничего.²⁰

Ср. этот фрагмент с "Письмом от матери" (1924) Есенина:

Чего же мне
 Еще теперь придумать,

О чем теперь
 Еще мне написать?
 Передо мной
 На столике угрюмом
 Лежит письмо,
 Что мне прислала мать.

(П, Ш)

У позднего Рубцова подобных "цитатных" форм мало, чаще всего мы встречаемся с различными ассоциациями и реминисценциями, где есенинское является частью поэтического "многоголосья". Так, например, по наблюдениям В. Коострова, в стихотворении "Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны..." (1964) отразились знания Рубцовым стихотворений А.К. Толстого "Край ты мой, родимы край..." и Есенина "Не кадеу, не зову, не плачу..."²¹. Можно привести и другой пример: в стихотворении Рубцова "На ночлеге" (1968) читаем:

Лошадь белая в поле ночном.
 Воеет ветер, бурлит овраг,
 Светит лампа в избе укрошной,
 Освещая осенний мрак.²²

Данная картина навеяна есенинской автобиографией 1924 г. Сопоставляя жизненный уклад Америки и России, Есенин писал: "Если сегодня держат курс на Америку, то я готов тогда предпочесть наше серое небо и наш пейзаж: изба, немного выросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тошная лошадишка. Это не то что небоскребы, которые дали пока что только Рокфеллера и Маккормика, но зато это то самое, что растило у нас Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова и др." (У, 227-228)

Данная пейзажная картина в свою очередь заимствована Есениным у Блока, скорее всего из статьи "Судьба Аполлона Григорьева" (1915), из которой можно вычитать следующее:

"Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом кивье - худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и

торжественно до слёз: это — наше, русское.²³

Как видим, блоковско-есенинские ассоциации (изба — старик — лошадь — осень — Россия) нашли своё достойное продолжение у Рубцова.

Встречаются у зрелого Рубцова и чисто есенинские ориентиры. Так, например, в стихотворении "На сенокосе" (1964) читаем:

... Мужики лежат,
 Блаженствуя,
 И в небеса пускают дым!
 Они толкуют о политике,
 О новостях, о том о сём,
 Не критикуют
 Ради критики,
 А мудро судят обо всём.
 И слышен смех
 В тени под ветками,
 И песни русские слышны,
 Всё чаще новые,
 Советские,
 Всё реже — грустной старины...

(С. 28)

Здесь воспроизведена ситуация, знакомая нам по маленькой поэме Есенина "Русь советская" (1924).

Многие рубцовские произведения являются вариациями на заданную Есениным тему: "Возвращение на родину" — "Ночь на родине", "Низкий дом с голубыми ставнями..." — "Далекое", "Чёрный человек" — "Зимняя ночь". Встречаются у Рубцова и контаминированные есенинские образы. Так, например, начальные строки стихотворения Рубцова "Соловьи" (1962) — "В трудный час, Когда ветер полощет зарю..." — совмещают две есенинские метафоры из стихотворений "Не бродить, не мать в кустах багряных..." (1916) — "В тихий час, когда заря на крыше..." — и "Голубень" (1917):

И вечер, свежившись над речкою, полощет
 Водов белой пальцы синих ног.

(I, 113)

Подобные совпадения закономерны для Рубцова, для которого есенинские строки были всегда "на слуху". Но именно от таких "открытых" заимствований поэт стремился уйти, и не радовался, если они появлялись. Но глубинная, мировоззренческая взаимосвязь двух поэтов оставалась до конца дней Рубцова, ибо Есенин для него был примером истинно российской поэзии с её совестью и ответственностью за деяния человека.

х х х

В стихах Рубцова часто встречаем упоминания о тех или иных писателях: Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тютчеве, Майкове, Фете; Кольцове, Достоевском, Блоке, Маяковском, Хлебникове, Анциферове, Кедрине, Вийоне, Шекспире. Но чаще всего упоминается Есенин. Ему посвящено пять стихотворений в следующей хронологической последовательности: "Сергей Есенин" (1962), "О чём шумит, друзья мои, поэты..." (1962-64), "Последняя осень" (1968), "Вечерние стихи" (1969), "Я люблю судьбу свою..." (?).

Все эти стихи объединены именем Есенина, но это не цикл и даже не тематическая подборка; каждое стихотворение создавалось изолированно и связано прежде всего с теми переживаниями и раздумьями Рубцова, которые владели им в пору написания произведения. Из пяти стихотворений два ("Вечерние стихи" и "Я люблю судьбу свою...") глубоко личные, имя Есенина стоит в "обойме" писательских имён:

И, как живые, в наших разговорах
Есенин, Пушкин, Лермонтов, Вийон.

("Вечерние стихи" с. 145)

... Вижу поле, провода,

Воё на свете понимаю!

Вон Есенин -

на ветру!

Блок стоит чуть-чуть в тумане.

Словно леший на пиру

Скромно Хлебников шаманит.

("Я люблю судьбу свою...", С. 298)

Так что, если подходить строго, чисто есенинских не пять, а три стихотворения, из них одно "биографическое" ("Последняя

осень"), а два ("Сергей Есенин" и "О чём шумят, друзья мои, поэты...") медитативного характера.

Стихотворение "Сергей Есенин" резко противопоставляет два явления — "есенинщину" и художественное творчество, суть которого сам Есенин определял так:

Быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

(I, 292)

Именно эту эстетическую позицию Есенина и принимает Рубцов, осознывая, что только глубоко чувствующий человек, связанный душевными нитями с родной страной и народом, живущий с ними одной жизнью, может называться настоящим поэтом, а не быть ремесленником-однодневкой:

Вёрсты все потрясённой земли,
Все земные святни и узы
Словно о нервной системой вошли
В своенравность есенинской музы!
Эта муза не прошлого дня.
С ней любовь, негодуя и плечу.
Много значит она для меня,
Если сам я хоть что-нибудь значу.

(С. 252)

В. Елесин в своих воспоминаниях о Рубцове отмечает, что для поэта "умение жить чужой болью и радостью, умение сострадать" ²⁴ было естественным критерием художественного творчества. Сам Рубцов, рецензируя стихи одного начинающего поэта, писал, что "поэзия идёт от сердца, от души, только от них, а не от ума (умных людей ужасно много, а вот поэтов очень мало!)". Душа, сердце — вот что должно выбирать темы для стихов, а не голова... ²⁵ Есенинское "Я сердцем никогда не лгу" было ориентиром и для Рубцова. В. Елесин зафиксировал следующее рассуждение Рубцова о творческом процессе:

"— Ты можешь сделать так, чтобы сейчас подул ветер? — спрашивал он Елесина. — Нет? Так что же ты хочешь от поэзии? Она

стихийна! Кто работает по заказу, тот не поэт — ремесленник! Поэзия — буря, а мы только инструменты её..."²⁶ Однако, "инструменты" у поэзии могут быть разные. Этой теме, многообразию творческих индивидуальностей, посвящено стихотворение "О чём шумят, друзья мои, поэты..." В качестве примера взяты поэтические судьбы Маяковского и Есенина.

Я сам за всё,
Что крепче и полезней!
Но тем богат,
Что с "Левым маршем" в лад
Негромкие есенинские песни
Так громко в сердце
Бьются и стучат!

(С. 52)

Единство двух поэтов у Рубцова показано через символику орла и каворонка, которых объединяет поднебесная высота (поэзия):

С весёлым пенъем
В небе безмятежном,
Со всей своей любовью и тоской
Орлу не пара
Каворонка нежный,
Но ведь взлетают оба высоко!

(С. 52)

Для поэзии 60-х гг. подобные взгляды на единство Маяковского и Есенина не редкость (в отличие от есениноведения). Особенно выделяется в этом плане стихотворение Я. Смелякова "Два поэта", в котором показано и их единство, и их отличие:

Лёгкий шаг
и широкий шаг.
И над обоими
красный флаг.²⁷

У Рубцова осмысление общности Маяковского и Есенина дано в другом ключе: не в социальном, а в эстетическом.

... Славя взлёт
Космической ракеты,
Готовясь в ней лететь за небеса,

Пусть не шумят,
 А пусть поют поэты
 Во все свои земные голоса!
 (С. 52)

Здесь виден явный парафраз Маяковского из его "Послания пролетарским поэтам":

А мне
 в действительности
 единственное надо -
 чтоб больше поэтов
 хороших
 и разных.

Одновременно в стихотворении Рубцова есть и отсылка к Есенину:

Миру нужно песенное слово
 Петь по-свойски, даже как лягушка.
 (I. 292)

Таким образом, стихотворение Рубцова "О чём шумят..." стало своеобразной иллюстрацией его эстетических раздумий о роли поэта в обществе; понимание общественной активности поэта Рубцов обосновывал ссылками на авторитеты. Однако, надо отметить, что подобное содержание появилось в стихотворении после его значительной переработки. В первоначальном варианте (он опубликован в сб. "Воспоминания о Рубцове". Архангельск, 1983, с. 280-281) содержание носило личный характер: ответ литсотруднику, утвердившему, что космический век требует от поэзии и тематической новизны.

В каких словах
 Воспеть тебя, о спутник!
 Твой гордый взлёт - падение моё.
 Мне сообщил об этом литсотрудник,
 В стихе перо направив,
 Как копьё.
 Мол, век ракетный,
 Век автомобильный,
 А муза так спокойна и тиха!
 И крест чернильный,

Словно крест могильный,
Уверенно поставил на стихах.

И далее Рубцов, взяв в союзники Маяковского и Есенина, доказывает необходимость для поэзии творческого разнообразия. Эту первую, личностную часть Рубцов снял в окончательном варианте и тем самым перевёл разговор о поэзии в общественный план.

Стихотворение "Последняя осень" полностью посвящено Есенину и рассматривает проблему его трагической гибели.

Его увидев, ядци ликовали,
Но он—то знал, как был он одинок.
Он оглядел собравшихся в подвале,
Хотел подняться, выйти... и не смог!

(С. 202)

Рубцовское стихотворение варьирует мысль Есенина о том, что гибель поэта связана с оторванностью его от "малой родины" (см. стихотворение Есенина "Да! Теперь решено. Без возврата...", 1922):

И понял он, что вот слабеет воля
(А где покой среди больших дорог?!),
Что есть друзья в тиши родного поля,
Но он от них отчаянно далёк!

(С. 202)

Сам же Рубцов не чувствовал трагического разрыва между собой и миром, взростившим его. Наоборот, в стихотворении "Тихая моя родина" (1964) он утверждал:

С каждой избой и тучей,
С громом, готовым упасть,
Чувствую самую кгучую,
Самую смертную связь.

(С. 34)

Всей своей поэзией (и жизнью самой) Есенин показал, насколько актуальна для XIX столетия проблема взаимоотношений человека и природы. Рубцов в этом плане солидарен с Есениным. В стихотворении "Я люблю судьбу свою..." он чётко обосновал идею природного равновесия:

Я люблю судьбу свою,

Я бегу от потрясений!
 Суну морду в полночь
 И наплюю,
 Как зверь вечерний!
 Сколько было здесь чудес,
 На земле святой и древней,
 Помнит только тёмный лес!
 Он сегодня что-то дремлет.
 От заснеженного льда
 Я колени поднимаю,
 Вижу поле, провода,
 Всё на свете понимаю!

(С. 296)

В данном стихотворении есть и есенинские реминисценции, идущие от стихотворения "Душа грустит о небесах" (1918), но, в целом, оно является философской медитацией, решающей вечные вопросы бытия и искусства. Личное бессмертие любого художника, констатирует Рубцов, зависит от того, насколько тесно он будет связан с жизнью (природой и национальной историей) своего народа.

Я долго слушал шум завода -
 И понял вдруг, что счастье тут:
 Россия, дети, и природа,
 И кропотливый сельский труд!..

("Меня звала моя природа", С. 295)

"Рубцов, вслед за Есениным, - справедливо пишет В. Гусев, - идёт от ощущения, что в мире господствует гармония, которую следует проявить (...) Она во всём, что связано с природой: в деревне и её ценностях, в цельном чувстве, в мелодическом и напевно-ритмическом начале мира, как начале именно естественной гармонии, во всём, что плавно и внутренне стройно, то есть живо явно или тайно".²⁸

В стихах Рубцова мысль о природной взаимосвязи оформилась следующим образом:

Взглянул на кустик - истину постиг.
 Он и цветёт и плодоносит пышно,
 Его питает солнышко, и слышно,

Как в тишине поэт его родник.

(С. 178)

Ощущение гармонии рождало чувство сопричастности к тайне "узловой завязи" (Есенин) природы и человека:

Я так люблю осенний лес,
Над ним — сияние небес,
Что я хотел бы превратиться
Или в багряный тихий лист,
Иль в дождевой весёлый свист,
Но, превратившись, возродиться
И возвратиться в отчий дом...

("В осеннем лесу", С. 149)

Рубцов и Есенина объединяла общая боль — нарушение экологического равновесия на Земле. Общим было ясно, что поэтами-новаторами надо считать не тех людей, которые взахлёб славословят о победах техники над природой, а тех, которые думают о сохранении всего живого в мире. Совсем в духе Есенина Рубцов говорит в стихотворении "Поэзия":

Железный путь зовет меня гудками,
И я бегу... Но мне не по себе,
Когда она за дымными веками
Избой в снегах, дугами, ветряками
Мелькнёт порой, покорная судьбе...

(С. 157)

х х х

Для есенинского стиха характерны особые синтаксические конструкции, которые придают поэтической фразе интонационную выразительность, неопределённость. Достигается это особого рода повторами на звуковом и лексическом уровнях, которые являются постоянными для всего его творчества. Так, например, Есенин широко использовал в своих стихах звуковые анафоры типа "Светит месяц. Синь и сон..." Аналогичные звуковые повторы любит и Рубцов:

Сурова жизнь. Сильны её удары...

или

В это утлое утро утраты...

Многообразны в поэзии Есенина и вопросительно-восклицательные конструкции типа:

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...

...

Какая ночь! Я не могу...

Рубцов тоже достаточно широко использует подобные формы:

О чём писать?

На то не наша воля!

...

О, сельские виды! О, дивное счастье родиться
В дугах, словно ангел, под куполом синих небес!

...

Кто мне оказал, что во мгле заметенной
Глохнет покинутый дуг?

Кто мне сказал, что надежды потеряны?

Кто это выдумал, друг?

По наблюдениям В.М. Сидельникова, "охотно пользовался Есенин и одним из приёмов традиционной фольклорной поэтики - обращением, которое усиливает эмоциональную окраску поэтической речи, придаёт стихотворению некоторую взволнованность."²⁹ Часто употребляет этот приём и Рубцов:

Лети, мой отчаянный парус!

...

Ласточка! Что ж ты, родимая,
Плохо смотрела за ним?

...

Привет, Россия, - родина моя!

...

Остановись, дороженька моя!

Одна из любимых форм поэтической речи Есенина - лексические повторы:

Слышишь -- мчатся сани, слышишь -- сани мчатся...

...

Клён ты мой опавший, клён заледенелый...

Особенно эмоциональны в его поэтической речи лексические анафоры, типа:

И ничто души не потревожит,
И ничто её не бросит в дрожь...

Лексические повторы любит и Рубцов:

Может быть, я смогу возвратиться,
Может быть, никогда не смогу...

...

Перекликаюсь с теми, кто прошёл,
Перекликаюсь с теми, кто проходит...

...

Как воет ветер! Как стонет ветер!

...

Сильнее бурь, сильнее всякой воли...

Вообще-то, подобные формы нельзя назвать чисто есенинскими, однако частое употребление их у Есенина и Рубцова само по себе знаменательно. И в этом плане нельзя не обратить внимание на приотрастие обоих поэтов к кольцевым приёмам. Как отмечает Н. Кравцов, у Есенина кольцо "появляется в его лирике очень рано, примерно в 1917 году, и имеет две разновидности: неизменного повторения в конце стихотворения начальных стихов и их изменения."⁸⁰ Рубцов тоже широко использует обе разновидности. Например, первая:

Прекрасно небо голубое!
Прекрасен поезд голубой!
— Какое место вам? — Любое.
Любое место, край любой.

.....
Мы разлучаемся с тобой,
Чтоб снова встретиться с тобой.
Прекрасно небо голубое!
Прекрасен поезд голубой!
(С. 76)

Вторая:

В минуты музыки печальной
Я представляю жёлтый плёс,
И голос женщины прощальный,
И шум порывистых берёз...

.....

И всё равно под небом низким
 Я вижу явственно, до слёз,
 И жёлтый плёс, и голос близкий,
 И шум порывистых берёз.
 Как будто вечен час прощальный
 Как будто время ни при чём...
 В минуты музыки печальной
 Не говорите ни о чём.

(С. 109)

Кольцевые формы встречаем мы в таких стихах Рубцова, как "Аленький цветок", "На ночлеге", "Деревенские ночи", "Подорожники", "По дрова", "Последний переход", "До конца", "Поезд", "Памятный случай", "На озере" и др.

Общезвестно тяготение Есенина к афористическим фразам в стихах, особенно много стало их в последние годы. Вот некоторые из них:

И мне — чем огнивать на ветках —
 Уж лучше сгореть на ветру.
 ("Заря окликает другую")
 Мир тебе, отшумевшая жизнь.
 Мир тебе, голубая прохлада.
 ("Синий май. Заревая теплина")
 Дайте мне на родине любимой,
 Всё любя, спокойно умереть!
 ("Спит ковыль. Равнина дорогая")

Стремление к афоризмам можно отметить и в поэтической речи Рубцова:

Россия, Русь! Храни себя, храни!
 ("Видение на холме", С. 39)
 Всё проходит,
 Проходит и жизнь...
 ("Соловья", С. 45)
 Чтоб для отважных вечно — море,
 А для уставших — свой причал...
 ("Я весь в мазуте..." , С. 47)

Пролетели мой самолёты,
Просвистели мой поезда...

(“Посвящение другу”, С. 137)

Красота не у всех одинакова,
Одинакова юность у всех!

(“Гололедица”, С. 185)

Рубцов, как и Есенин, тяготел к напевному стиху. Не случайно многие его произведения положены на музыку и популярны столь же, как и песни на стихи Есенина.

Но Рубцова сближает с Есениным не только (и не столько) формальная сторона, сколько общность восприятия обоими поэтами “картины мира”. Видя, к каким печальным последствиям приводит человека XX века его чрезмерное усердие в покорении природы, оба поэта тем не менее считали, что остановить экологическую гибель можно, и сделают это носители обострённой совести — художники. Ещё в “Ключах Марии” Есенин говорил, что ледским “глазам нужно сделать какой-то надрез”, чтобы они смогли увидеть мир не только утилитарно, но и поэтически. С этой мыслью Есенина солидарен и Рубцов:

За всё добро расплатимся добром,
За всю любовь расплатимся любовью...

Примечания:

- 1 Воспоминания о Рубцове. — Архангельск, 1983. — С. 77. У В. Сафонова оговорка: “Письма к матери” у Есенина нет, есть стихотворение с названием “Письмо матери”.
- 2 В августе 1917 г. Есенин скрывался на Севере от отправки в армию Керенского. О своем пребывании на Мурманском побережье поэт дважды упоминает в автобиографиях 1923 и 1924 гг.
- 3 Есенин С.А. Собр. соч. в 6-и т. — М., 1977. Т. I. — С. 180. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.
- 4 Наш современник. — 1981. — № 12. — С. 163.

- 5 Воспоминания о Рубцове. - С.150.
- 6 Вопросы литературы. - 1977. - № 9. - С. 93.
- 7 Там же. - С. 98.
- 8 Кожин В. Николай Рубцов. Заметки о жизни и творчестве поэта. - М., 1976. - С. 48.
- 9 Там же. - С. 44.
- 10 Евтушенко Е. Хлеб сам себя несёт. Размышления о поэзии Николая Рубцова // Литературная газета, - 1976. - 18 августа. - С. 7.
- 11 Замынский Л.А. Наследники Есенина // Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1946-1975. - Л., 1978. - С. 260.
- 12 Подробнее об этом см.: Пикач А. Указ. соч. - С. 125-126; Зуев Н. Поэзия Николая Рубцова // Литература в школе. - 1984. - № 1.-# С. 13-20.
- 13 Шилова К.А. Традиции Есенина в современной советской поэзии. - Вологда, 1984. - С. 39.
- 14 Там же. - С. 43.
- 15 Качаева Л. Есенинская поэтика природы и современная поэзия // В мире Есенина / Сборник статей. - М., 1986. № С. 575.
- 16 Пьяных М.Ф. "Покой нам только снится..." (Русская советская поэзия 1965-1985 годов). - Л., 1985. - С. 6-7.
- 17 Кожин В. Указ. соч. - С. 47.
- 18 Наш современник. - 1981. - № 12. - С. 162.
- 19 Там же. - С. 158.
- 20 Там же. - С. 166.
- 21 Костров В. "И скрылся в тумане полей..." // Литературная газета. - 1986. - 15 января. - С. 5.
- 22 Рубцов Н. Избранное. - М., 1982. - С. 122. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.
- 23 Блок А.А. Собр. соч. в 8-и т. М.-Л., 1962. - Т. 5. Проза. 1903 - 1917. - С. 519.
- 24 Воспоминания о Рубцове. - С. 180.
- 25 Там же. - С. 265.
- 26 Там же. - С. 180.
- 27 Смеляков Я. Избр. произв.: в 2-х т. - М., 1967. - Т. 1. - С. 196
- 28 Гусев В. Неочевидное. Есенин и советская поэзия // В мире Есенина. - С. 577.
- 29 Сидельников В.М. Писатель и народная поэзия. - М., 1974. - С. 97.
- 30 Кравцов Н. Композиция лирического стихотворения в поэзии Есенина // Сергей Есенин. Проблемы творчества. - М., 1978. - С. 203.

✕

Д.Б. Орлицкий (Куйбышев)

СТИХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ ЕСЕНИНА

Проза С. Есенина привлекла внимание исследователей только в самое последнее время — до этой поры, очевидно, над ними тяготел авторитет М. Горького, обмолвившегося однажды в письме к Д. Семеновскому по поводу "Яра": "Есенин написал плохую вещь, это верно".¹

Действительно, по своим абсолютным художественным достоинствам и "Яр", и "Железный Миргород", и "Ключи Марии" заметно уступают лучшим образцам лирики поэта. Тем не менее, как верно заметил в недавней статье В. Шахов, "художественный мир Есенина, его творческую индивидуальность нельзя постичь без глубокого изучения его прозы, в которой нашли отражение напряженные эстетические искания поэта".²

Наши наблюдения свидетельствуют, что эти искания — на разных уровнях ритмической организации прозаического текста — отразились не только в художественной прозе С. Есенина, но и в его критических работах и в эпистолярном наследии поэта. Причем именно в последнем — с неожиданной на первый взгляд контрастностью. С этого и начнем.

x x x

Определений, подобных асеевскому "поэт по самой строчечной сути", к С. Есенину прилагалось немало. И это вполне понятно: ставя на материале русской литературы вопрос о принципиальных различиях стиха и прозы, поэтов и прозаиков, стихотворного и прозаического типов художественного мышления мы, безусловно, в качестве одного из очевиднейших примеров первого обратимся к творчеству С. Есенина. Причем обратимся, скорее всего, забывая при этом о двух последних томах собрания его сочинений, включающих прозу, критическое и эпистолярное наследия.

Однако именно включенный в них материал дает нам неоспоримые свидетельства стихотворного по самой своей сути характера художественного мышления С. Есенина. Отражается оно в различных попытках поэта внести в свою прозу элементы, традиционно

считающиеся принадлежностью стихотворной речи.

Прежде всего это относится к метризации прозаического текста, которую М. Гаспаров считает "характерным признаком недоверия к расчлениванию стихотворного ритма" и отмечает — правда, в отрывках — еще у Муравьева и Карамзина, а позднее — у Дельвига, Вельтмана и Лермонтова.³

Тут следует особо оговорить различие в статусе метрической прозы как типологического явления, с одной стороны, и прозы, изобилующей метрическими "вкраплениями", — с другой. Метрическая проза, о которой пишет М. Гаспаров, — результат активного взаимодействия стиха и прозы, стихотворного и прозаического типов мышления. Метр в такой прозе может захватывать текст целиком — тогда мы говорим о собственно метрической прозе — может служить характеристикой отдельных самостоятельных фрагментов прозаического целого — тогда правильнее всего будет говорить о подиметрии; наконец, может выступать не как абсолютный закон слогового строения текста, а как его господствующая тенденция — в таком случае мы имеем дело с метризованной прозой. Все названные варианты являются безусловным знаком "двойной установки" их автора — одновременно на стих и на прозу — и создаются, как правило, поэтами, обращающимися к прозе на основе своего опыта работы с метрическим стихом.

Совсем иное дело — так называемые "случайные метры", отмечаемые исследователями не только в творчестве самих разных по своей ориентации авторов-прозаиков, но и в научной, деловой и других типах нехудожественной речи. Применительно к этим фактам, безусловно, нет никаких оснований говорить ни о двойной установке, ни о влиянии стихотворческого опыта авторов — речь здесь может идти только о естественной метрической каденции языка в целом.

Случай, о котором пойдет речь ниже — промежуточный между двумя этими типами. В. Холшевников, анализируя случайные метры русских поэтов, пришел к интересному выводу: "Ритм случайных ямбов в прозе у Пушкина и Лермонтова прямо противоположен их стихотворному ритму", в то время как "ритм случайных ритмов у чистых прозаиков... подобен стихотворному ритму Пушкина и Лер-

монтова".⁴ Очевидно, это не просто совпадение: случайные метры в прозе поэтов представляют собой особое явление, причем тоже достаточно разнообразное. Так, в описанном В. Холшевниковым случае перед нами интуитивное "разведение" "закономерного" метра стиха и "случайного" — прозы, попытка избежать "стихотворности" прозы; противоположные примеры находим в современной прозе поэта, например, у О. Берггольц в "Дневных звездах", в новеллах Л. Мартынова, в романе Б. Окуджавы "Свидание с Бонапартом" — здесь метр вырастает, выкристаллизовывается из ритмически нейтральной прозы и становится эстетически значимым компонентом целого, "знаком" стиха; при этом проза поэта, однако, не превращается в метрическую и даже метризованную — слишком локально в ней проявление стихового начала.

У С. Есенина одураченные метры чаще всего встречаются, как уже отмечалось выше, в эпистолярных текстах. Причем в первую очередь — в ранних письмах поэта, датируемых 1911-1914 годами — временем становления таланта поэта, его творческого самоопределения.

Очевидно, перед нами интереснейшее явление: стихотворный тип мышления формируется параллельно в стихотворных и прозаических текстах. Вот несколько примеров, подтверждающих этот тезис: "Я не знаю, что делать с собой", "Я недолго стоял на дороге", "Ты теперь не пиши мне покамест", "Я несколько на это не сетую", "Жизнь — это глупая штука", "Посидим у моря, подождем погоды". Вырванные из контекста, эти фразы выглядят как безусловно стихотворные, причем так же безусловно несущие на себе отпечаток творческой манеры Сергея Есенина: его любимых хореических метров, его индивидуальной интонации, его элегического настроения.

На самом же деле все приведенные "строки" — зачины абзацев ранних писем С. Есенина к М. Бальзановой и Г. Панферову. Эти письма выделяются в эпистолярном наследии поэта не только как самые ранние, но и как наиболее развернутые, излагающие жизненную и творческую позицию юности-поэта, отражающие его сомнения, колебания, противоречивые искания.

Разумеется, не все "строки", выделяемые в этом материале,

обладают такими яркими приметями именно "есенинского" стиха. Достаточно часто встречается среди них и "подражательные", вызывающие в памяти поэзию то Кольцова, то Надсона, а то Пушкина и даже Крылов. Вот несколько таких примеров: "Незавидный крестный, узкая дорога", "Вот угаснет румяное лето", "Как хорошо закатиться звездой пред рассветом", "Разбиты следостные грезы", "Тяжелая грусть облила мою душу", "Ты мое сокровище души", "Зачем, зачем ты проклинаешь...", "Ох, Маня, тяжело мне жить на свете", "На людей я стал смотреть теперь иначе", "Что же делать? — такой я несчастный", "Так вот она, загадка жизни", "Ты не хди от синьорини", "Я буду тверд, как будет мой пророк", "И с ними-то беда, а с ней бы еще хуже", "Прежде всего, лучше истина, чем лицемерие".

Стилистический разнороб, отличаемый в метрических зачинах, свидетельствует, на наш взгляд, о постоянном поиске собственной поэтической манеры, которой у молодого поэта шел и непосредственно в лирике, и в эпистолярной прозе.

Характерно, что кроме метричности, в этих фрагментах нетрудно заметить и иные приметы стихотворного стиля: инверсии, эллипсисы, обилие обращений и риторических фигур, повышенную эмоциональность общего тона. Разумеется, это вовсе не означает, что Есенин в своих письмах сознательно имитировал приметы лирической поэзии — поиск и отбор выразительных средств на этом "полигоне" велся им, скорее всего, чисто интуитивно, но, тем не менее, вполне целенаправленно.

Об этом свидетельствуют, например, следующие цифры: 35,5% предложений в 36 письмах Есенина 1911-1914 годов (294 из 829) начинаются метрическими отрывками, эквивалентными стихотворной строке; при этом доля таких отрывков в предложениях, начинающихся абзаца, значительно больше, чем в предложениях, продолжающих повествование "внутри" абзаца (42,1% и соответственно — 33,6%).

В отдельных письмах этот показатель достигает 50, 60 и более процентов, то есть метричность зачина становится, по сути дела, закономерностью организации речевого материала в эпистолярном тексте.

Объяснить это, очевидно, не так трудно: в своих письмах к самым близким ему в то время людям — другу-ровеснику и любимой девушке — юноша-поэт обращается к ним, по сути дела, с развернутой лирической исповедью, во многом дублирующей моти-вы и темы его лирики тех же лет.

Позднее, вступив в литературу, С. Есенин, по сути дела, отказывается в письмах от изложения своих взглядов и уж тем более — переживаний и размышлений — эту функцию целиком берет на себя лирика поэта. Письма же его становятся краткими, деловыми по тону, сухими и сдержанными по стилю. Соответственно, из них почти исчезает и метр.

Исключение составляют, впрочем, ряд писем А. Ширяевцу 1915, 1917 и 1920 годов, а также три чрезвычайно метричных — даже в сравнении с письмами раннего периода — послания поэтессе Л. Столице 1915, 1916 и 1918 годов; в последних, наряду с обилием метрических зачинов (они наличествуют в половине абзацев) обращает на себя внимание также особая урегулированность объема абзацев-строф.

Вообще же в письмах 1915—1923 годов метрические зачины предложений встречаются крайне редко и вполне могут рассматриваться как обыкновенные случайные метры.

Не меняют картины в целом и два интересных письма, датированных осенью 1919 года — Е. Эйгес и А. Кожеваткину, в первом из которых решительно преобладает ямбическая каденция, а во втором — хорейская. Однако сам их объем (от первого письма сохранился лишь небольшой отрывок, второе состоит из 4-х фраз) не позволяет говорить о них как о свидетельстве перелома в ритмике писем Есенина.

Такой перелом намечается значительно позднее, в последних письмах поэта. Так, метрические фрагменты снова появляются в посланиях 1924 года к А. Берзинь, П. Чагину, Г. Бениславской. Характерно в этом смысле письмо Г. Бениславской, датированное 20 декабря 1924 года — в нем содержатся такие "строки": "Днем, когда солнышко, я оживаю"; "Хочу смотреть, как плавают медузы"; "Увлечений нет. Один. Один"; "Это просто потому, что я один..."

Позже, в трех письмах Н. Вербицкому 1925 года встречаются

такие характерные фрагменты: "Как живешь? Читаю твой роман./ Мне он очень нравится по стилю"; "Душа моя! Я буду здесь недолго"; "До реву хочется к тебе"; "Когда приеду, напишу поэму". В письмах того же периода к А. Берзинь метризируются начальные обращения — примерно так же, как это было в ранних письмах (ор. "Кланя! Извини, что я так долго" (№ 2) и "Дорогая моя, друг бесценный" (№ 209); "Гриша, неужели ты забыл..." (№ I) и "Дорогая! Ты всегда была..." (№ 215).

Наконец, в письме М. Горькому встречается характерная фраза: "Письмо не искусство и не творчество", выражающая отношение поэта к художественной ценности эпистолярной прозы и одновременно сама написанная шестистопным хореем — правда, с трудом "прочитываемым" в прозаическом контексте послания.

Для нас очевидно, что наметившаяся в последний год метризация писем связана в первую очередь с изменением их содержания, с проникновением в них субъективного, лирического начала. Вместе с тем, это, безусловно, связано и с изменением отношения поэта к соотношению стиха и прозы — это мы увидим ниже при рассмотрении его критических работ.

Интересно сопоставить метрический репертуар стихотворных вкраплений, встречающихся в письмах поэта раннего и позднего периода, также его стихотворную и "прозаическую" метрику; представление об этом соотношении дает следующая таблица:

Таблица № I.

	1	2	3	4	5
Произведения		Метрические фрагменты	Метрические фрагменты	Лирика 1910 - 1914	Лирика 1900 - 1925 в среднем ^ж
Размеры		сем 1911 - 1914 (%)	сем 1915 - 1925 (%)	годов	
Ямо		37,0	39,4	11,9	58,8
в т.ч. 4-х стопный		17,6	13,6		
5-и стопный		13,1	18,3		
Хорей		23,9	73,8		
Хорей		26,3	23,8	73,8	23,5
в т.ч. 4-х стопный		12,8	8,3		
5-и стопный		8,7	10,1		

ж Данные М. Геспарова (примеч. 5)

1	2	3	4	5
Двухсложные размеры в сумме	63,3 (183 фраг- ментов)	63,3 (69 фраг- ментов)	85,7	82,4
Анапест в т.ч. 3-х стопный	12,1 9,3	11,9 4,6	9,5	-
Амфибрахий в т.ч. 3-х стопный	13,1 5,9	15,6 11,9	-	-
Дактиль в т.ч. 3-х стопный	11,4 4,2	9,2 6,4	4,8	-
Трёхсложные размеры в сумме	36,7 (106 фра- гментов)	36,7 (40 фраг- ментов)	14,3	17,6

Прежде всего обращает на себя внимание поразительное (до десятых процента) совпадение доли двухсложников и трёхсложников в метрических фрагментах ранних и поздних писем. Далее, заметно повышение доли ямба и смена лидерства четырёхстопных двухсложников трёхстопными, что вполне соответствует общим тенденциям развития метрического репертуара поэзии этого периода.

Не может не броситься в глаза и резкая разница метрического репертуара вкраплений и лирики 1910-1914 годов — проза даёт, во — I-х, более разнообразную и во — 2-х, более приближённую к средней картину, чем крайне "перекошенный" в сторону хорей стих. Тем не менее очень значительна и разница между репертуаром вкраплений и лирики 1920-1925 г. в целом: здесь характерно наблюдавшееся в прозе предпочтение трёхсложников, кстати, крайне редких в ранней лирике поэта.

Сопоставление репертуара начальных и "серединных" фрагментов также позволит говорить о большой стабильности показателей метрического репертуара вкраплений в письмах Есенина.

Таким образом, можно сказать, что метрические фрагменты в эпистолярной прозе Есенина не сводимы к обычным случайным метрам: в письмах 1911-1914 года они организуют значительную часть материала, выступая как ритмическая тенденция и одновременно — как "испытательный полигон" ритмических поисков начинающего по-

эта, затем исчезают из его писем и в конце пути снова появляются в них. При этом метрический репертуар фрагментов оказывается крайне стабильным и не зависит ни от позиции фрагмента в строфе (начальной или "серединой"), ни от времени создания текстов. Это, безусловно, свидетельствует о закономерном характере этого явления, отражающего индивидуальную авторскую ритмическую установку, регулярно "срабатывающую" в его письмах.

х х х

Рассмотрим теперь роль метрических зачинов в критической прозе поэта. Против ожидания, доля метрических вкраплений здесь также оказывается очень высокой: в среднем 44,7% абзацев начинаются с метрических фрагментов. Причем в отличие от эпистолярной прозы метризация отмечается во всех статьях и отрывках с 1915 по 1925 год. При этом наблюдается обратное по сравнению с письмами соотношение метричности начальных и срединных предложений: метр обнаружен в 40,9% начал и 50,0% средин абзацев.

Обращает на себя внимание очень значительная доля метрических фрагментов в критических статьях и заметках поэта. Однако в силу соответствующей стилиевой окраски эти фрагменты, как правило, не ощущаются при чтении как стилизовые элементы. Вот несколько примеров: "Стихи в этой книге не новые", "Брюсов первым пошел с Октябрем", "Когда я читаю Успенского", "Язык его скат и насыщен"... и т.д.

Таким образом, в данном случае мы, безусловно, имеем дело со случайными метрами, которых у Есенина-автора с отчетливой установкой на стих - "автоматически" оказывается больше, чем у других авторов, даже в ритмически и эмоционально нейтральной прозе. О случайности метров свидетельствует, в частности, и то, какие тексты оказались максимально, а какие - минимально метричными - закономерности здесь отметить невозможно. Так, три самых метричных текста - Вступление к сборнику "Стихи скандалиста" (1923) (63,6%), отрывок "О пролетарских писателях" (1918-1919) (60,0%) и ранняя статья "Ярославия плачут" (1915) (57,7%); самые неметричные - "Предисловие" 1924 года (19,0%), статья "Быт и искусство" (1920) (12,8%) и отзыв о книге П. Орешкина

"Зарево" (1918) (II, 1%). Понятно, что по "заданию" ни одна из этих работ не должна быть ни более, ни менее метрически организована, чем другие.

Характерно, что метрический репертуар фрагментов, используемый Есениным в критической прозе, отличается от того, который он использует в письмах; так, ямбических зачинов здесь 34,7%, хорейских — 16,5% (значительно меньше, чем в письмах), трехсложниковых — 48,7% (то есть, соответственно больше, чем в письмах и значительно больше, чем в лирике того времени). Вместе с тем, характер отклонения прозаической каденции от стихотворной в целом сохранился и в этом материале.

х х х

В особую группу мы выделяли четыре автобиографии Есенина, опубликованные в неститомном "Собрании". В комментариях к ним А. Козловский пишет: "Автобиографии Есенина своеобразны: это не столько рассказ поэта о своей жизни, сколько комментариев к его произведениям, рассказ о тех впечатлениях, которые отразились в стихах"⁶. Отталкиваясь от этого замечания, нетрудно предположить в автобиографических текстах поэта особенно ярко выраженную "стихотворность". Посмотрим, однако, как обстоит дело в действительности.

В заметке 1922 года "Сергей Есенин" — 40,6% метрических зачинов, в "Автобиографии" 1923 г. — 37,5%, в "Автобиографии" 1924 — 17,5%, в заметке 1925 года "О себе" — 26,0%. Суммарная метричность всех четырех текстов — 38,5%, причем разница между начальными и середиными предложениями очень мала: показатель первых — 37,9%, вторых — 38,9%.

Интересно, что количество метрических фрагментов уменьшается в автобиографии от года к году; особенно замечательно, что тексты 1922 и 1925 года, во многом близкие текстуально, значительно отличаются при этом по интересующему нас показателю.

Интересно и то, что ранние автобиографические наброски 1915 — 1916 годов оказываются еще более метричными, особенно, если не учитывать при подсчете фраз, представляющих собой стандартные формулы типа "Родился в 1895 году", "Образование

получил..." и т.д. Остальные предложения в этих заметках - почти сплошь метричны, например: "Пробуждение творческих дум началось по сознательной памяти..." или "К стихам расположили песни".

В набросках 1916 года замечательна и метричность двух параллельных формул, начинающих каждый набросок: "Крестьянин села Константинова" и "Есенин Сергей Александрович". Сопоставив их, трудно преодолеть соблазн и не назвать метричность зачинов в прозе Есенина явлением символическим.

Теперь о метре: он во фрагментах автобиографической прозы оказался ближе к репертуару стиха, чем эпистолярная проза: ямба - 41,5%, хорей - 30,8%, трехсложников - 27,7%.

х х х

Метрические зачины встречаются и в повести С.Есенина "Яр" - наиболее ритмически организованном из всех прозаических произведений поэта. Вот несколько характерных примеров: "Старый мельник Афонкиша жил одиноко" (четырёхстопный анапест); "Хорошо молиться в осень темной ночи" и "От околицы заерзал скрип полозьев" (шестистопный хорей); "Девочка зиму училась, а летом опять уезжала" и "Сумерки грустно сдували последнее пламя зари" (пятистопный дактиль с разными типами клаузулы); "Был праздник, мужики с покоса уехали домой" (четырёхстопный ямб с переносом) и т.д. Всего нами отмечено около сорока таких зачинов; как правило, они "воспроизводят" одну стихотворную строку, затем метр "ломается"; очень редко - в двух случаях - зафиксирован переход одного метра в другой, завершающий строфу: "Он повернул обратно и ползком / потянулся, как леший, к воде / Я 5 / Ан 3 /". "Летели листья, листья, листья, / и шурша о чем-то говорили" / Я 4 / Х 5 /.

Мы не располагаем полной статистикой по материалу повести, однако выборочный анализ показал, что метрические фрагменты встречаются в ней в целом значительно реже, чем в ранних письмах поэта и его критической и автобиографической прозе - в среднем по главам количество метрических зачинов составляет от 10 до 22%.

Как можно объяснить такое неожиданное "снижение" метричности в тексте, является для большинства исследователей образцом ритически организованной прозы поэта? Ответ на этот вопрос дает рассмотрение следующего уровня художественной структуры повести — ее строфики.

В научной литературе последних лет термин "Строфа" в применении к анализу прозаического текста встречается достаточно часто; Г. Солганик, например, дает такое определение: "Прозаическая строфа... — это группа тесно взаимосвязанных по смыслу и синтаксически предложений, выражающих более полное по сравнению с отдельным предложением развитие мысли".⁷

Однако стоит сопоставить это определение со строфой "Яра" — и тут же возникает вопрос о применимости абстрактного термина к конкретному литературному материалу. Прежде всего потому, что строфы есенинской повести, как правило, состоят из одного предложения. А если быть более точным — в трех произвольно выбранных главах "Яра" 79,7% строф состоят из одного предложения. Если же отбросить строфы, содержащие диалог и, соответственно, имеющие более дробную интонацию, цифра эта еще более возрастет: диалогические строфы составляют 86% от общего числа сложных, то есть состоящих из более чем одного предложения.

Таким образом, можно сказать, что каждая строфа повести Есенина стремится к простой синтаксической структуре, к равенству одному предложению. Это сближает ее со специфической формой организации прозаического текста, получившей наименование "версе".⁸ Моделью его считается библейский стих, то есть прозаическая строфа, отличающаяся интонационной и синтаксической завершенностью, состоящая, как правило, из одного предложения, и сопоставимая по размеру с соседними строфами.

Можно предположить, что "версейность" в той или иной мере должна быть присуща в первую очередь малым, "миниатюрным" прозаическим канрам. Однако в тургеневских "Стихотворениях в прозе", как показал анализ первых 12 текстов цикла, количество строф, совпадающих с предложением, составляет всего 56% — и это при том, что с точки зрения строфической урегулированности, (т.е. тождестве объема строф), о критериях которой речь пойдет

ниже, "Senilia" почти не отличаются от классических образцов русского verse.

Причину объяснить нетрудно: сам Тургенев не раз подчеркивал прозаический характер своих стихотворений; в своих же ритмических поисках он обращался и к верлибру (в "Соборном поседении" Фету и Боткину), и к verse (в переводе Уитмена), и, очевидно, прекрасно чувствовал разницу между этими формами организации художественной речи (чего нельзя сказать, к сожалению, о многих современных исследователях). Стихотворение в прозе казалось для Тургенева идеальным вариантом воплощения его поисков новой содержательной формы, остальные он отбросил. Но, учтя их опыт, счел нужным "заострить" свои формы внутренними паузами, подчеркивая этим их прозаический (а не стиховой и даже не версейный) характер.

Verse же вновь возвращается на сцену русской словесности на рубеже веков, в первую очередь — в прозе Андрея Белого. В восьми первых главах "Петербурга", например, совпадение строфы и предложения наблюдается в 84% строф — и это при том, что урегулированность объема строф здесь — в сравнении с тургеневскими "Senilia" и "Яром" — значительно ниже. Если же говорить о "Симфониях", то там "версейность" возведена практически в принцип, а пронумерованность строф напрямую отсылает читателя к библейской модели строфки.

Когда скоро речь зашла о verse Андрея Белого, уместно, видимо, припомнить восторженный отзыв Есенина на "Котика Летаева", также написанного этим типом прозы. В. Базанов объясняет тон отзыва тем, что "при всей запутанности и сумбурности взглядов Белого, его стремление поэтически ощущать связь вещей через метафору не могло не привлечь Есенина".⁹ Нам же представляется, что дело тут еще и в том, что проза Белого была близка Есенину по своей ритмике. Причем не только в ее реальном существовании, но и в модели — вспомним, что революцию оба поэта приветствовали поэмами, переосмысливавшими библейскую традицию.

Разумеется, в verse эта традиция — более формальна и скорее еретична (поэт осмеливается говорить "голосом" пророков и евангелистов!), нежели религиозна. Тем более, в "Яре", где verse

используется для изображения событий сугубо земных, нарочито сниженных. И все же сам факт выбора модели строфы позволяет говорить о подклоченности "Яра" не только к фольклорной и демократической традиции, о чем справедливо писал В. Шахов¹⁰, но и к традиции библейской, отчетливо сказавшейся также в лирике поэта.

х х х

Тенденция к совпадению строфы и предложения, к версейности, как уже говорилось выше, подразумевает также сближение размеров соседствующих строф, наличие определенной строфической доминанты. Коль скоро мы обрелись к стиховедческому критерию "первого взгляда", попробуем использовать его и здесь. Тем более, что на материале "Яра" он "работает" безотказно: строфическая доминанта повести обнаруживается "невооруженным глазом", это — строфа, состоящая из трех типографских строк. Критерий "длины" может на первый взгляд показаться несколько грубоватым, однако нельзя не учитывать, что регулярная повторяемость графически равных строф, бесспорно, фиксируется читателем — точно так же, как при чтении строфически организованного стиха. Обращение же к более тонким критериям — словесному, слоговому, звуковому — дает большой разброс результатов и представляется менее целесообразным.

Для оценки строфической урегулированности прозаического текста нами использовалась следующая методика: текст представлялся в виде последовательности чисел, обозначающих количество строк в абзаце. Использовались четыре критерия:

- 1) Максимальная разность соседних членов последовательности;
 - 2) Разность между наибольшим и наименьшим членами последовательности;
 - 3) Отношение суммы разностей соседних членов к количеству этих разностей;
 - 4) Комплексный критерий, представляющий собой сумму первого и второго с коэффициентом 0,25 и третьего с коэффициентом 0,5.
- Для обработки материала и вычисления критериев разработана программа на языке ФОРТРАН. Расчеты производились на ЭВМ М-4030.

В результате машинной обработки данных были получены следующие показатели строфической урегулированности прозаических текстов:

1. "Новь " Тургенева	- 37,99
2. "Мой Пушкин " Цветаевой	- 13,05
3. "Петербург " Белого	- 10,18
4. Маленькие рассказы Бунина	- 3,75-10,54
5. "Стихотворения в прозе" Тургенева	- 1,65- 4,86
6. Миниатюры Прилавина	- 1,69- 4,20
7. "Стихотворения в прозе "Неверова	- 1,06- 2,15
8. "Яр" (разные главы)	- 0,77- 1,11

Таким образом, "Яр" оказался максимально единообразным в строфическом отношении типом текста по сравнению со всеми остальными; данные ЭВМ в данном случае вполне подтверждают интуитивную гипотезу. Строфичность прозы, очевидно, во многом была продиктована Есенину его опытом поэта. Тем не менее, это - не механическое перенесение приемов одного типа организации художественного целого в другой; показательно, что перебивку регулярности дают в "Яре" диалогические строфы, а также вставные рассказы, повествование же от первого лица ведется максимально "организованно". Таким образом, перед нами - вполне оправданный художественный прием, демонстрирующий умелое владение начинающим писателем ритмическими законами прозы и создающим в "Яре" свой, особый тип ритмической прозы, в основе которого лежит регулярная строфика в сочетании с версиейностью.

Характерно, что Есенин последователен в своем перенесении на прозу законов стихотворной речи. Это проявляется не только в строфичности "Яра", но и в композиции частей, глав и главков повести. В I-ю очередь обращает на себя внимание дробность текста - главки, главы и части является своего рода продолжением, последующими градациями строфика.

Главки, как правило, соизмеримы между собой по размеру; еще более соизмеримы главы: в первой части они включают 125, 119, 149, 124, 129 и 100 строф, во 2-ой - 99, 91, 107, 107 и 180, в 3-ей - 97, 104, 101, 87 и 184. Поразительная, можно сказать, уникальная для прозы соразмерность! Причем вполне оправ-

данная содержательно: Есенин распределяет сюжетный материал между частями, главами и главками (и строфами, соответственно) равномерно, точно "дозируя" композиционную структуру и всего текста, и каждого его компонента. Очевидно, здесь также сказался его опыт поэта, для которого строфика являлась главным (и чрезвычайно жестким!) дисциплинирующим фактором, организующим композицию целого.

"Яр" уникален и среди других прозаических произведений Есенина. В рассказе "У Белой воды" нет ни строгой строфики, ни тенденции к совпадению строфы и предложения; сами строфы значительно больше по размеру, чем в "Яре". Правда, и здесь можно отметить метрические зачины строф, но значительно реже.

"Босняк и Дружок" по своей ритмике ориентирован на сказочную традицию и также сравним с "Яром"; в "Железном Миргороде" ритмическая неурегулированность подсказывается самим материалом и подкрепляется жанровой спецификой очерка.

x x x

Таким образом, мы убедились, что стихотворный характер художественного мышления С. Есенина отчетливо сказался на всех жанрах его прозы: от художественной до эпистолярной. При этом в разные периоды своего творчества поэт по-разному вносит в свою прозу элементы стиха: ранние письма насыщает метром и стихотворной стилистикой, в критической прозе активно использует метр в стилистически нейтральной среде, в повести "Яр" организует по стихотворному принципу строфическую композицию целого.

Все сказанное выше не означает, разумеется, что Есенин всегда сознательно вносил в свою прозу элементы стиха — безусловно, в большинстве случаев мы имеем дело с явлениями спонтанными, самопроизвольно вызываемыми стихотворным характером художественного мышления автора.

За рамками данной работы остался очень важный аспект — место ритмических поисков С. Есенина в контексте аналогичных исканий других поэтов новокрестьянской школы. Ограничимся здесь отсылкой к "Красному набату" и "Порванному неводу" Н. Клюева (1919), безусловно организованным по принципу verse; к ак-

тивно использующему версейные строфы в сочетании с традиционными, а также метризованные начала многих строф в романах С. Клычкову 1920-х годов; к строфически урегулированным книгам прозы Пимена Карпова "Трубный голос" (1920) и "Верхом на солнце" (1933). Для нас очевидно, что сравнение этих произведений с прозой С. Есенина — задача чрезвычайно интересная, решение которой может, в частности, поставить под сомнение общепризнанный тезис о неплодотворности есенинской ритмической традиции в русской прозе. Но это — тема уже следующей статьи.

Примечания:

- 1 Горький М. Письмо Д. Семеновскому от 2 августа 1916 года // Горький М. Собр. соч.: В 30-и тт. — М., 1949-1955. — Т. 29. — С. 362.
- 2 Шахов В. Проза С. Есенина: традиции и новаторство // Есенин С. А. Эволюция творчества. Мастерство. — Рязань, 1979. — С. 43.
- 3 Гаспаров М. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. — С. 124.
- 4 Холщевников В. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. — М., 1985. — С. 140-141.
- 5 Гаспаров М. Цит. соч. — С. 208.
- 6 Козловский А. Автобиографии // Есенин С. Собр. соч.: В. 6-и тт. — М., 1979. — Т. 5. — С. 365.
- 7 Солганик Г. Синтаксическая стилистика. — М., 1973. — С. 95.
- 8 Овчаренко О. К вопросу о генезисе свободного стиха // Филологические науки. — 1978. — № 1. — С. 18.
- 9 Базанов В. Есенин и крестьянская Россия. — Л., 1983. — С. 35.
- 10 Шахов В. Цит. соч. — С. 53.

П о с л е с л о в и е

Научные исследования, представленные в сборнике, призваны помочь студенческой аудитории в овладении сложным историко-литературным материалом, а также способствовать приобретению учащейся в высшей школе молодежи навыков самостоятельной работы над наследием С.А.Есенина - великого поэта XX века. Решения XXIII съезда КПСС и XIX партийной конференции обязывают работников высшей школы усилить активность исследовательской и преподавательской работы. Всею своей направленностью сборник научных статей призван внести свой вклад в решение поставленной задачи.

Являясь новыми по материалу и методике исследования, труды сборника не повторяют опубликованных ранее работ на сходную тему и не имеют депонированных изданий, сходных по проблематике и научной разработке. Их опубликование вносит вклад в научную и учебную литературу, посвященную как творчеству С.А.Есенина, так и проблемам традиции и новаторства в советской литературе.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

П р е д и с л о в и е	3
М и х а й л о в А. И. Человек и мир в поэтической концепции Есенина	4
С п р о г е Л. В. Символисты и ранний С.Есенин (мотив цветка)	27
С е л и ц к а я Э. Я. "Родился я с песнями..." (концепция поэта в ранней лирике Есенина и Клычкова)	34
К о н о н о в а Н. В. "Инония" С.Есенина как народно-социальная утопия	43
К а р п о в Е.Л. Драматическое своеобразие лиризма Есенина в цикле "Москва кабацкая" из книги "Стихи скандалиста"	56
И в л е в Д. Д. Путь Есенина к поэме "Анна Снегина"	65
Х а з а н В. И. Об одной идейно-образной параллели в поэзии А.С.Пушкина и С.А.Есенина	74
Ш р о м Н. И. "Природа" у С.Есенина и Н.Заболоцкого	91
И в л е в а И. Д. Павел Васильев и Сергей Есенин	105
М е к ш Э. Б. "Живой душе пускай рассудок служит" (Н.Рубцов и С.Есенин)	114
О р л и ц к и й Ю. Б. Стиховое начало в прозе Есенина	132
П о с л е с л о в и е	148
С о д е р ж а н и е	149