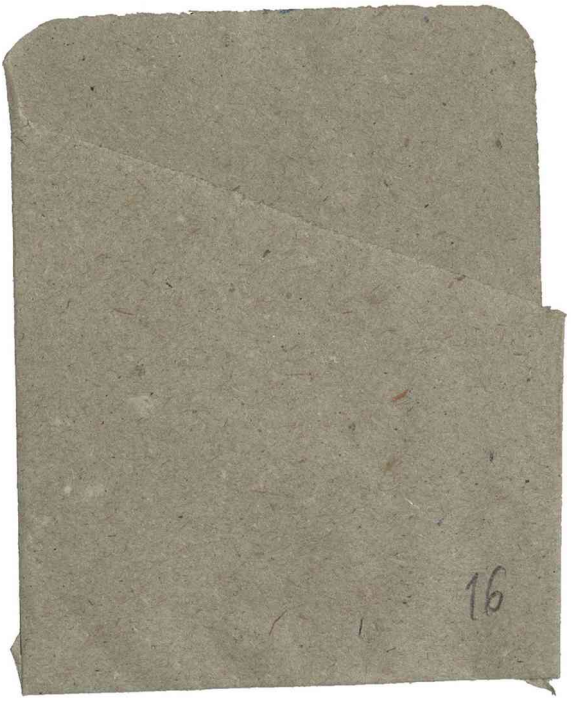
83.3(2=411.2)6-8я431(Кр)
Е 823

ЕСЕНИН В XXI ВЕКЕ 2

Сергей Есенин и искусство

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ


16

83.3(2=411.2)6-8 Я 431 (КР)
Е 823

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО РАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК С.А. ЕСЕНИНА
РЯЗАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С.А. ЕСЕНИНА

Серия «ЕСЕНИН В XXI ВЕКЕ»

Выпуск 2

Сергей Есенин и искусство

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

1545051
РЯЗАНСКАЯ ОБЛАСТНАЯ
УНИВЕРСАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА им. ГОРЬКОГО

Москва — Константиново — Рязань
2014

ББК 83.3(2=Рос)7

Печатается по решению
Ученого совета Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН,
Ученого совета Государственного музея-заповедника С. А. Есенина,
Ученого совета Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина

Редколлегия: **О.Е. Воронова** (отв. редактор),
Б. И. Иогансон, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов,
С. И. Субботин, У. А. Титова, Н. И. Шубникова-Гусева (отв. редактор)

Редакторы: **Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин**

Составление указателя имен — **С. А. Серёгина**

Рецензенты: **Е. Р. Матевосян, В. Н. Терехина**

Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; РГУ им. С. А. Есенина. — М.: ИМЛИ РАН, 2014. — 576 с. — (Сер. «Есенин в XXI веке»; 2).

Сборник научных трудов «Сергей Есенин и искусство», продолжающий серию «Есенин в XXI веке», подготовлен по итогам Международной научной конференции, посвященной 118-й годовщине со дня рождения С. А. Есенина и проходившей с 26 по 28 сентября 2013 г. в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН (г. Москва), Рязанском государственном университете имени С. А. Есенина, Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина (с. Константиново Рязанской области). В сборнике рассматриваются проблемы, связанные с анализом взаимосвязей творчества Есенина и искусства: эстетическая концепция поэта, искусство поэтического слова, идеи синтеза искусств в его творчестве, Есенин и изобразительное искусство, Есенин и театр, Есенин в массовой культуре и Интернете и др.

Сборник адресован преподавателям вузов и школ, студентам и аспирантам филологических факультетов, а также широкому кругу читателей. Он будет полезен и исследователям русской литературы XX в., специалистам, занимающимся изучением творчества С. А. Есенина и взаимосвязям литературы и искусства.

© ИМЛИ им. А. М. Горького РАН
© Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина
© Государственный музей-заповедник С. А. Есенина
© Авторы статей

ISBN 978-5-9208-0451-8

СОДЕРЖАНИЕ

От редакционной коллегии 6

I

Шубникова-Гусева Н. И. (Москва). Есенин и искусство: Проблемы и перспективы исследования 8

Воронова О. Е. (Рязань). Есенин и наивное искусство (к постановке вопроса) 34

Скороходов М. В. (Москва). Тема культуры и искусства в Есенинской энциклопедии 55

II

Савченко Т. К. (Москва). Искусство женского портрета в лирике Есенина: некоторые наблюдения 76

Самоделова Е. А. (Москва). Старообрядческие и сектантские ключи к «Ключам Марии» Есенина 99

Серёгина С. А. (Москва). Орнамент как искусство в «Ключах Марии» Есенина и культуре модерна 116

Юдушкина О. В. (Москва). «Образ двойного зрения», или Вербальный образ в теоретических работах Есенина 128

Сухов В. А. (Пенза). «Имажинизм родился в городе Пензе...» (пензенские истоки русского имажинизма) 139

Бобилевич Гражина (Польша, Варшава). Зимний пейзаж в поэзии Блока и Есенина 150

Михайлов Камен (Болгария, София). Есенинская молитва 162

Михаленко Н. В. (Москва). Отражение творческих исканий художников конца XIX – начала XX в. и иконописная традиция в произведениях Есенина 173

Соловьёва М. А. (Егорьевск). Образ Христа в маленькой поэме Есенина «Товарищ»: историко-культурный контекст 190

Кирьянова Т. Ю. (Константиново). Традиции русской иконописи в стихах Есенина 207

Чернова Е. В. (Воронеж). К вопросу о дискурсе русского бытового романса в поэзии Есенина 216

Сухов А. В. (Пенза). Музыкальный образ шарманки в контексте полемического диалога Есенина и Клюева 224
Шипулина Г. И. (Азербайджан, Баку). Слова *песня / петь* и их производные в поэзии Есенина 232
Арошидзе М. В. (Грузия, Батуми). О музыкальности поэзии Есенина 241
Новикова М. В. (Воронеж). Мотив танца в лирике Есенина 253
Солобай Н. М. (Москва). Есенин и искусство декламации 259

III

Иогансон Б. И. (Константиново). О художественном собрании Государственного музея-заповедника С. А.Есенина 290
Терехина В. Н. (Москва). Лик и облик Есенина в портрете Бориса Григорьева 301
Бобилевич Гражина (Польша, Варшава). К истории есенинских портретов: Есенин в изображении Алексея Акиндинова 313
Николаева А. А. (Рязань). Тема «плясок смерти» в образной системе поэмы Есенина «Пугачев» и произведениях изобразительного искусства ... 334
Алексеева Л. К. (Москва). Поэма Есенина «Пугачев» в иллюстрациях Андрея Гончарова и Вацлава Васковского 342
Машенкова И. О. (Тамбов). Есенинские ключи к сюрконсьянсилизму Иосифа Левина 350
Титова В. С. (Константиново). Поэзия есенинского края в работах художников (из фондового собрания Государственного музея-заповедника С. А. Есенина) 355
Калинина Л. В. (Константиново). Есенинская тема в творчестве рязанских художников 371

IV

Субботин С. И. (Москва). Слово и текст Есенина в творческой практике Георгия Свиридова. Заметки к теме 377
Машенкова А. А. (Новосибирск). Интерпретация поэзии Есенина в музыке Георгия Свиридова: на примере хора «Метель» 386
Евдокимова В. Ю. (Константиново). «Анна Снегина» Есенина на сцене и в кино 391
Кузнецова В. Е. (Мурманск). Есенин и балет 400
Устименко Н. М. (Ростов-на-Дону). Есенин в искусстве Дона 407
Доборджгинидзе Д. Т. (Грузия, Батуми). Есенин в Грузии 414

Тернова Т. А. (Воронеж). «Страна Негодяев» Есенина
в контексте театральных дискуссий имажинистов 422

V

Исаханлы Исахан (Азербайджан, Баку). О некоторых переводах
произведений Есенина на азербайджанский язык..... 434

Исламов З. З. (Салават). Башкирские переводы Есенина 451

Хило Е.С. (Томск). Непоэтический перевод поэзии Есенина
на немецкий язык 456

Казарова Н. А. (Ростов-на-Дону). Есенин и литературный
Ростов 1920-х гг. 460

Бражников И. Л. (Москва). Лирическая драма «Пугачев»
как завершение «скифского сюжета» в творчестве Есенина 467

Глушаков П. С. (Латвия, Рига). К источникам стихотворения
Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...» 479

Титова У. А. (Константиново)
К истории берлинских изданий книг Есенина 488

Голубева Л. Г. (Москва). Народный плач по Есенину 498

Рублёв Д. И. (Москва). Есенин в анархистской
прессе России и русского зарубежья 510

Ерёменко Н. А. (Москва). Образ Есенина
в электронных СМИ США 520

Середа В. П. (Тамбов). Тамбовские страницы есенинианы:
по записным книжкам Н. А. Никифорова 531

Юшкова Е. В. (Вологда). Айседора Дункан
в советской критике (1921–1927) 536

Служение отечественой классике:
Памяти А. А. Козловского. *А. П. Зименков* 549

Сведения об авторах..... 552

Есенинские сборники 1994–2013 гг..... 556

Указатель имен..... 558

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Очередной есенинский сборник научных трудов «Сергей Есенин и искусство», продолжающий серию «Есенин в XXI веке», подготовлен по итогам Международной научной конференции, посвященной 118-й годовщине со дня рождения С. А. Есенина, проходившей с 26 по 28 сентября 2013 г. в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН (г. Москва), Рязанском государственном университете имени С. А. Есенина, Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина (с. Константиново Рязанской области). Сборник посвящен обсуждению актуальных и малоисследованных вопросов современного есениноведения, особенно актуальных в связи с работой над крупными академическими проектами – «Летописью жизни и творчества С. А. Есенина» и Есенинской энциклопедией.

Традиционно в сборнике научных трудов приняли участие представители разных городов России, а также стран ближнего и дальнего зарубежья. Среди постоянных участников – представители Польши, Болгарии, а также ближнего зарубежья – Азербайджана и Грузии. Наряду с филологами, искусствоведами, культурологами, многие годы занимающимися изучением наследия С. А. Есенина, в сборнике участвуют и молодые ученые. Это свидетельствует о преемственности в изучении творчества поэта.

Сборник состоит из пяти разделов.

В первый включены статьи, связанные с рассмотрением общих вопросов взаимосвязи творчества Есенина и искусства. В статьях раздела уделяется значительное внимание вопросам теории есенинского искусства, идеям синтеза искусств в его творчестве и отражению темы культуры и искусства в Есенинской энциклопедии.

Во второй раздел объединены статьи, посвященные анализу теоретических работ Есенина, орнаменту как искусству в «Ключах Марии», изобразительным и музыкальным мотивам в творчестве поэта, а также искусству женского портрета в лирике Есенина и др.

Статьи третьего раздела посвящены преимущественно вопросам изобразительного искусства: источникам и истории есенинских портретов, традициям русской иконографии, иллюстраторам лирики и поэм Есенина и др. Особое место занимает описание коллекции изобразительного искусства, хранящейся в фондах Государственного музея-заповедника С. А. Есенина в его родном селе

Константиново, характеризующее многогранную деятельность этого есенинского мемориала.

Интерпретации поэзии Есенина в музыке, театре, кино, балете посвящен четвертый раздел сборника. Новые аспекты исследования открывают статьи о творческой практике Г. В. Свиридова.

В пятый раздел вошли статьи, посвященные анализу искусства перевода произведений Есенина. Новые сведения содержат статьи об американских электронных СМИ, записных книжках Н. А. Никифорова и др.

Материалы сборника будут использованы при подготовке Есенинской энциклопедии, а также других научных трудов, посвященных одному из крупнейших русских поэтов. Они будут полезны исследователям русской литературы XX в., искусствоведам, специалистам, занимающимся анализом синтеза искусств и творческих связей в наследии отечественных писателей, изучением переводов русской поэзии на разные языки.

Сборник адресован преподавателям вузов и школ, студентам и аспирантам филологических факультетов, а также широкому кругу читателей.

I

Н. И. Шубникова-Гусева (г. Москва)

ЕСЕНИН И ИСКУССТВО: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Тема «Сергей Есенин и искусство» многоаспектна и малоисследована. Ее изучение становится особенно актуальным в связи с завершением работы над Летописью жизни и творчества С. А. Есенина и подготовкой Есенинской энциклопедии.

Многие из вопросов, которые входят в эту тему, такие как «Творчество Есенина в контексте русского и мирового искусства», «Есенин в искусстве», до сих пор научно не освоены. Особого внимания с учетом взглядов Есенина заслуживают проблемы «Есенин и театр» и «Мастерство Есенина-драматурга», «Есенин и кино»[1], «Есенин и изобразительное искусство»[2], «Есенин в музейных экспозициях»[3], наконец «Есенин в массовой культуре и Интернете»[4]. Ни по одной из перечисленных проблем нет не только основательных обобщающих работ, анализирующих творческие связи Есенина с разными видами искусства, но и обзоров материала и полной библиографии.

Ряд перечисленных проблем будет рассмотрен в статьях, помещенных в этом сборнике. Однако охватить всесторонне и глубоко обозначенную проблематику в одном сборнике невозможно. В связи с этим хотелось бы остановиться на некоторых актуальных проблемах и перспективах их исследования.

«Новая полоса в эре искусства»

Принципиальное значение имеет исследование эстетической концепции творчества и искусство поэтического слова Есенина. Недостаточно исследована проблема «Есенин как теоретик искусства»[5]. Как известно, Есенин называл себя «поэтом и теоретиком»[6]. К настоящему времени в работах Б. В. Неймана, В. Г. Базанова, Н. Ф. Бабушкина, А. М. Марченко, А. А. Козловского, М.Никё, Л. А. Киселёвой и др., а при подготовке ПСС – С. И. Субботиным, изучены основные источники «Ключей Марии». Однако теоретическим вопросам Есенин посвятил не только статью «Ключи Марии» (1918), но и другие статьи: «Отчее слово. По поводу романа Белого "Котик Летаев"» (1918), «Быт и искусство (Отрывок из книги "Словесные орнаменты")» (1920). Кроме того, взгляды Есенина на искусство изложены в письмах, в частности, к Г.А.Панфилову и Иванову-

Разумнику, а также в статьях <«О Глебе Успенском»> <1915>, <«О сборниках произведений пролетарских писателей»> <1918>, <«Россияне»> <1923>, <«О писателях-"попутчиках"»> <1924>.

Современные исследователи признают, что в статьях Есенина высказаны оригинальные идеи по различным проблемам общей и прикладной эстетики, этносемиотики, фольклористики, истории ранних форм искусства. Тем не менее, есенинская теория искусства, рассмотренная на материале статей, писем и творчества Есенина, включающая определение искусства, вопросы происхождения искусства, его содержания и функции, разделение искусства на виды (искусство одежды, музыка, живопись, литература и др.), концепция орнамента, трактовка азбуки и букв, язык различных видов искусства, а также теория и классификация художественных образов, теория рифмы, требуют внимательного изучения в связи с творческой практикой поэта.

Продолжение исследований в этом направлении позволит показать, что Есенин разработал оригинальную эстетику, которая не только органически вытекала из его поэтической практики, но существенно обогащала ее и намечала пути самобытного развития русского искусства.

В творческих исканиях Есенина ярко отразился интерес к древнерусской культуре и иконописи. Это были дни, когда резко проявился кризис национального, когда, по словам Есенина, «Бог смешал все языки, когда все вчерашние патриоты готовы отречься и проклясть всё то, что искони составляло "родину"»[7]. Современники поэта отмечали, что «С. Есенин чертит свой стих, рисует Русь, как иконописец Андрей Рублёв <...>. Глядя сквозь вечерние синие стекла, Есенин видит мир как дивную икону <...>. Как хорошо, что Есенин вывел народную поэзию не из ее литературной условной и пресной, невыносимо наскучившей школы <...>, а из дикого первобытного истока, где русский язык суров и жесток, могуч и ясен. Оттого стихи С.Есенина – пряны и свежи, как запах трав, но ярки и многоцветны, как весеннее цветение полей»[8]. В своих работах Есенин опирается на многовековой опыт народного творчества и традиции русской классики, но не обходит вниманием художественных исканий модернистов. Есенин остается «крайне индивидуальным» и намечает собственные основы «новой полосы в эре искусства»[9]. В письме к народному комиссару А. В. Луначарскому, написанном Есениным совместно с В. Г. Шершеневичем и А. Б. Мариенгофом, имажинизм именован «ренессансом искусства», который «откроет ключом Марии дверь в новый золотой век искусства» [VII (2), 239].

Характерной чертой теоретических взглядов Есенина является его широкий подход к интерпретации русского самосознания, национальной и мировой культуры. В стремлении возродить основы творчества своего народа, его «особенную физиономию» и органически соединить их с современными поисками нового духа модерна в литературе XX в. трудно найти поэта, равного Есенину.

Большое внимание в связи с актуальными проблемами современного искусства Есенин уделял проблемам мифа и мифологии, сложным вопросам взаимовлияний в искусстве разных народов. С большим знанием писал поэт о малоизученном крестьянском орнаменте и его национальном своеобразии. Идеи Есенина о «философичности» и самостоятельности русского орнамента, доказанные на конкретных примерах в «Ключах Марии», наиболее ярко демонстрируют «своеобразие «русского духа и глаза» и сегодня представляют особое значение для понимания самобытности русской культуры и национального характера.

Новым и оригинальным в теории Есенина является положение о связи искусства и быта, которое заслуживает особого внимания исследователей. Внимание к памятникам русской резьбы, к народному зодчеству, к простым крестьянским полотенцам и наволочкам с их узорчатыми вышивками, исполненными духовного смысла, является, по мнению В. Г. Базанова, заслугой Есенина[10]. Искусство, считает поэт, не просто связано с жизнью. «Из потребностей рождается быт. Из быта же рождается искусство» [V, 215]; «Истинный художник не отобразитель и не проповедник каких-либо определенных в нас чувств, он есть... ловец...» [V, 180].

В статье «Быт и искусство» Есенин конкретизирует свои положения о разных видах искусства и их связи с бытом. «Каждый вид мастерства в искусстве, — пишет поэт, — будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть огромного органического мышления человека...» [V, 214–215]. Самой первой и главной отраслью нашего искусства Есенин считает орнамент и называет его музыкой («Орнамент — это музыка»). Проблемы орнамента в творчестве Есенина до сих пор не изучены[11].

Характерно, что исходным вариантом этой фразы в есенинском автографе было: «Самая ранняя и главная отрасль нашего искусства есть песня» [V, 455]. Музыка, по словам Есенина, умеет и беспокоить, и усмирять. «Эту тайну знали как древние заклинатели змей, играющие на флейтах, так бессознательно знают ее и по сей день наши пастухи, играя на рожке коровам. <...> Звуки умеют привязывать и развязывать, останавливать и гнать бурей. Всё это уже известно давно, и на этом давно уже построено определение песен героических, эпических, надгробных и свадебных» [V, 216].

В последние годы появился ряд работ по теме «Музыка в жизни и творчестве С. А. Есенина», которая еще нуждается в серьезном внимании литературоведов и музыковедов. Нередко музыкальные вкусы Есенина связывают лишь с его любовью и знанием старинных и современных песен. Гораздо менее изучено отношение поэта к классической музыке, хотя известно, что поэт часто напевал «Песню Сольвейг» Э. Грига к драме Г. Ибсена «Пер-Гюнт», ему нравился «Музыкальный момент» Ф. Шуберта и музыка В.-А. Моцарта. Есть и другие сохранившиеся, хотя довольно скудные, свидетельства о музыкальных предпочтениях Есенина, которые остаются малоизвестными и говорят о том, что любимым композитором

Есенина был П. И. Чайковский. Обратим внимание на то, что одна из первых известных дарственных надписей Есенина Н. А. Сардановскому (1913) сделана на обложке нот «Романсы и песни для контральто (или баритона) П. Чайковского». Собственность издателя П. Юргенсона в Москве (ноты романса «Ночь». Текст Д. Ратгауза) [VII (1), 26].

Подарок другу юности поэт сделал не случайно, учитывая его интересы: впоследствии Н. А. Сардановский стал преподавателем музыки. Характерно также, что в письме к поэту Н. Н. Ливкину от 12 августа 1916 г. Есенин цитировал слова из арии Германа (опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» (финальная сцена). Наконец, в статье «Железный Миргород» (1923) поэт писал: «Из музыкальных магазинов слышится по радио музыка Чайковского. Идет концерт в Сан-Франциско, но любители могут его слушать и в Нью-Йорке, сидя в своей квартире» [V, 169; см. также V, 274–275].

«Обычными вещами», исполняемыми А. Дункан на концертах в присутствии Есенина, были произведения Чайковского, среди которых «Шестая (патетическая) симфония», «Славянский марш» и увертюра «1812». Во время зарубежной поездки с Дункан Есенин прослушал весь ее музыкальный репертуар, в котором были произведения Ф. Листа, И. Брамса, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Л. ван Бетховена, В.-А. Моцарта, Р. Шумана, А. Н. Скрябина, А. П. Бородина и др. В нью-йоркских газетах имя Есенина называли в одном ряду с именами выдающихся композиторов, художников и деятелей искусства: Н. Балиева, С. Судейкина, С. Рахманинова, Ф. Шаляпина, Н. Рериха и др.

Исследователи творчества Есенина называют «песенный склад, замечательную музыкальность есенинской лирики — ее первой и главной отличительной чертой»[12]. Неслучайно песня входит в лирику поэта как тема и образ[13]. Звуковой строй поэзии Есенина, разнообразные приемы эвфонии, использованные поэтом: кольцевая композиция, ассонансы, анафоры, рифмы, — привлекают и, надеемся, будут привлекать внимание исследователей.

И неслучайно многие стихи поэта стали песнями. Однако даже по наиболее освоенной теме «Есенин в музыке»[14] в процессе подготовки Летописи жизни и творчества С. А. Есенина были обнаружены неизвестные ранее данные о музыкальных произведениях, созданных при жизни поэта.

Известно, что первое музыкальное произведение к «Кантате» на стихи М. Герасимова, Есенина и С. Клычкова специально написал и подобрал, «основываясь на народных и революционных песнях»[15], композитор И. Н. Шведов. Оно было написано в 1918 г. и исполнялось 7 ноября 1918 г. на Красной площади у мемориальной доски «Павшим в борьбе за мир и братство народов» работы С. Т. Коненкова. Самое раннее из зафиксированных на сегодняшний день музыкальных произведений на стихи Есенина назвал А. П. Ломан[16]. Это «Весна» («Сыплет черемуха снегом...») (голос с фортепьяно) композитора Д. С. Васильева-Буглая, 1920 г.[17] Ранними известными музыкальными произведениями, созданными на

стихи Есенина, считаются романсы студентки Бакинского университета Елены Борисовны Юкель, о которых рассказал Л. И. Повицкий.

«Есть еще одно свидетельство, — заметил Б. Розенфельд, — правда, неподтвержденное, что молодой, начинающий композитор-рязанец В. Липатов пел поэту песню "Письмо матери". <...> Передают, что когда эту мелодию услышал А. К. Глазунов, авторитет и вкус которого в музыкальных кругах был непререкаем, он сказал: «Я бы мог подписаться под этой мелодией»[18].

Б. Розенфельд отмечал также, что «в конце 1925 года М. Ф. Гнесин написал Симфонический монумент для хора, где в заключении звучат есенинские стихи из поэмы "Небесный барабанщик" ("Если это солнце в заговоре с ними..."). Музыка была посвящена революциям 1905–1917 годов. Премьера состоялась в Ленинграде в ноябре 1925 года. Дирижировал А. Гаук. Этого произведения Есенин не слышал»[19].

Проведенные архивные разыскания позволили выявить новые факты, а также дополнить и датировать уже известные. В раздел «Дополнения» к «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина» (т. 5, кн. 2) войдут архивные сведения о композиторе и дирижере Н. С. Голованове, написавшем в августе 1920 г. два хора на слова стихотворений Есенина «Я странник убогий...» и «Осень»[20].

Н. М. Солобай установила даты написания двух произведений композитора А. Н. Александрова «Осень» на слова стихотворения Есенина «Нивы сжаты, рощи голы...» (датировано 3 октября 1924 г., в день рождения Есенина)[21] и песни «Березка» на слова стихотворения Есенина «Зеленая прическа...» (13 октября 1924 г.)[22]. Изучение музыкальных интерпретаций в союзе с композиторами и музыковедами остается важной и актуальной проблемой.

Архивные поиски данных о творческих связях и личных контактах поэта с музыкантами, писателями, художниками и актерами важно продолжить. Известно, что в Третьяковской галерее Есенин любил посещать залы В. Д. Поленова и И. И. Левитана, особенно интересовался творчеством П. Пикассо. Поэт был знаком с известными русскими художниками и архитекторами — с В. М. Васнецовым, И. Я. Билибиным, Н. К. Рерихом, М. В. Нестеровым, Г. И. Нарбутом, К. С. Петровым-Водкиным, В. А. Юнгером, Н. И. Альтманом, А. Н. Бенуа, Ю. П. Анненковым, И. Е. Репиным, А. А. Осмеркиным, И. И. Бродским, С. Т. Коненковым, С. Д. Эрьзей, П. П. Кончаловским, В. Н. Чекрыгиным, А. В. Лентуловым, К. А. Соколовым, К. А. Сомовым, А. Н. Волковым, Б. Д. Григорьевым, Г. Б. Якуловым, К. С. Малевичем, М. В. Добужинским и мн. др.

Тема «Есенин и художники» остается одной из наиболее актуальных[23].

Обложки сборников, в которых участвовал Есенин, оформляли известные художники-современники поэта: К. С. Петров-Водкин (Скифы, сб. 1-й, СПб., 1917), художник-график А. М. Арнштам (Красный звон, Пг., 1918), художники П. П. Кончаловский (Автографы, М., 1919), А. В. Лентулов (Явь, 1919), В. П. Ко-

мардёнков (Конница бурь [сб. 1-й], М., 1920), М. В. Добужинский (Хрестоматия для школ и самообразования, Харьков, 1923) и др.

В последнее время появилось немало работ о творческих связях Есенина с известными художниками-современниками поэта. Но большинство из них содержат противоречивые, документально не подтвержденные данные. А. Л. Казаков, например, утверждает, что в начале 1916 г. Есенин у Репина познакомился с «"неутомимым рисовальщиком" Борисом Григорьевым, который был, как всегда, с неизменным огромного размера альбомом в роскошном переплете из персидской шали»[24]. Г. И. Аверина также замечает, что среди собравшихся в «Пенатах» «внимание Есенина привлекали молодые художники-живописцы Б. Григорьев и Ю. Анненков: они здесь завсегдатаи»[25]. Однако, сам Б. Григорьев воспоминания о встрече с Есениным в Париже в марте 1923 г. начинает словами: «Сергея Александровича Есенина я никогда не встречал раньше...»[26].

Предстоит выяснить историю знакомства Есенина с М. Шагалом. Вероятно, Есенин и Шагал встречались не раз, потому что художник писал в письме Г. Маквею: «Я понимаю, что Вы должны любить поэзию Есенина. Он из характернейших поэтов России. Я хорошо знал его, тогда он был чрезвычайно красив. Я думаю, что мы были примерно одного возраста... <...>. По правде говоря, мне повезло. Он одарил меня своей любовью.

Мне кажется, что суть нашего искусства была похожа, но тогда мы редко это обсуждали. Со временем для меня становилось все более и более ясно, что из всех русских поэтов он мне ближе других...»[27]. Одна из встреч с Маяковским и Есениным «на собрании поэтов» описана Шагалом в его книге «Моя жизнь»: «Мне больше нравился Есенин, с его неотразимой белозубой улыбкой.

Он тоже кричал, опьяненный не вином, а божественным наитием. Со слезами на глазах он тоже бил кулаком, но не по столу, а себя в грудь и оплевывал сам себя, а не других. Есенин приветственно махал мне рукой»[28]. В «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина» эта встреча отнесена к 1921 г. (до 27 августа, времени выезда художника из России в Рим)[29]. В описанном Шагалом эпизоде Есенин помахал ему как знакомому человеку, значит, встреча 1921 г. была не первой.

Многие сведения о встречах Есенина с художниками содержатся в воспоминаниях современников, но зачастую они не поддаются датировке и по этой причине не отражены в «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина». Одним из показательных примеров является история дружбы Есенина с художниками московской группы «Бубновый валет» (1910–1916) А. А. Осмеркиным и А. В. Лентуловым.

Судя по воспоминаниям современников, с Александром Александровичем Осмеркиным (1892–1953) Есенин дружил с 1917 г. до последних дней жизни. Одним из свидетельств общения с Есениным в 1919 г. являлся принадлежащий Осмеркину экземпляр книги Н. Клюева «Песнослов» (т. 1. Пг., 1919). В эту книгу между



А. А. Осмеркин.
Автопортрет. 1912

страницами 104–105 была вшита записка Есенина А. М. Кожебаткину об экземпляре «Песнослова», который, видимо, был взят для вручения художнику[30].

Есенин подарил Осмеркину книгу «Москва кабацкая» (1924) с дарственной надписью[31]. Любимыми поэтами художника были Пушкин и Есенин, и он всегда носил с собой «дорожные» без переплета томики их стихов. Есенинские строки художник декламировал с упоением, восхищаясь, говорил: «Какой живописец Есенин: «Проскакал на розовом коне!» Осмеркин писал в автобиографии, что французские живописцы и русские поэты (Пушкин, Тютчев, Блок, Есенин и др.) открыли ему глаза на русскую природу.

Художник А. М. Нюренберг вспоминал: «Дружба Осмеркина с Есениным в значительной степени объяснялась тем, что они одинаково смотрели на роль и значение художника в революции. Осмеркин мне рассказывал, что как-то раз он встретил Есенина. Лицо у поэта было радостное, счастливое.

— Осмеркинчик, — воскликнул Есенин, — пойдем, я тебе прочту стихотворение "Песня о собаке". Вчера написал. Схватив Осмеркина за рукав, он потащил его в ближайшую подворотню и начал читать»[32].

Жена Осмеркина, Е. Т. Баркова, вспоминала, что за неделю до Нового года после выхода из больницы Есенин в последний раз зашел к Александру Осмеркину на Мясницкую, 21. «Мы продолжали жить в кв. 99. В 1925 году, перед отъездом в Ленинград к нам пришел Есенин. Последнее время он приходил с Сахаровым и поэтом Савкиным. Вид у него был измученный»[33].

Не позднее февраля 1919 г. Есенин знакомится с художником А. В. Лентуловым (1882–1943), живописцем, одним из организаторов объединения московских художников «Бубновый валет», преподавателем Первых Свободных государственных художественных мастерских. Их знакомство датируется периодом подготовки издания коллективного сборника «Явь», обложку которого оформлял Лентулов[34]. Позже они не раз встречались.

Дочь художника, М. А. Лентулова, писала: «Не знаю, бывал ли у нас Есенин, но знаком с ним отец был хорошо, и не раз они встречались в обществе. У нас хранятся, как реликвии, две книги его стихов, подаренные отцу с посвящением. Стихи его отец знал наизусть и любил их читать»[35].

В 1921 г. Есенин подарил Лентулову две свои книги с дарственными надписями. Одна из них на книге «Трерядница» впервые воспроизведена В. А. Вдовиным: «Аристарху Васильевичу Лентулову В знак приязни С. Есенин 1921». Название второй книги М. А. Лентулова забыла, помнила надпись на ней: «Великой Лентулиаде»[36]. «Дружеское расположение Есенина к художнику, — заметил В. А. Вдовин, — чья яркая, напоминающая лубок живопись, по-своему открывавшая мир русской красоты, — знаменательно»[37].

Санкт-петербургский краевед Л. Ф. Карохин и библиофил Н. Г. Юсов отметили, что 22 ноября 1915 г. Есенин читал стихи в мастерской художника К. С. Петрова-Водкина по адресу: Васильевский остров, 18-я линия, 9[38]. Позже они встречались не только в мастерской художника, но и на квартире Иванова-Разумника в Царском Селе в 1917 г.[39] Петров-Водкин в то время оформлял альманах «Скифы», а Есенин в нем печатался.

После революции в 1918 г. Есенин встречался с Петровым-Водкиным в Доме Искусств, где периодически устраивались музыкальные вечера и художественные выставки и часто выступали писатели с чтением своих произведений. Петров-Водкин встречался с Есениным и участвовал в выступлениях с ним и в последующие годы, в 1918–1921. Есенин был знаком с женой художника. Художник писал ей в 1921 г.: «Несколько дней тому назад я видел Есенина, ты его знаешь. Он вернулся в полном восторге от Самарканда и очень посвежел»[40].

Идея синтеза искусств

Идеи синтеза искусств, отвечавшие стилю эпохи, органичны для Есенина. Концепция синтеза искусств, характерная для искусства Серебряного века, была свойственна мироощущению поэта и его истолкованию истоков русского искусства. «Всё от древа — вот религия мысли нашего народа, — пишет поэт в статье "Ключи Марии", — но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим. <...> То, что музыка и эпос родились у нас вместе через знак древа, — заставляет нас думать об этом не как о случайном факте мифического утверждения, а как о строго вымеренном представлении наших далеких предков» [V, 191]. Явления музыки и творческой картины мира рождаются, по мысли Есенина, «по законам самой природы» [V, 198].

В своем творчестве поэт стремился максимально осуществить свое понимание искусства и шел к синтезу поэтического слова, музыки и живописи. В поэтическом слове Есенин искал средства, аналогичные тем, которыми располагают музыка и живопись как виды искусства. Этим стремлением обусловлены положения есенинской теории о пространстве, «где всякое движение живет, преображаясь» [V, 194], и теория рифмы, изложенная в письме к Иванову-Разумнику.

Синтез «песенности» и «живописности» в стихах Есенина постоянно отмечали критики. «Символист Белый воспринимает слово лишь как "звук". — писал Р. Гуль. — Цветовая сторона ему не видна. У имажиниста Есенина "цвет" почти побеждает всё. У поющего рязанского парня в руках еще кисть. У него, слава Богу, не колоратура, а песенность. <...> И если колоратура враждебна "живописности", то песенность с живописной образностью в дружбе.

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза.

Вот череда меж песней и живописью образа»[41].

Поэт обращает внимание на «многорукое и многоглазое хозяйство искусства», на слияние в одном образе разных «прозрений» [V, 190], «разносмысленные» рифмы [VI, 124] и другие особенности. «Поэтическое ухо, — пишет поэт в неотправленном письме к Иванову-Разумнику в мае 1921 г, — должно быть тем магнитом, котор<ый> соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова разных образных смыслов, только тогда это и имеет значение». Здесь же Есенин поясняет свое положение собственной практикой. «Я <...> отказался от всяких четких рифм и рифмую теперь слова только обрывочно, коряво, легкокасательно, но разносмысленно» [VI, 124].

Есенин жил в эпоху, когда поэзия ощущала себя и жила в союзе с музыкой и живописью. С юных лет поэт принимал участие в различных объединениях, реально демонстрирующих союз разных видов искусств. В 1913 — начале 1915 гг. он участвовал в деятельности Суриковского литературно-музыкального кружка, посещал гусляра-песенника Ф. А. Кислова, исполнявшего старинные русские песни; сотрудничал с литературно-художественным обществом «Страда», почетными членами которого были выбраны И. Е. Репин, Ф. И Шаляпин, К. Д. Бальмонт и В. Г. Короленко. На одном из «литературно-вокальных» вечеров «Страды» 17 ноября 1915 г., где Есенин читал поэмы «Русь» и «Микола», звучали произведения Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского.

Большое влияние на духовное и творческое формирование Есенина оказало «Общество возрождения художественной Руси», деятельность которого заслуживает особого внимания исследователей[42]. В Уставе этой организации было записано: «Общество преемственного возрождения художественно-бытовой Руси имеет целью широкое ознакомление с самобытным древним русским творчеством во всех его проявлениях и дальнейшее преемственное его развитие в применении к современным условиям»[43]. В составе Общества были созданы разряды (или секции): а) церковно-религиозный; б) художественный; в) музейно-библиотечный; г) словесный; д) издательский и просветительный; е) поездок и путешествий.

«Наиболее активным организатором "Общества", – писал П. Ф. Юшин, – был штаб-офицер для поручений при дворцовом коменданте Д. Н. Ломан. В состав "Общества" входили наиболее близкие царю представители русской именитой знати. Среди учредителей "Общества" – князья Алексей Ширинский-Шихматов, С. А. Лазарев, М. Путятин, граф П. Апраксин, А. Бобринский, протоиерей А. Васильев и другие. В состав совета вошел писатель А. М. Ремизов. Председателем совета был избран князь Ширинский-Шихматов»[44].

В «Общество» вошли многие известные деятели культуры тех лет: художники М. В. Нестеров, И. Я. Билибин, Н. К. Рерих, архитекторы С. С. Кричинский, В. А. Покровский, А. В. Щусев, А. А. Юнгер и многие другие, всего около 300 человек. «Есенин со своим поэтическим мировоззрением той поры, – отмечает Ю. А. Паркаев, – как нельзя лучше вписывался в то направление, которое определяло "Общество возрождения художественной Руси"»[45]. Поэт имел возможность пользоваться библиотекой этого общества, где были атласы с образцами русского народного орнамента и книги о старинной русской утвари, одежде, оружии, ратных доспехах.

Особое влияние на поэта оказали архитектурные памятники старины и уникальная коллекция древнерусских орнаментов, коллекции парчи, оружия русских воинов, икон, церковной и старинной бытовой утвари из дерева, керамики и металла XVI–XVII вв., включая коллекцию резных расписных прялок, старинного русского стекла и старинной мебели.

«Общество» проводило большую работу, устраивало выставки и концерты с участием известных артистов. «Вечер народного искусства» 28 декабря 1916 г. состоялся в Трапезной палате, своды одного из помещений которой были расписаны русскими пословицами. В концерте участвовали балерина А. Ваганова, артисты императорских театров В. Давыдов и Н. Ходотов, популярная певица Н. Плевицкая, гусляр Н. Голосов и хор балалаечников под управлением В. В. Андреева.

Л. Ф. Карохин существенно дополнил историю творческих контактов Есенина и Клюева с артисткой Императорских театров В. К. Уструговой на литературно-художественных вечерах в ее квартире в доме № 19 по Таврической улице. На вечере «Русского уголка» 13 февраля 1916 г. выступали актер В. Г. Ярославцев, певица М. И. Нелидова. Источником новых сведений послужили сведения из петроградской газеты «Голос». В заметке под названием «Посиделки» говорилось о «посиделках», в которых принимали участие Есенин и Клюев[46]. Эта информация позволила отнести знакомство Есенина с Уструговой ко времени не позже конца октября 1915 г.

Идеи самобытности русской культуры, синтеза искусств и связи искусства с бытом народа оказали значительное влияние на Есенина и были по-своему переосмыслены и развиты им в статье «Ключи Марии».

Имажинизм также органично объединял литературу, театральное и изобразительное искусство. В первой декларации имажинисты обращались к «поэтам,

1545051

РЯЗАНСКАЯ ОБЛАСТНАЯ УНИВЕРСАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА им.ГОРЬКОГО

живописцам, режиссерам, музыкантам, прозаикам», то есть ко всем «ювелирам жеста, разносчиком краски и линии, гранильщикам слова» [VII (1), 303] Декларацию подписали поэты: Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич и художники: Борис Эрдман, Георгий Якулов, которые в заключительной, графически выделенной фразе вопрошали: «Музыканты, скульпторы и прочие: ау?» В 1920 г. в книге «2 × 2 = 5» В. Г. Шершеневич писал, что к имажинизму присоединились художники и готовится музыкальная декларация[47].

Весной 1921 г. композитор Евгений Павлов в «Стойле Пегаса» провозгласил «Музыкальный манифест» имажинизма. Членами «ЦК ордена» были художник Борис Эрдман, драматург Николай Эрдман, композиторы Арсений Авраамов и Евгений Павлов. В московское отделение имажинистов вошли Иван Грузинов и Матвей Ройзман.

В соответствии с идеями синтеза искусств имажинисты устраивали «выставки» стихов и картин. Одна из таких выставок, состоялась 3 апреля 1919 г. в Большой аудитории Политехнического музея и широко рекламировалась в газетах. Были объявлены доклады, среди которых «Образ краски» Г. Якулова, во втором отделении предлагалось посмотреть картины Г. Б. Якулова, К. К. Медунецкого, братьев В. А. и Г. А. Стейнбергов, Н. Ф. Денисовского, С. Я. Светлова, Б. Р. Эрдмана и послушать стихи Есенина, Мариенгофа, Шершеневича[48]. «Желая ознакомить широкую публику со своими лозунгами и художественными достижениями, писал анонимный автор газеты "Известия ВЦИК", – новорожденная группа "имажинистов" устроила впервые в четверг, 3 апреля, свою "выставку стихов и картин"»[49].

В духе эпохи имажинисты проводили также литературно-музыкальные вечера, «поэтические мюзик-холлы»[50] и другие мероприятия, в которых участвовали поэты, художники и музыканты. Деятельность Есенина в области становления нового искусства и его пропаганды недостаточно изучена, хотя известно, что она была активна и разнообразна: поэт часто выступал с эстрады с чтением своих стихов, был участником многих диспутов по литературе и искусству: кафе имажинистов «Стойло Пегаса» посещали не только поэты, но и композиторы, художники, актеры.

Есенин, по воспоминаниям современников, был одним из лучших чтецов[51]. Поэт имел не только прекрасные природные данные: красивый голос и яркую эмоциональность, но и профессионально их совершенствовал. В 1916 г. Есенин брал уроки в Школе сценического искусства в Петрограде под руководством В. В. Сладкопевцева, который преподавал там курс «Речевые основы сценического искусства».

Поэт участвовал в диспутах по искусству, организованных Лекционным бюро Отдела изобразительного искусства в помещении профессионального союза поэтов (Тверская, 18) по понедельникам. На одном из таких диспутов 24 марта 1919 г. был объявлен доклад О. Брика «Искусство и пролетариат»,

В. Шершеневича «Урбанизм (Искусство города)» и Г. Якулова «Футуризм увяз в Китае». Участвовать в прениях наряду с Е. Шором, А. Сидоровым, А. Мариенгофом, К. Малевичем, Н. Моргуновым, А. Случановским и др. предполагал и Есенин[52].

Вместе с другими писателями, поэтами, художниками, критиками — С. Гусевым-Оренбургским, Р. Ивневым, Г. Колобовым, А. Серафимовичем, И. Рукавишниковым, В. Полонским, В. Шершеневичем и др. — Есенин подтвердил свое согласие на участие в мероприятиях литературного поезда имени А. В. Луначарского, организованного Народным комиссариатом по просвещению, который ставил «своей задачей самое широкое ознакомление всей России с деятельностью Наркомпроса, со всеми его отделами, выставками, литературой, лекторами, инструкторами по всем вопросам культуры и просвещения»[53].

В мае 1920 г. Есенин выступал даже на цирковой арене в качестве наездника, читающего стихи. Судя по воспоминаниям Мариенгофа, это произошло в связи с угрозой дополнительной мобилизации, однако вполне соответствовало натуре Есенина. Он при помощи поэта И. С. Рукавишникова, жена которого, Нина Сергеевна Рукавишникова, была комиссаром цирков, заключил полугодовой контракт на выступление в цирке. «Рукавишникова предложила Есенину выезжать верхом на коне на арену и читать какую-то стихотворную ерунду, сопровождающую пантомиму. Три дня Есенин гарцовал <так!> на коне. <...> Четвертое выступление было менее удачным. У цирковой клячи защекотало в ноздре, и она так мотнула головой, что Есенин <...> вылетел из седла... С обоюдного согласия полугодовой контракт был разорван»[54].

Живописные и графические версии поэзии Есенина

Важно продолжить исследования об иллюстраторах произведений Есенина, особенно об иллюстраторах прижизненных книг[55]. По установленным на сегодняшний день данным из 33 авторских книг Есенина, вышедших при его жизни, всего четыре книги — «Исус младенец» (Пг., 1918), «Микола» (М.: Изд. камерного кружка свободного искусства, 1919), «Исус Младенец: Поэма» (Чита, 1921) и «Песнь о великом походе» (М., 1925) — были проиллюстрированы художниками.

Книга «Микола», изданная малым тиражом и ставшая раритетом, лишь недавно, в конце 1990-х гг., была обнаружена и описана Н. Г. Юсовым. Рисунки из этой редкой книги — пять вклеенных линогравюр — авторские оттиски работы Николая Андриановича Тряскина (1902–1993) с монограммой художника и рукописный текст поэмы на рубеже XXI в. воспроизведены в печати[56]. Однако до сих пор эти иллюстрации не привлекли внимания искусствоведов. Мы не знаем истории появления этих рисунков, которые сделал юный 17-летний художник.

Мы не знаем истории этой книги, отпечатанной на стеклографе тиражом более 20 экземпляров[57] в графической мастерской 1-х свободных художественных мастерских.

Как правило, мы имеем крайне скупые сведения для персональной энциклопедической статьи о творческих контактах Есенина с тем или иным иллюстратором прижизненных изданий поэта. Один из примеров — книжный график и архитектор Исидор Аронович Француз (1896–1991), который иллюстрировал книгу Есенина «Песнь о великом походе» (М., 1925). Биографические сведения об этом человеке связаны в основном с архитектурой. И. А. Француз является одним из авторов мавзолея В. И. Ленина, некрополя и трибун на Красной площади.

Как книжный график художник известен в основном в качестве оформителя детских книг, вышедших в 1920-е гг. в Госиздате и других издательствах: А. Барто «Красные шары» (1-е изд. 1926, 2-е, 1929), А. Барто «Кто как кричит» (1928), Р. Киплинга «Белый тюлень» (1928), Е. Бывалова «Полундра» и «Пашка шкерт» (обе 1928) и др. Законченный цикл И. А. Француза, состоящий из 15 работ и обложки к книге «Песнь о великом походе» Есенина, известен, пожалуй, лишь исследователям творчества поэта, которые не проявили к нему должного внимания[58].

Судя по имеющимся биографическим данным, И. А. Француз во время работы над иллюстрациями к книге Есенина был студентом ВХУТЕМАСа, с 1923 г. работал с академиком А. В. Щусевым, принимал участие практически во всех его работах. Из письма А. А. Берзинь Есенину от 18 августа 1924 г., отправленного вместе с текстом поэмы «Песнь о великом походе» и предложениями И. Вардина по тексту, следует, что Есенин знал о том, что художник готовит иллюстрации к его книге.

Скорее всего, по договоренности с издательством Есенин должен был заранее познакомиться с набросками иллюстраций и высказать о них свое мнение. «Художник сделал несколько набросков, — писала Берзинь в августе 1924 г., — но, не видя Вас и не слыша о Вас, — уехал в отпуск. Через две недели вернется»[59]. К сожалению, оригиналы рисунков и обложка, по словам художника, пропали у него на даче во время войны. Данными о встречах художника с поэтом мы не располагаем, но скорее всего они были, поскольку книга готовилась к печати более полугода (вышла в марте 1925 г.) и без одобрения автора текста работа художника вряд ли была бы допущена к печати.

Иллюстрации И. А. Француза к «Песни о великом походе» очень интересны как с точки зрения композиции цикла, отбора художником наиболее значимых сюжетов поэмы-«притчины», так и с точки зрения конкретного художественного решения каждого сюжета. Мнение о том, что «художник ставил своей целью усилить социально-политическое звучание произведения, постоянно используя в работах большевистскую символику»[60], представляется неточным. Эта символика по сути характеризует лишь цветную обложку книги, где вокруг скульптуры Медного всадника идут толпы демонстрантов, озаренные красными бликами, с красными знаменами и транспарантами «Вся власть Советам».

Всего в книге, как уже упомянуто, 15 иллюстраций, отражающих наиболее важные кульминационные моменты поэмы. 15-я, концовочная, иллюстрирует последние слова: «Корабли плывут будто в Индию».

Яркая и динамичная «Песнь о великом походе» посвящена историческому пути России от эпохи петровских реформ до трагических событий Гражданской войны. Иллюстрируя поэму, художник выразительно передает ее характер, акцентируя внимание на центральных эпизодах. В первом сказе это сюжет о расправе императора Петра I с дьяком, в основу которого лег исторический эпизод из Петровской эпохи, приведенный А. И. Пыпиным в третьем томе «Истории русской литературы» в 4-х томах (1911 — 3-изд.). Этот том капитального труда Пыпина значится в программах Московского городского народного университета имени А. Л. Шанявского в период обучения Есенина[61].

И. А. Француз посвящает сюжету о непокорном дьяке три рисунка. На одном из них изображен стрелец. Его рука приложена к уху: он подслушивает крамольные речи дьяка о том, что царь принялся «Русь онемечивать». На другом — дьяк, сидя за столом, излагает свое недовольство политикой Петра I своему собутыльнику.

Наиболее выразителен рисунок, иллюстрирующий слова:

«Ну, – сказал тут Петр, –
Вылезай-кось, вошь!»

Впечатляет монументальная гневная фигура Петра I, стоящего на высоком крыльце в парадной форме на фоне двуглавого орла. На несколько ступенек ниже стоит опустивший голову, сжавшийся от страха дьяк, а поодаль — вооруженный стрелец. Еще один рисунок, относящийся к первому сказу, отражает сюжет, в котором Петр посылает Лефорта в Амстердам. Художник очень бережно относится к тексту произведения и воспроизводит запечатленные в слове характеры, фигуры и детали описания.

Черно-белые иллюстрации отличаются скульптурной четкостью и плакатностью. Рисунки тесно связаны с поэтическим текстом, но не передают, да и не могут передать, сложного подтекста этой своеобразной есенинской песни-притчи. Плакатный характер изображения ярко проявляется в рисунках ко второму современному сказу о Питер-граде: особенно в фигуре матросика, поющего «Яблочко», и фигуре ротного – человека с ружьем. Рисунки эпизодов в белом и красном стане переданы художником с явным сочувствием к последним.

Наиболее динамичен рисунок, иллюстрирующий слова «деникинской рати» из «Песни»: «Эх, в кнуты их всех, / Растакую мать» [III, 130]. Художник дает колоритный портрет Антона Ивановича Деникина в парадной генеральской форме, который самолично огромным кнутом опоясывает несчастные головы «сиволапых» мужиков, «сволочей» и «прохвостов». Завершающие рисунки посвящены кульминационным эпизодам с ротным и трофейными сапогами.

Остро назрела потребность в профессиональном анализе книжных иллюстраций к прижизненным изданиям книг Есенина с участием искусствоведов. В первую очередь это относится к книге «Исус младенец» (1918), иллюстрации которой были оценены критиками как «очень искусные и острые»[62]. Примером искусствоведческого исследования, в котором анализируется книга Есенин «Исус младенец» с рисунками Екатерины Туровой и читинском издании этой книги 1921 г., является статья Михаила Карасика «Сергей Есенин. "Исусъ Младенецъ"»[63].

Впервые об этих изданиях и о художнице Туровой еще в 1991 г. написал известный библиофил Н. Г. Юсов[64]. Но М. Карасик приводит более полные данные об издательстве артели художников «Сегодня», существовавшем в Петрограде в 1918—1919 гг. и о биографии Туровой. Идеологом и организатором артели художников была Вера Ермолаева — одна из ближайших соратниц К. Малевича. «В артель "Сегодня", — пишет М. Карасик, — также входили художники Екатерина Турова, Надежда Любавина, Юрий Анненков, Николай Лапшин, Натан Альтман; литераторы Натан Венгров, София Дубнова, Алексей Ремизов, Сергей Есенин, Евгений Замятин. За два года было выпущено 13 книжек, большая часть изданий посвящена детям. Кроме издательской деятельности артель вела культурно-просветительскую работу: театрализованные детские представления под названием "Утро маленьким", печатала лубки для детей, устроила несколько "Живых журналов" (встречи писателей, критиков, артистов, художников и друзей искусства)». Линогравюры резались вручную на линолеуме. Часть тиража раскрашивалась вручную и имела варианты в каждом экземпляре.

«Из 13 книжек – 6 иллюстрировала Екатерина Ивановна Турова <...> – живописец, график. Училась в художественной студии М. Д. Бернштейна (Петроград), ставшего впоследствии ее мужем. Член объединений и экспонент выставок "Бескровное убийство", "Свобода искусству", "Искусство, революция", "Левый блок". Сотрудничала в артели художников "Сегодня". В 1918 году с семьей переехала на Украину. В 1927 была экспонентом Первой Всероссийской выставки Ассоциации революционного искусства Украины (Харьков). Даты и места рождения и смерти пока не выявлены».

Целый сюжет М. Карасик посвящает «зеркальному повторению» этой книжки, вышедшей в читинском издательстве «Скифы» в 1921 г., называет автора иллюстраций к читинскому изданию, указавшего, что «рисунки исполнены по оригиналам худож. Е. Туровой», «дилетантом» и отмечает, что художник несколько вольно перерисовал ряд сюжетов.

«Гравюры неизвестного читинского художника, – отмечает М. Карасик, – по сравнению с оригиналами Туровой кажутся наивными и грубыми, но в них появилась архаическая монументальность. Уникальная возможность сравнить петроградскую и читинскую книги затягивает нас в детскую игру "найди различия", а трудности зеркального чтения, необходимый навык метранпажа и печатника, превращают это занятие в головоломку. Воспроизведенные в этой статье

два петроградских издания (обычное и раскрашенное) и читинское принадлежат Музею Анны Ахматовой в Фонтанном доме, Санкт-Петербург (ранее эти книги находились в известном частном собрании Моисея Лесмана)». М. Карасик подробно описывает отличия в оформлении изданий, в том числе то, что в петроградском издании обозначен жанр – «сказка», в читинском – «поэма». Отличаются также марки издательств. В читинской книге – новая орфография и др. Они «вобрали в себя опыт экспериментальной "кустарной" футуристической и стали первой вехой в истории советской детской книги, в которую пришли художники-новаторы».



Обложка книги С. Есенина «Исус Младенец». Чита. Изд-во «Скифы» на Дальнем Востоке. 1921 г.

«Уникальный феномен просветительско-издательской деятельности артели "Сегодня" ждет новых открытий», – эти слова, которыми завершает свою статью М. Карасик, подтвердились. Главный хранитель Литературно-художественного музея Сергея Денисова в Тамбове, историк и краевед В. П. Середа располагает архивными материалами, которые устанавливают автора рисунков к читинскому изданию «Исуса Младенца», художника и поэта, который был знаком с Есениным, – И. М. Левина. В настоящее время В. П. Середа готовит публикацию документов, которые станут сенсационными для специалистов-искусствоведов.

Много открытий ждет нас при изучении проблемы «Есенин и зарубежное искусство», которая до сих пор является белым пятном. В этом я убедилась, работая с польскими изданиями и периодикой в библиотеках Варшавы по научному обмену РАН и ПАН. Оказалось, что в Польше драматическая поэма Есенина «Пугачев» не раз успешно ставилась на сцене, например, в 1940-е гг. в Поморском театре в Торуне (Польша). Только много лет спустя «Пугачев» был поставлен в Москве (Театр драмы и комедии на Таганке, 1967). Одновременно в Варшаве (Театр польски, 1967) был поставлен спектакль по двум поэмам (вторая – «Страна Негодяев») под названием «Нам не дерево нужно, а камень».

Не только после смерти поэта, но и в 1930-е и последующие годы польские поэты посвящали стихи памяти Есенина. Среди авторов польские поэты В. Броневский, С. Выгодский, Е. Фриде, Е. Ст. Стец. Это также тема отдельного исследования. Я обращу внимание лишь на одно своеобразное по жанру и содержанию «Письмо к есенинцам» (1935) рано ушедшего из жизни польского поэта

и публициста Войцеха Скузы (1908–1942). Скуза окончил Ягеллонский университет, был редактором журнала «Факел», который призывал крестьянских поэтов не терять связи с землей — вдохновительницей их творчества.

Еще более обширной по материалу и малоисследованной является проблема изучения графических и живописных версий поэзии Есенина зарубежными художниками[65]. Этому вопросу на отечественном материале 1970–1990-х гг. посвящена основательная статья Лолы Звонаревой в изданном по материалам юбилейной конференции[66] сборнике Института славистики ПАН «W kregu Jesienina» (2002).

В Народовой библиотеке города Варшавы мне удалось собрать сведения об одном из польских художников, иллюстрировавших произведения Есенина, — Зеноне Васневском. Поскольку темой «Есенин и польские художники» не занимались специалисты ни на родине художника, ни в России, можно говорить об открытии неизвестного нам художника и о связанных с его творчеством сведений об известном польском переводчике произведений Есенина Казимеже Анджее Яворском, а также о журнале «Камена» (Люблин), в котором он работал в 1930-е гг.

Выдающийся польский художник Зенон Васневский родился 11 декабря 1891 г. в Тарнове. Он был всесторонне одарен, прославился акварелями на сельские темы и получил известность также как поэт, писатель и переводчик немецкой поэзии. По окончании университета (1919–1921) работал учителем рисования. С 1933 г. вместе с К. А. Яворским в Люблине стал издателем литературного и художественного журнала «Камена». Кроме того, он также был бухгалтером и графическим дизайнером издательства, публиковал в журнале свои переводы с немецкого.



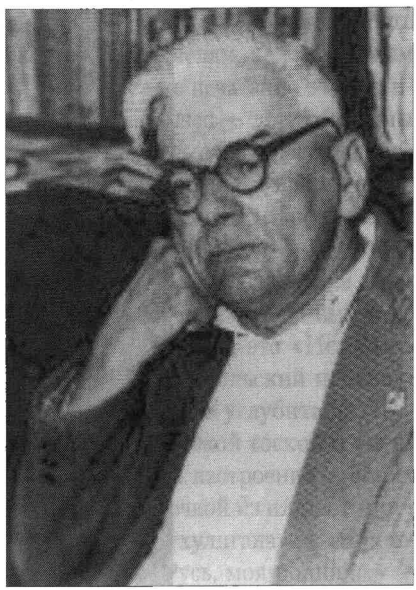
Зенон Васневский
Автопортрет. 1941

С сентября 1939 г. Васневский принимал активное участие в движении Сопротивления, был арестован 8 октября 1942 г. и отправлен в концлагерь, сначала в Майданек, Освенцим, а затем в Ораниенбург и, наконец, в лагерь Берген-Бельзен (Германия), где и умер в апреле 1945 г. в возрасте 53 лет.

Мое знакомство с гравюрами Васневского началось с журнала «Камена», где нередко публиковались стихи Есенина в переводах К. А. Яворского. В двух номерах журнала № 4 и 6 за 1934 г. я обнаружила две линогравюры Васневского к «Исповеди хулигана». Причем в первой публикации была допущена опечатка: «Исповедь хулигана» была приписана

А. Блоку. На мой взгляд, линогравюры производят сильное впечатление своим философским содержанием и трагизмом.

В книге Есенина «Исповедь хулигана и другие стихи» в переводе Яворского (1935, Б-ка «Камены») было воспроизведено 10 линогравюр Васневского к произведениям Есенина. Это вторая книга произведений Есенина, изданная на польском языке, в которую вошло 30 стихотворений русского поэта[67], напечатанных в разные годы. Как оказалось при дальнейшем просмотре «Камены», основу книги составила публикация в одном из его номеров (1934, № 3), где была помещена статья известного польского исследователя Сергея Кулаковского «Трагедия Сергея Есенина»[68] и 15 стихотворений Есенина в переводе К. Яворского, которые полностью вошли в книгу (в книге «Исповедь хулигана и другие стихи» статья С. Кулаковского перепечатана без названия).



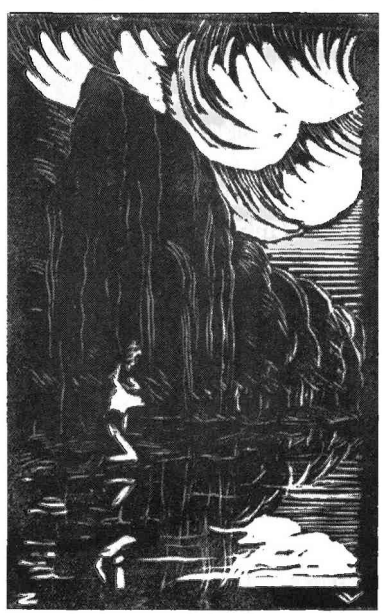
К. А. Яворский. Фото

Отметим, что сложность исследования творчества зарубежных художников на есенинские темы связана с тем, что они отражают в художественном образе не только свое отношение к поэту, но и трактовку его поэзии переводчиком. Иными словами, они смотрят на произведение двойным зрением, своими глазами и глазами переводчика. Поэтому важно учитывать инонациональный контекст и особенности восприятия творчества Есенина, в данном случае ярчайшего пропагандиста поэзии Есенина в Польше К. А. Яворского, с которым сотрудничал З. Васневский.

Казимеж Анджей Яворский (1897–1973) – известный польский переводчик, был страстным пропагандистом поэзии Есенина. Как справедливо отметил польский исследователь В. Пиотровский, Яворский стал единственным польским поэтом, который выпустил отдельным изданием два сборника своих переводов произведений Есенина: «Избранная поэзия» (1931 г.; вошло 20 стихотворений) и «Исповедь хулигана и другие стихи». Оба сборника получили положительные оценки в польской печати.

Объем статьи не позволяет подробно анализировать произведения Васневского, хотелось бы отметить несколько важных моментов. Один из них состоит в том, что на создание линогравюр бесспорно вдохновил Васневского его коллега, переводчик и соредактор журнала «Камена», в котором они работа-





Зенон Васневский
Из цикла иллюстраций к книге С. А. Есенина «Исповедь хулигана» в пер. на польский яз. К. А. Яворского (Варшава, 1935)

ли. Сам Яворский, будучи поэтом, умел тонко прочувствовать произведение родственного ему писателя и своими переводами передать красоту есенинских стихотворений. Вокруг организованного им журнала возник, по выражению Ф. Седлецкого, «Камено-Есенинский комплекс», который в буквальном смысле «заражал» интересом к творчеству самого почитаемого в эти годы в Польше русского поэта.

«Следует особенно подчеркнуть, — писал о К. А. Яворском В. Пиотровский, — искреннее восхищение и энтузиазм этого заслуженного переводчика произведений Есенина в Польше по отношению к его волнующей поэзии. Это восхищение было мощным источником той энергии, с какой Яворский популяризировал творчество Есенина, а также — той убедительности его статей, которые воодушевляли любителей поэзии к более тесному знакомству со стихотворениями великого советского поэта. Десятилетняя переводческая деятельность Яворского, в результате которой стали доступными читателям, не владеющим русским языком 43 произведения Есенина, многократное печатание этих стихотворений (в особенности — 2 книжных издания), наконец — другие формы популяризаторской деятельности определяют исключительную роль Яворского в процессе усвоения творчества Есенина в Польше, ставшего для развития польской поэзии — как сказал К. Заводзинский — явлением исключительно важным и положительным»[69].

Второй момент — Яворский оказал влияние на выбор Васневским произведений Есенина. Внимание Яворского привлекала лирика Есенина с ее философскими раздумьями о жизни и смерти. Прежде всего, это «Исповедь хулигана», «Москва кабацкая» и др. «У Есенина, — писал польский переводчик, — как у многих поэтов, которые действительно умеют углубиться в существование, — пылкое жизнелюбие сочетается с мистической тоской о смерти»[70]. З. Васневский тонко и выразительно передает эти настроения в своих линогравюрах, многие из которых можно озаглавить строчкой из иллюстрируемого стихотворения: первая иллюстрация — «Исповеди хулигана» — «Я нежно болен вспоминаньем детства...»; вторая — «Гой ты, Русь, моя родная...» — «...А у низеньких околиц звонно чахнут тополя...»; наконец, десятая — «Москва кабацкая» — «В этом логове жутком...».

Отметим также третий важный момент — влияние Яворского на восприятие и художественные решения Васневского. Линогравюры Васневского передают трагические настроения души лирического героя, общий тон какого-то — если употребить выражение польского символиста Болеслава Лесьмяна — «похоронного эха колокола». Вместе с тем в них есть грусть об уходящих днях молодости, нежность и тихое примирение с собственной судьбой и с вечными законами жизни, и связь небесного и земного. Отражаясь, по-есенински «ломаются» в пруду березы и тополя, и коврига месяца видна дважды — на небе и на земле. Иллюстрируя строки «Кто-то в солнечной сермяге / На осленке рыжем едет...»

к стихотворению «Сохнет стаявшая глина...» (№ 3), художник сумел передать богатую игру светотени, почти физическое ощущение слепящего божественного вихря света. С первой иллюстрацией к «Исповеди хулигана» перекликается линогравюра к стихотворению «О Русь, взмахни крылами...» — «Такой разбойный я...» (№ 4). Здесь тоже заросший пруд и звон ольхи, и месяц, отражающийся в заросшем пруду. В линогравюре к стихотворению «Серебристая дорога, ты зовешь меня куда?..» (№ 5) снова виден божественный лунный свет, схожий с крыльями огромных птиц, отражающийся на водной глади.

Рассмотрение круга проблем, которые объединяет многоаспектная и малоисследованная тема «Сергей Есенин и искусство», показывает, что многие из них являются «белыми пятнами» и научно не освоены. Изучение творчества Есенина в контексте русского и мирового искусства остается одной из наиболее актуальных задач на современном этапе изучения творчества поэта. Говоря о перспективах этих исследований, хотелось бы выразить надежду на то, что интерес к проблемам связи Есенина с искусством объединит усилия литературоведов, искусствоведов и других отечественных и зарубежных исследователей и станет реальным вкладом в изучение жизни и творчества поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По теме «Есенин и театр» недостаточно обобщающих работ, но есть статьи по отдельным произведениям и постановкам: *Маркин Р.* Есенинский «Пугачев» на театральной сцене // Современное есениноведение. 2008. № 9. С. 257–263; *Его же.* «Мы все в эти годы любили...» (из опыта постановки спектакля по поэме С. Есенина «Анна Снегина» // Современное есениноведение. 2011. № 16. С. 60–67; *Чернова Г.* Театральная Есенинана Николая Шундика: заметки журналиста // Современное есениноведение. 2011. № 16. С. 66–68; *Воронова О.Е.* Театр Есенина (поэма «Пугачев» как явление лиро-драмо-эпоса) // Современное есениноведение, 2011. № 19. С. 71–79; *Витрук Н.* Поэма С. Есенина «Страна Негодяев» и современность // Современное есениноведение, 2011. № 19. С. 80 – 86 и др. Тема «Есенин и кино» также не изучена.

[2] Актуальна проблема «Творчество Есенина в контексте художественных исканий XIX–XX вв.». Наиболее заметные работы: *Казаков А.* Есенин и художники // Искусство. 1987. № 1. С. 39–45; *Его же.* Есенин и Пикассо // Голос Родины. 1991. № 1. С. 10. См. также: *Аверина Г. И.* Есенин и художники. Рязань: Поверенный, 2000. 112 с.; *Кузнецова В.* Портреты Есенина // Наука и бизнес на Мурмане. Сер.: Язык, сознание, об-во. Мурманск, 2000. № 6 (20): Вокруг Есенина. С. 14–24 и др.

[3] *Алексеева Л. К.* Есенинский «текст» в историко-культурном контенте музейных экспозиций XX века // Сергей Есенин и русская история. Сб. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посв. 117-летию со дня рожд. С.А.Есенина и Году российской истории / ИМЛИ – ГМЗЕ – РГУ им. С. А. Есенина / Сер.: Есенин в XXI веке / Отв. ред. О. Е. Воронова, Н. И. Шубникова-Гусева; ред. Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин. М., 2013. С. 420–426.

[4] В нашем сб. см. статью: *Еременко Н. А.* Образ С.А.Есенина в электронных СМИ США. См. также: *Скаковская Л.Н.* Есенинский интертекст в русской сетевой поэзии // Сергей Есенин: Диалог с XXI веком. Сб. научн. трудов. — М. — Константиново — Рязань. 2011. С. 448–457.

[5] См. постановку проблемы: *Шубникова-Гусева Н. И.* Есенин как теоретик искусства // Шубникова-Гусева Н. И. «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 52–71.

[6] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 2 / Общая ред. — С. И. Субботин; Сост., подгот. текстов и коммент.: В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Ю. А. Паркаев, Т. К. Савченко, Е. А. Самоделова, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Л. М. Шалагинова, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: Наука; Голос, 2000. С. 251. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[7] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 184. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[8] *Рожицын В.С.* Солнценосцы // Колосья. Харьков, 1918. № 17. С. 6–8. Рецензия вклеена в принадлежащую Есенину тетрадь с вырезками о своем творчестве. Хранится в ГЛМ.

[9] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 1 / Сост., подгот. текстов и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 13. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[10] *Базанов В.Г.* Древнерусские ключи к «Ключам Марии» // Миф — фольклор — литература. Сб. статей под ред. В. Г. Базанова. Л.: Наука, 1978. С. 216.

[11] См. статью *С. А. Серёгиной* в настоящем сб.

[12] *Голуб И. Б.* О некоторых особенностях звукового строя поэзии Есенина // Есенин и русская поэзия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука, 1967. С. 275.

[13] *Бердянова Н.* Песня как тема и образ в творчестве С. А. Есенина // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 172–175; *Ее же.* «Певучий дар славянской души» // Современное есениноведение. 2008. № 9. С. 233–241. См. также: *Сухов А. В.* Музыкальные инструменты в жизни и творчестве Есенина // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате. Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конференции, посв. 116-летию со дня рождения С. А. Есенина / ИМЛИ РАН, ГМЗЕ, РГУ им. С. А. Есенина / Отв. ред. Н. И. Шубникова-Гусева, О. Е. Воронова; ред. Т. К. Савченко, М. В. Скороходов. М. — Рязань — Константиново. 2012. С. 215–225.

[14] *Ломан А. П.* Музыкальные произведения на слова и сюжеты С. А. Есенина (Материалы к нотографии) // Есенин и русская поэзия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука, 1967. С. 372–381; Есенин в музыке. Справочник / Сост. Г. К. Иванов. М.: Сов. композитор, 1973. 56 с.; Б. Розенфельд специально для Есенинской энциклопедии дополнил большой труд «Сергей Есенин и музыка: Справочник» (М.: Советский композитор, 1988), и прислал в ИМЛИ существенно расширенный вариант своей работы. В последние годы появилось немало статей по тем или иным аспектам этой темы, которые нуждаются в обобщении: *Обыденкин Н.* Есенин в музыке: ос-

новные имена // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 253–257; *Бурачевский И.* Письма композитора Дмитрия Шостаковича сыну поэта Константину Есенину (публикация) // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 257–258; *Платонова С.* Лирика С.А.Есенина глазами современного композитора Виктора Платонова // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 265–267 и др.

[15] *Розенфельд Б.* Сергей Есенин и музыка. Справочник. С. 4.

[16] *Ломан А. П.* Музыкальные произведения на слова и сюжеты С. А. Есенина (материалы к нотографии) // Есенин и русская поэзия. С. 372–381.

[17] *Васильев-Буглай Д. С.* Весна («Сыплет черемуха снегом...»). Для голоса и ф.-п., М.: Музторг МОНО, [1920].

[18] *Розенфельд Б.* Сергей Есенин и музыка. С. 4.

[19] Там же.

[20] Архив Н. С. Голованова // Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

[21] *Александров А.* Четыре песни: Для голоса и ф.-п. Соч. 24. Вена; Нью-Йорк: Universal-ed. 1926. С. 3–5. См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. (7 кн.). Т. 4 / Гл. ред. и сост.: Н. И. Шубникова-Гусева. Сост. разделов: Л. Г. Голубева, М. В. Скороходов, Н. М. Солобай, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 426, 701.

[22] *Александров А.* Четыре песни. С. 6–9; Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 4. С. 438.

[23] См. статьи Ст. Анфимова в журнале «Современное есениноведение».

[24] *Казаков А.* Есенин и художники. С. 168.

[25] *Аверина Г. И.* Есенин и художники. С. 34.

[26] *Григорьев Б.* Моя встреча с Сергеем Есениным / Публ., подг. текста и коммент. С. И. Субботина // Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 106.

[27] Письмо М. Шагала Г. Маквею от 22 мая 1964 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Общ. ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой; Сост. С. П. Митрофановой-Есениной, С. И. Субботина, Т. П. Флор-Есениной. Коммент. С. П. Митрофановой-Есениной, Т. П. Флор-Есениной. М.: Республика, 1995. С. 519. См. также: *Кузнецова В. Е.* Марк Шагал и Сергей Есенин // Новое о Есенине. Исследования, открытия, находки: Статьи и материалы научн. конф., посв. 106-летию со дня рождения С. А. Есенина. / Отв. ред. Ю. Л. Прокушев, О. Е. Воронова. Рязань, 2002. С. 152–160; Сергей Есенин и Марк Шагал: из научного наследия профессора Даугавпилсского университета Иосифа Трофимова (1947–2007 гг.) (Латвия) // Современное есениноведение. 2013. № 26. С. 3–10. В работе И. Трофимова идет речь о «близких чертах типа творчества, об общих мировоззренческих и эстетических установках, которые обнаруживаются как в литературном, так и живописном творчестве Шагала, так и в поэтической лаборатории А. Белого, С. Есенина».

[28] *Шагал М.* Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2000. С. 314.

[29] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН . Т. 3. Кн. 1 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Сост.: В. А. Дроздков, А. Н. Захаров. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 176.

[30] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева,

Н. Г. Юсов. М.: Наука – Голос, 1999. С. 461. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[31] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 3 / Общ. ред. – С. И. Субботин; Сост. и коммент.: С. П. Кошечкин, В. Е. Кузнецова, Ю. Л. Прокушев, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: Наука, 2002. С. 63.

[32] Осмеркин: Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М.: Сов. художник, 1981. С. 202.

[33] *Баркова Е.* Воспоминания об Осмеркине // Осмеркин: Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. С. 220.

[34] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН Т. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Общ. ред. и предисл. – А. Н. Захаров. Сост. В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 230.

[35] *Лентулова М. А.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М.: Сов. художник, 1969. С. 23.

[36] *Вдовин В.* Новое о Сергее Есенине // Лит. Россия. М., 1980. 11 апр. № 15. С. 16. См. также в кн.: *Вдовин В.А.* Факты – вещь упрямая. Труды о С. А. Есенине. М.: Новый индекс, 2007. С. 437. О том, что Есенин называл своего друга «великая Лентулиада» см. также: *Анисимов Г.* Золотое сердце Лентулова // Москва. 1988. № 11. С. 167.

[37] *Вдовин В. А.* Факты – вещь упрямая. С. 437.

[38] *Юсов Н. Г., Карохин Л. Ф., Васильев Ю. В.* Сергей Есенин в Петрограде-Ленинграде: Хронология и адреса. 1914–1925 гг. // Юсов Н. Г. Известный и неизвестный Есенин. М.: Новый индекс, 2012. С. 369.

[39] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 23.

[40] *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. И. Селизаровой. М.: Сов. художник, 1991. С. 216.

[41] *Гуль Р.* Есенин С. Избранное // Новая русская книга. Берлин, 1923. № 2. С. 14. См.: Русское зарубежье о Есенине / Вступ. ст., сост. и коммент. Н. И. Шубниковой-Гусевой. М.: Терра – Книжный клуб, 2007. С. 308–309.

[42] *Юшин П. Ф.* Сергей Есенин. Идейно-творческая эволюция. М.: Изд-во Моск. университета, 1969. С. 118–135; *Паркаев Ю. А.* Сергей Есенин и «Общество возрождения художественной Руси» // Радуница. Информационный сб. № 1 / Добровольное об-во любителей книги, РСФСР. М., 1989. С. 34–41; *Карохин Л. Ф., Моня В. С., Филиппов Э. М.* Сергей Есенин в Царском Селе. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб. – Пушкин, 2007. С. 68–78.

[43] *Юшин П. Ф.* Сергей Есенин. С. 119.

[44] Там же. С. 118–119.

[45] *Паркаев Ю. А.* Сергей Есенин и «Общество возрождения художественной Руси». С. 39.

[46] Голос. Пг., 1915, 3 нояб.; см. также: Голос. Пг., 1916, 13 февр., № 102.

[47] Подробнее об имажинизме см.: *Захаров А. Н., Савченко Т. К.* Есенин и имажинизм // Российский литературоведческий журнал. 1997. [Вып.] 11. С. 3–40; *Сухов В. А.* Сергей Есенин и имажинизм. Автореф. дис. на соискание учен. ст. канд. филол. наук. М., 1997. 19 с.; Русский имажинизм: история, теория, практика / под ред. В. А. Дроздкова, А. Н. Захарова, Т. К. Савченко. М.: Линор, 2003. 520 с.; *Шубникова-Гусева Н. И.* Русский имажинизм в национальном и инонациональном контек-

сте // *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. С. 90–100 и др.

[48] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 252–253 и 290.

[49] Известия ВЦИК. М., 1919. 6 апр. № 75.

[50] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 2. С. 286.

[51] Подробнее см. в статье *Н. М. Солобай* в настоящем сборнике.

[52] Известие ВЦИК. М., 1919. 23 марта. № 63.

[53] Известия ВЦИК. М., 1919. 25 марта. № 64.

[54] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 365.

[55] См.: *Юсов Н. Г.* Иллюстраторы прижизненных книг Сергея Есенина // Юсов Н. Г. Известный и неизвестный Есенин. С. 92–96. Отдельные известные сведения см. в указ. книге Г. И. Авериной.

[56] *Юсов Н. Г.* Неизвестная книга поэта // Юсов Н. Г. Известный и неизвестный Есенин. С. 199–201.

[57] Тираж ориентировочно установлен Н. Г. Юсовым.

[58] Биографические сведения о художнике даны в статье Н. Г. Юсова «Иллюстраторы прижизненных книг Сергея Есенина». С. 94–96. В книге Г. И. Авериной «Есенин и художники» имя И. А. Француза не названо.

[59] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН / Т. 4: Гл. ред. и сост. Н. И. Шубникова-Гусева; Сост. разд.: Л. Г. Голубева, М. В. Скороходов, Н. М. Солобай, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 358, 374.

[60] *Звонарева Л. У.* Графические версии прочтения поэзии Сергея Есенина художниками-иллюстраторами // W kręgu Jesienina. Serija «Literatura na pograniczach». № 10 / pod red. J. Szokalskiego. Warszawa. 2002. Fundacja Alawistyczna. Institut Slawistyki PAN. S. 121.

[61] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 609–611. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[62] *Василевский Л. М.* «Сегодня» // Вечерняя звезда. Пг., 1918. 23 марта. № 40 (за подписью Ариэль).

[63] *Карасик М.* Сергей Есенин. «Исусъ Младенецъ». http://art1.ru/antikva/sergej-esenin-isus-mladenec. Дата обращения 20.03.2014.

[64] Радуница: Информационный сб. № 5. Материалы Всесоюзных есенинских чтений в Орле. Орел, 1991. С. 119–125.

[65] В нашем сборнике материал по этой теме исследуется в статье *Л. К. Алексеевой* об иллюстрациях к поэме «Пугачев».

[66] *Звонарева Л.* Графические версии прочтения поэзии Сергея Есенина художниками-иллюстраторами. S. 121–138.

[67] По сути вошло 33 стихотворения: «Москва кабацкая» из 4-х стихотворений публикуется как единое произведение.

[68] Один из главных трудов Кулаковского, книга «Пятьдесят лет русской литературы. 1884–1934» (1939), стала для поляков путеводителем по русской литературе XX в. на многие годы.

[69] *Piotrowski W.* Sergiusz Jesienin w polskej literaturze międzywojennej. Wrocław – Warszawa-Kraków, 1967. S. 134.

[70] *Jaworski K. A.* Sergjusz Jesienin // Robotnik. Warszawa, 1926. 17 февр. № 48.

О. Е. Воронова *(г. Рязань)*

ЕСЕНИН И НАИВНОЕ ИСКУССТВО
(к постановке вопроса)

Проблема «Есенин и наивное искусство» еще не ставилась в литературоведении, хотя многочисленные характеристики специфики есенинского дара практически полностью совпадают с определениями своеобразия наивных художников: «удивительная непосредственность», «предельная искренность» (Вс. Рождественский, 1967), «непринужденность, отсутствие всякого напряжения» (Г. Адамович, 1967), «необычайная свежесть» (В. Корнилов, 1999)[1].

Сравним эти оценки с теми, которые дают современные исследователи творцам наивного искусства Е. Честнякову, Н. Пиросманишвили, А. Руссо и другим: «бескорыстие и простодушие», «первоначально свойственная человеку искренность», «непосредственность», «искренность, простота и целостность», «свежесть и непосредственность восприятия»[2].

«О таких художниках говорят, что они пишут легко, как поют птицы», — отмечает исследователь наивного искусства О. Балдина[3].

Чтобы убедиться в том, что наивное видение мира является объективной категорией, без которой невозможно исследование художественно-эстетического генезиса есенинского поэтического мышления в полном объеме, обратимся к «Новой философской энциклопедии». Из словарной статьи А. В. Михайлова о Ф. Шиллере, впервые обосновавшем это понятие, следует, что «*наивное* — это синоним нерефлектированного единства человека с природой»[4].

Наивное, согласно Ф. Шиллеру, — это «простота, побеждающая искусственность, и естественная свобода, побеждающая скованность и принуждение», это «природа, противостоящая искусственности, и правда, противостоящая обману», это «детскость, которая проявилась там, где ее уже не ждут... Чтобы возникло наивное, нужно, чтобы природа торжествовала над искусством»[5].

В статье «О наивном и сентиментальном в поэзии» Ф. Шиллер высказывает чрезвычайно близкое Есенину суждение: «Поэт <...> либо *сам природа* [выделено нами. – *О. В.*], либо ищет ее»[6]. Столетие с лишним спустя А. Блок запишет в своем дневнике схожую есенинскую мысль об органичности и природосообразности подлинного искусства, о том, что «у Клюева не творчество, а подражание природе, а надо, чтобы *творчество было природой* [выделено нами. — *О. В.*]»[7].

В современном литературоведении «наивное» рассматривается как категория эстетики и поэтики словесного творчества, как «эстетически определенный модус художественности»[8]. Это позволяет применить соответствующий категориальный аппарат и ракурс исследования к анализу специфики художественного мировидения Есенина, генезиса и синкретической природы его поэтического творчества.

«Как вижу, слышу, осязаю, так и пишу», — этот принцип, которым обычно руководствуются наивные художники[9], в полной мере отражает тот детски чистый взгляд на мир, который характерен для раннего творчества Есенина:

Вот уж вечер. Роса
Блестит на крапиве.
Я стою у дороги,
Прислонившись к иве.

От луны свет большой
Прямо на нашу крышу.
Где-то песнь соловья
Вдалеке я слышу.

Хорошо и тепло,
Как зимой у печки.
И березы стоят,
Как большие свечки[10].

Эти стихи вполне сопоставимы с безыскусным простодушием детского рисунка благодаря свежести ассоциаций, «одомашнивающих» явления природного мира («И березы стоят, / Как большие свечки»), простой и четкой расстановке визуальных доминант (дом, дерево, дорога), двойному звучанию эпитета «большой», ценностно значимого для детского сознания (свет «большой» — вместо «яркий», «ослепительный», «сияющий», но одновременно емко вбирающий все эти значения). При этом восприятие мира первозданно-синкретично: зрительные образы со сменой микро- и макропланов (роса на крапиве — ближний план, березы — средний план, свет луны — дальний план) сочетаются со слуховыми впечатлениями (песнь соловья) и осязательными ощущениями («тепло, как зимой у печки»).

Стихи юного поэта напоминают «зарисовку с натуры». Свежесть и незамутненность наивного мировосприятия несут в себе простодушное «чувство открытия»[11], то, что исследователи наивного искусства определяют как «мир впервые»[12], а культурологи — как «натуральный, природный, необработанный искусственными условностями цивилизации»[13] способ осознания человеком мира в себе и себя в мире.

Неожиданное совмещение микро- и макрокосма (взгляд созерцателя замечает капельки росы, блестящей на листьях крапивы, словно впитывающей сияние лунного света из далекой Вселенной) и чисто детское радостное удивление, гордость, что свет луны падает не куда-нибудь, а «прямо *на нашу крышу*», потому что *наша крыша*, наша изба для юного героя стихотворения — центр мироздания, а за словом *наша*, к тому же, угадывается образ большой крестьянской семьи, частичкой которой он себя сознаёт.

Пространственный мир стихотворения словно бы расходится концентрическими кругами, раздвигаясь не только *по горизонтали*, от дороги, у которой, «прислонившись к иве», стоит юный поэт, созерцая красоту летнего вечера (туда, где слышно пение соловья, и еще дальше — в пространство «за рекой», «за опушкой»), но и *по вертикали*, устремленной вместе с лунным светом к небу и обратно к земле.

По-детски парадоксальны и неожиданны не только пространственные, но и временные ассоциации: теплота *летнего* вечера сравнивается с уютным теплом, исходящим от домашней печки в *зимнюю* стужу.

И лишь в последней строфе диссонирующей нотой звучит пугающий эпитет «мертвый» («Сонный сторож стучит / Мертвой колотушкой»). Однако и он не разрушает в конечном итоге детски целостного гармоничного образа мира, напоминая о том, как деревенские бабушки, ссылаясь на этот грозный стук, утихомиривали не в меру расшалившихся к ночи внучат.

* * *

Важнейшим свойством наивного искусства является его *внерефлексивность*[14], особым образом сочетающаяся с выразительной визуальной пластикой, органической слитностью субъекта и объекта восприятия.

Эти свойства наивного мировидения наиболее ярко проявились в поэтической миниатюре Есенина «Там, где капустные грядки...», которую автор датирует 1910 г., как бы стремясь подчеркнуть, что эти стихи сложились у него еще в юном, почти отроческом возрасте.

То, что картина летнего восхода увидена глазами крестьянского ребенка, очевидно уже с первой строчки. Возможно, впервые в русской поэзии воспетый романтиками образ сада уступает место пространству жизненных интересов крестьянина. Русский огород с его «капустными грядками» рождает совершенно новый для отечественной поэтической традиции образ ментального топоса, а вместе с ним — то самое чувство «открытия» мира, увиденного как будто «впервые», которое столь характерно для творцов наивного искусства. И, несмотря на то, что лирический субъект остается как бы «вне рефлексии», за пределами воссозданной им картины, его присутствие проявляется вполне объективно — через

глубоко оригинальный фокус «авторской оптики». Кажущееся отсутствие «рефлексии» (медитации, размышления по поводу созерцаемого) дает возможность самому читателю домыслить, довообразить поэтическую идею стихотворения, испытать эстетический восторг перед живительными стихиями природного мира: увидеть, как восход «красной водой» рассветных лучей насыщает землю, а маленького «клененочка» питают древесные соки его матери. Красный и зеленый – цвета жизни, особенно любимые наивными художниками.

«Зеленый цвет в фольклоре, – отмечал Э. Б. Мекш, – ассоциируется с обновлением, молодостью, надеждой и плодородием. Есенинский клененочек «зеленое вымя сосет», а значит, в подтексте заключается и важная мифологема материнского молока как эликсира жизни, возрождения и бессмертия»[15].

Дар эстетического преображения простых, привычных вещей и явлений, присущий Есенину, рождает ту «атмосферу простодушного волшебства»[16], которая отличает и лучшие работы наивных художников. В есенинской миниатюре волшебство творится в лоне самой природы: труженик-восход выполняет привычную работу крестьянина, а явления растительного мира «оживотворяются», приобретают зооморфные черты.

Наивная детская радость от внезапно увиденного сходства растения и животного, знакомая почти каждому с ранних лет, превращается у Есенина в один из наиболее характерных приемов его «органической» поэтики, в основе которой – идея «узловой завязи» природы и человека. Впервые именно в этом стихотворении Есенин творчески реализует принцип универсального метаморфизма, взаимообратимости всего сущего. Люди, звери, растения в его представлении – семена «надмирного древа», равно любимые дети великой Матери-природы. «Тот не может быть гением, кто видит разницу между человеком, животным и растением... Великое художник создает, когда опирается на детское восприятие[17]», – эта парадоксально точная мысль, принадлежащая выдающемуся венгерскому мастеру наивного искусства Т. Чонтвари, с полным основанием может быть отнесена и к Есенину.

Примечательно, что в схожем ключе о наивной природе подлинной гениальности размышлял и Ф. Шиллер в упоминавшейся выше работе: «Наивным должен быть каждый истинный гений – или он вовсе не гений. Гений заставляет себя признать именно в силу того, что его простота торжествует над изощреннейшим искусством. Отпечаток детского характера, лежащий на произведениях гения, виден также в его частной жизни, в его поведении <...>. Мы слышим божество, говорящее устами дитяти...»[18]

В творчестве художников-«примитивистов» *наивное* сродни *трогательному*, приобретающему в их видении мира статус своеобразной эстетической категории. «Простодушный лиризм и кристальная чистота образного строя», отмечаемая исследователями живописных работ художников этого ряда, сочетается с «*"идилличностью"*, полным слиянием природы и человека, ощущением себя ее частью»[19].

«Древесная икона», одухотворяющая материнское начало Вселенной, создана Есениным в стихотворении «Там, где капустные грядки...» по законам идиллического восприятия мира. Трогательный образ беззащитного детства, припадающего под спасительный покров Матери-«млекопитательницы», известен иконической традиции с давних времен. Однако «подпочвенный» слой поэтической семантики есенинского стиха таит в себе еще более отдаленные мифологические смыслы, связанные с образом Мирового древа. Объединяемые этой древнейшей мифологемой ярусы природного мира — растительный, животный, человеческий — спрессованы в ассоциативном поле есенинского стихотворения благодаря подсознательно рождаемой триаде образов растительного, животного и человеческого детеныша.

Всё вышесказанное позволяет рассматривать самое короткое стихотворение раннего Есенина («Там, где капустные грядки...) как «сюжет-почку» его будущей метафорической системы, «свернутую онтологическую программу»[20], начало начал его философии «органического образа».

Соединение *наивного* и *трогательного* в «оживотворенных» метафорах небесных светил и природных стихий, сопоставляемых с животными-детенышами, встречается и во многих других произведениях, выявляя приверженность раннего Есенина образам, рожденным фантазиями крестьянского детства, и подтверждая истинность проницательного суждения Ф. Шиллера о том, что наивность как непроизвольное выражение «естественной искренности» «принадлежит лишь детям и по-детски мыслящим людям»[21]. Именно поэтому трогательные детеныши животных так густо населяют поэтический космос Есенина:

Рыжий месяц *жеребенком*
Запрягался в наши сани [I, 122].

Ягненочек кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве [I, 66].

Лижет *теленок* горбатый
Вечера красный подол [IV, 157].

Пляшет ветер по равнинам —
Рыжий ласковый *осленок* [I, 55].

В тихий час, когда заря на крыше,
Как *котенок*, моет лапкой рот... [I, 72].

К «внерефлексивной» лирике раннего Есенина можно отнести и стихотворение «В хате» (1914), также пробуждающее ассоциации с наивной стилистикой

детского рисунка, бесхитростно разместившего «натюрморт» из традиционных деревенских кушаний в привычном «интерьере» деревенской избы. И вновь присутствие созерцающего лирического субъекта остается как бы «за кадром».

В чем же секрет обаяния этого произведения, которое многие современники воспринимали как «визитную карточку» поэта? По нашему мнению, в том особенном способе художественного мировидения («мир впервые»), который характерен для свежего и простодушного взгляда на мир наивных художников.

В то же время за внешне внерефлексивной, почти «перечислительной» описательностью есенинского стихотворения скрыта присущая и наиболее талантливым художникам-«примитивистам» «*философия наивности*»[22], утверждающая идею гармонии, «райского» начала бытия в самом естественном, природосообразном и духосообразном течении жизни.

Поэтому весь вещественно-предметный мир материнской «хаты» органично включен в разумно и уютно устроенное пространство. Привычная для хозяйки «утварь» (махотка, дежка, ухват) исправно несет предназначенную ей службу, все большие и малые «обитатели» дома и двора вносят свой «ритм» в таинство «избяной литургии». Так мирно, по-соседски сосуществуют здесь сакральное и мирское, что даже пение петухов – вестников хлопотливого сельского утра — напоминает «стройные» звуки близящейся обеденной службы.

Именно этим ощущением поэтической свежести и новизны восприятия мира, гармонией бытового и бытийственного начал поразило стихотворение «В хате» рафинированных представителей столичной литературной элиты. Н. Клюев в письме Есенину с особой наблюдательностью подметил причины такой реакции: «Твоими рыхлыми драченами объелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском»[23].

«Мир как рай» — этот принцип наивно-идиллического, «праздничного» восприятия всего окружающего — является одной из характерных примет раннего творчества Есенина, столь очевидно роднящего его с творцами наивного искусства.

Среди них следует прежде всего назвать Е. В. Честнякова – костромского самородка, одного из самых ярких мастеров русского примитивизма. Лейтмотивом его творчества, расцвет которого пришелся на первую четверть XX в., стало воспевание «крестьянского рая» средствами наивного искусства. Заслужив у односельчан славу святого, юродивого, «праведника», «скомороха», «пророка», он, подобно Есенину, пронес через всю свою жизнь те же образы, «маски», «лики», что и его великий современник. В его замечательных работах «Посиделки», «Топят бани», «Наш праздник», «Детские игры», «Тетеревиный король», «Рай» оживают празднично-идиллические мотивы, близкие поэтической атмосфере раннего есенинского творчества, о котором так выразительно писал П. Н. Сакулин: «Он [Есенин — *О. В.*] превращает в золото поэзии всё — и сажу над заслонками, и кота, который крадется к парному молоку, и кур, беспокойно квохчущих над оглоблями сохи, и петухов, которые запевают “обедню стройную”,

и кудлатых щенков, забравшихся в хомуты. Поэзия разлита всюду. Умей только ощущать ее»[24].

Источником гармонического мироощущения и в стихах Есенина, и в живописных работах Честнякова является та «мудрость избяных заповедей»[25], о которой пишет поэт в своих «Ключах Марии». Многие страницы этого эстетического трактата созвучны фрагментам из найденных относительно недавно записных книжек Честнякова, не только по глубине откровений напоминающих прозрения Есенина и русских «космистов», но даже и по ритмомелодической структуре самого текста: «Душа стремится к Богу. И, бедная, — будто пугается света, как существо, долго находившееся во тьме. Она уже не сразу узнает свою родину — Небесное Отечество... И с течением времени всё больше будет раскрываться прошлое и будущее Вселенной. Жизнь многообразно будет проходить перед очами созданий... И жизнь Христа, земная и от века, всё более будет видна и понятна. И книги не нужны будут: очи увидят и уши услышат картины времен, эпох и переворотов, жизнь народов земли и непостижимого для ума нашего числа существующих созданий. Существа более высшего порядка во Вселенной уже видят, слышат то, что земля увидит в грядущем...»[26]

* * *

В контексте нашего исследования важно отметить контакты ранней поэзии Есенина с традициями не только наивной живописи, но и *наивной словесности.*

Проблема изучения наивной словесности первых десятилетий XX в. уже ставилась в литературоведении, однако лишь в применении к поэзии поэтов-самоучек (например, И. З. Сурикова и «суриковцев»), а также к поэтике авангарда (А. Крученых, В. Хлебников) и неомифологической прозы (А. Ремизов). Почти вплотную приблизившись к феномену Есенина, казалось бы, столь очевидному с точки зрения «субстратов» и «интенций» наивного письма в структуре его поэтики, исследователи пока не затронули эту проблему с точки зрения ее художественного генезиса.

Следует подчеркнуть изначальное родство типов художественного мышления Есенина и поэтов-«примитивистов». Наивный текст как «новооткрытая эстетическая ценность», создаваемая с помощью «механизма непроизвольного порождения», наиболее близок к «архаическим формам художественного мышления», к «анклавам детского словесного творчества», обладает «установкой на непосредственность, спонтанность» и при этом демонстрирует «особого рода оригинальную (уникальную) авторскую поэтику»[27].

Все отмеченные признаки характеризуют и специфику творческой индивидуальности Есенина. Стилистика «наивного письма» сохраняет свое присутствие на всех этапах творчества поэта, находя свое отражение в известной поэтической декларации Есенина:

Миру нужно песенное слово
Петь по-свойски, даже как лягушка [I, 267].

Само вхождение Есенина в профессиональное литературное сообщество было типично для носителя «наивного» художественного сознания. Ему следовало пройти путь от *поэта-самоучки* «суриковского» типа, каких было немало в предреволюционной России, до признанного художественной элитой уникального, гениального *поэта-самородка*. «Дистанция огромного размера» заключалась в том, что поэзия самоучек, став характерным явлением сформировавшейся на рубеже XIX–XX вв. «третьей культуры»[28], развивавшейся на стыке между фольклором и профессиональной литературой усилиями авторов из так называемых «низовых», «демократических» слоев общества, отличалась известной «безличностью», ограниченностью тематики, «внеиндивидуальностью лирического субъекта»[29], некоей усредненной нормативностью, унифицированностью стиля.

Есенину же предстояло совершить прорыв, преодолев сложившееся к началу XX в. стереотипное восприятие типичного «поэта из крестьян», ассоциировавшееся в лучшем случае с умеренно даровитым Спиридоном Дрожжиным.

Вместе с Н. Клюевым Есенину удалось осуществить эту эстетическую задачу эпохального значения, соединив архаику и модерн, архетип и авангард, вчерашний и завтрашний день искусства.

На первом этапе этому способствовал образ наивного сельского юноши, почти отрока, принесшего свои «свежие, чистые, голосистые» стихи (А. Блок), «завязанные в деревенский платок»[30], в литературные салоны Петрограда, пропитанные утонченными ядами рафинированного эстетизма. Общеизвестное горьковское «город встретил его с тем восхищением, как обжора встречает землянику в январе»[31], как нельзя лучше объясняет причины шумного успеха юного стихотворца. «Мечтатель сельский – / Я в столице / Стал первоклассный поэт»[32], – в этих есенинских словах наиболее точно отражена трансформация «наивного» дискурса в общем контексте творчества поэта.

Примечательно, что «наивность», понимаемая как свежесть и непосредственность поэтического взгляда на мир, органически присущая художественному складу есенинской личности, воспринималась многими свидетелями его литературного триумфа в Петрограде 1915–1916 гг. как сознательно избранная литературная «маска», как художественный жест, как «личная легенда». Отсюда критические реплики в адрес Есенина в прессе того времени, в откликах современников, называвших его то «вербочным херувимом», то «лубочным мужичком».

Из-за отрицательных коннотаций, связанных в некоторых контекстах с понятием «лубочности», проблема традиций русского лубка в художественном генезисе творчества Есенина долгое время оставалась вне научного изучения.

В то же время исследователями «наивного» художества как особой стилевой стратегии изобразительного искусства уже давно признано влияние русского

лубка на общий контекст эстетического сознания первых десятилетий XX в., в том числе на творчество А. Блока и В. Маяковского, И. Стравинского, Б. Кустодиева, К. Петрова-Водкина, М. Ларионова, П. Кончаловского, М. Шагала. Это тяготение, отмечает искусствовед Г. С. Островский, было обусловлено исканиями «новых поколений молодых художников, буквально одержимых поиском начал народного бытия, тоской по целостному, нерасчлененному эстетическому сознанию, устремленностью к содержательным и живописно-пластическим ценностям народного быта и народного искусства»[33].

Можно предположить, что Есенин проявлял особый интерес к лубочной традиции, тем более, что в 1913 г., когда он жил в Москве, здесь по инициативе М. Ф. Ларионова и Н. Д. Виноградова были устроены две выставки лубков[34].

Высоко оценивая народное лубочное искусство, известный русский художник и искусствовед Ларионов отмечал: «Лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, на жести <...>. Набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киоты из латуни, бисера, стекляруса, шитья, печатные пряники, запеченное тесто... Резьба по дереву... Различное плетение, кружево и т. д. *Всё это лубок в широком смысле слова, и всё это великое искусство* [выделено нами — *О. В.*]»[35].

Следует отметить, что тогда же, в 1913 г., в Москве была организована первая Всероссийская выставка древнерусской иконописи[36], которую также, по всей вероятности, посетил Есенин. *Икона* и *лубок*, встретившись в общем культурном пространстве древней столицы, могли стать тем импульсом «культурного взрыва», который обусловил эстетический переворот в творческом сознании Есенина как раз на рубеже 1913–1914 гг., превращение крестьянского поэта-самоучки «неосуриковского» типа в гениального художника слова с ярко выраженным национальным мировидением.

Перечень сюжетов лубочных картин поразительным и в то же время вполне естественным образом совпадает с основными мотивами ранних есенинских стихов. «Основная и наиболее многочисленная группа народных картин — это сцены крестьянского быта, трактованные (в согласии с лубочной эстетикой) в праздничнo-идиллическом ключе: сговоры, свадьбы и т. п. "Сговор в крестьянской семье", "Девишник", "Крестьянская свадьба", "Хоровод", "Русская пляска" — это классические образцы живописного лубка»[37]. Аналогичные «лубочные» сюжеты разрабатываются и в ранних есенинских произведениях: «Девичник», «Темна ноченька, не спится...», «Белая свитка и алый кушак...», «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...», «За рекой горят огни...»

Характерные мотивы русского лубка — «катание» и «чаепитие» — нашли, например, свое отражение в стихотворении «На плетнях висят баранки...» (1915):

На плетнях висят баранки,
Хлебной брагой льет теплынь.

Солнца струганные дранки
Загораживают синь.

Балаганы, пни и колья,
Карусельный пересвист.
От вихлистого приволья
Гнутся травы, мнется лист.

Дробь копыт и крик торговок,
Пьяный пах медовых сот.
Берегись, коли неловок:
Вихорь пылью разметет... [I, 35].

Подобный тип лубочных сюжетов, по мнению исследователей, органично входил «в арсенал народной смеховой культуры», был связан «с карнавальностью самого различного рода»[38]. В изобилии представлен в ранних произведениях Есенина и «хороводный» вариант народной карнавальной стихии, находящей свои прямые параллели в искусстве русского лубка:

Я люблю над покосной стоянкою
Слушать вечером гуд комаров.
А как гаркнут ребята тальянкою,
Выйдут девки плясать у костров.

Загорятся, как черна смородина,
Угли-очи в подковах бровей.
Ой ты, Русь моя, милая родина,
Сладкий отдых в шелку купырей... [II, 18].

Наряду с «хороводно-карнавальными» сюжетами исследователи выделяют «романтико-идиллический» вариант лубочного искусства, в том числе *«лубочные иконы»*[39]. «В противоположность слишком часто озорничавшему, зубоскалившему и "ничего святого" не признававшему лубку здесь было как раз царство светлой мечты, воспоминание о земле обетованной, образ "потерянного рая" и мыслимо идеального бытия», – отмечал В. Н. Прокофьев[40].

В художественную ткань произведений Есенина органично вплетены обе лубочные традиции: «озорная» и «идиллическая».

«Лубочность, в широком смысле понятия трактуемая как одна из фольклорных форм поэтики художественного примитива»[41], оказывается глубоко родственным художественному сознанию Есенина явлением и в более поздние годы.

При этом интерес к лубочной традиции наивного искусства мог сформироваться у Есенина не только под влиянием обстоятельств домашнего крестьянского воспитания, художественных впечатлений от созерцания лубочных картинок, имевших хождение в крестьянском обиходе, но и под воздействием литературных факторов. Среди писательских авторитетов, способствовавших формированию интереса будущего поэта к искусству русского лубка, мог быть самый любимый его прозаик — Н. В. Гоголь. В доказательство этого факта обратимся к фрагменту повести «Портрет», безусловно, известной Есенину:

«Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок: картины большею частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах. *Зима с белыми деревьями*, совершенно *красный вечер*, похожий на зарево пожара <...> вот их обыкновенные сюжеты <...>. Сверх того, двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных *лубками* на больших листах, которые свидетельствуют *самородное дарованье русского человека*. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город *Иерусалим*, по домам и *церквам* которого без церемонии прокатилась *красная краска*, захватившая часть земли и двух *молящихся русских мужиков в рукавицах* [выделено нами — *О. В.*]. Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча»[42].

В этом гоголевском фрагменте налицо несколько моментов, нашедших отзвук в творчестве Есенина. Это, прежде всего, выразительный образ *«красного вечера»*, отмеченный Гоголем в качестве лейтмотива народных лубочных картин. У Есенина он встречается неоднократно — в стихотворениях «О *красном вечере* задумалась дорога...» и «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (см. строчки: «Близок твой кому-то *красный вечер*, / Да не нужен ты...»). Впрочем, лейтмотивным для Есенина станет и образ «зимы с белыми деревьями» (от «белой березы», с которой начинается литературная известность юного стихотворца, до одетых в снежный саван «берез в белом», которые «плачут по лесам», предвещая поэту близкий уход в конце его жизненного пути).

Другой важный момент — характерная «русификация» евангельских сюжетов, присущая как «лубочным иконам», так и стихам и поэмам Есенина, особенно в его творчестве революционного периода. Упомянутые Гоголем «молящиеся русские мужики в рукавицах», захваченные щедрой «красной краской» вместе с «домами и церквами Иерусалима», где они неизвестным образом оказались, очень близки, например, мифологизированному образу есенинского деда — патриарха большой крестьянской семьи, воссозданному в библейском антураже в поэме «Октоих» (1917):

Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед,

И светит его шуба
Горохом частых звезд [I, 44].

Влияние лубочной иконы здесь налицо. Очевидно оно и в стихотворении «Под красным вязом крыльцо и двор...» (1917), где сквозь призму чисто крестьянского представления воссоздано небесное жилище Бога и наивный космогонизм народной веры:

Под красным вязом крыльцо и двор,
Луна над крышей как злат бугор.

На синих окнах накапан лик:
Бредет по туче седой Старик.

Он смуглой горстью меж тихих древ
Бросает звезды – озимый сев [I, 89].

Как и у многих наивных художников, пластическая визуальность письма сочетается здесь у Есенина с постижением скрытой, тайной природы вещей, их сакральными сущностями, «зрение» – с «умозрением» (напомним в связи с этим, что тонкий исследователь религиозной живописи, современник Есенина Евг. Трубецкой назвал русскую икону «умозрением в красках»[43]).

Используя традиционную для древнерусской иконы цветовую символику – красное, синее, золотое (*«красный* вяз», *«синие* окна», *«злат* бугор»), Есенин одновременно апеллирует здесь к архетипам крестьянской мифологической архаики, восприятию Творца-мироустроителя-демиурга как *Небесного сеятеля*, чей Дом и Двор защищены могучей кроной Мирового древа – вяза.

В этом стихотворении Есенина особенно ярко проявляется такой характерный «маркер» наивного письма, как *картинность*. Однако картинность эта далека от плоского, поверхностного запечатления внешних признаков изображаемого. И это также роднит поэта с мастерами наивной живописи, для которых характерна глубинная, естественная философичность, способность мыслить символами вещей, эмблематикой простых предметов.

«Живопись наива по преимуществу "картинна", но здесь-то и скрывается парадокс, – замечает современный исследователь. – Ибо всякая *картина* в источнике и по происхождению – *картина мира* [выделено нами – *О. В.*]»[44].

Стихотворение «Под красным вязом крыльцо и двор...» действительно являет собой в свернутом виде *национальный образ мира*. При этом оно чрезвычайно многослойно. «Игра» цветовыми образами иконического происхождения в начале стиха дополняется по мере дальнейшего развертывания поэтического текста философскими размышлениями автора об изначальной природе Слова как

мироустороительного начала Вселенной, а также оригинальной интерпретацией теоретических построений А. Белого, превосходящей по глубине и выразительности сам первоисточник:

Я был во злаке, но костный ум
Уж верил в поле и водный шум.

В меже под елью, где облак-тын,
Мне снились реки златых долин.

И слышал дух мой про край холмов,
Где есть рожденье в посеве слов [I, 89–90].

Соединение наивных представлений о процессе миротворения из слова-зерна, о рождении человека из злака, обладающего древней прапамятью о «райском», дограхопадном состоянии мира, и младенческом сне «духа», уже способном предощущать будущее, – весь этот комплекс наивного мифотворчества в сочетании с визуально-пластическими средствами его воплощения в образах крестьянской утопии («реки златых долин», «край холмов», «поле и водный шум», «облак-тын») типологически родствен архаическому складу мышления наивных живописцев.

Вместе с тем это стихотворение знаменует важный переломный момент в творческой эволюции молодого поэта – открытие возможности соединения взаимоисключающих, казалось бы, интенций «наивного» и «рефлексивного» письма, сочетания орнаментальной словесной пластики с лирической медитацией и всепроникающей элегической стихией.

* * *

Исследование эстетического генезиса творчества Есенина в связи с традициями наивного искусства самым естественным образом подводит к теме, поначалу казавшейся многим парадоксальной, – к теме «Сергей Есенин и Марк Шагал». Об их творческих перекличках уже писали некоторые авторы, в том числе и за рубежом. На эти источники указала в своей работе мурманская исследовательница В. Е. Кузнецова[45].

Так, норвежский автор Мартин Наг утверждал уже в заголовке своей статьи: «Сергей Есенин – Шагал в современной российской лирике»[46]. Одним из первых он объяснил эту параллель соотнесенностью их художественного мировидения с методом примитивизма в искусстве.

Ощущение признаков сходства в наивно-философском восприятии мира и человека, по всей видимости, побудило в свое время чешских издателей выпу-

стить сборник стихов С. Есенина «Лирика», проиллюстрированный образами М. Шагала (Прага, 1964)[47].

Между тем следует отметить, что Есенин и Шагал были действительно хорошо знакомы, на что указывал и сам художник: «Я хорошо знал его... По правде говоря, мне повезло. Он одарил меня своей любовью»[48]. В книге «Моя жизнь», создававшейся в 1923–1924 гг., Шагал вспоминает о шумных спорах поэтов-современников, выделяя среди всех своих знакомых именно рязанского лирика: «*Мне больше нравился Есенин*, с его неотразимой белозубой улыбкой. Он тоже кричал, *опьяненный не вином, а божественным наитием*. Со слезами на глазах он тоже бил кулаком, но не по столу, а себе в грудь, и оплевывал сам себя, а не других. Возможно, поэзия его несовершенна, но *это после Блока единственный крик души в России* [выделено нами – *О. В.*]»[49].

Однако, на наш взгляд, не только «божественное наитие» таланта и искренность поэтического «крика души» привлекали Шагала в глубоко русском поэте. Их объединяла «общность художественного языка эпохи – языка авангардного искусства, несущего в себе энергию образа и мифа одновременно», – справедливо подчеркивал современный латвийский исследователь Иосиф Трофимов[50]. И добавлял: «Под основными положениями статьи С. Есенина "Ключи Марии" подписался бы и М. Шагал»[51]. Исследователь подтверждает свое предположение интересными сопоставлениями, которые мы считаем необходимым развить. Так, у Есенина в «Ключах Марии» (1918) идея необходимости нового космического зрения, новой ориентации землян в «царстве космических тайн» и перехода «от сдвига неземного к сдвигу космоса» [V, 210] рождает «лик человека, завершаемый с обоих концов ногами» [V, 209], способными ощущать одновременно «две тверди» – земную и небесную. А три года спустя в графическом рисунке Шагала «Движение» (1921) появляется фигура с «диагональю ног и спиралью рук, которые вращаются вокруг головы наподобие крыльев мельницы»[52]. На наш взгляд, и в том, и в другом случае можно говорить не только о наивном мифологизаторстве, близком к полету детской фантазии, но и о гениальном предвидении феномена космической невесомости, открытого много десятилетий спустя.

В аспекте традиционной тематики «наивного» искусства особенно сближает Есенина и Шагала их трогательное, поистине «братское» отношение к миру животных, вера в разумную «душу зверя», сочувствие их жертвенному служению человеку. Есенинские стихи о животных («Корова», «Песнь о собаке») и особенно маленькие поэмы «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» глубоко созвучны шагаловским сюжетам. «Эти животные – лошади, коровы – всегда молчаливы, – писал художник. – Я слышу, как из их открытых пастей выходит некая правда, *правда звериная*, непонятная нам...»[53]

Почти теми же словами о «*песне звериных прав*» пишет в 1920 г. и Есенин [I, 157], а в другом стихотворении признаётся: «Для зверей приятель я хороший, / Каждый стих мой душу зверя лечит» [I, 165].

В контексте нашего исследования весьма важно то, что родственность наивно-трогательного «зооморфизма» поэтики Есенина и Шагала в связи с традицией наивного художества замечают не только филологи, но и искусствоведы. Так, Н. В. Апчинская пишет: «В искусстве XX века существует немного примеров подобного отношения к животным. Можно найти нечто близкое <...> у художников, связанных с фольклорной традицией, — Н. Пиросманишвили, А. Руссо, Е. Честнякова. А также у поэтов: С. Есенина, который даже небо уподоблял вымени, а звезды — сосцам; Н. Заболоцкого, писавшего о "волшебном лике коня" и о быке, "в котором заключено безмолвие миров, соединенных с нами крепкой связью"; В. Хлебникова, провидевшего "конские свободы и равноправие коров"»[54].

Следует подчеркнуть и то, что в творчестве Шагала, как и у раннего Есенина, торжествует присущая всем наивным художникам (например, Честнякову, о котором говорилось выше) идея радостного приятия земного бытия как вечно длящегося праздника, неизбывной райской гармонии родного уголка. Искусствовед А. Каменский в своей работе о Шагале отмечает: «Праздничность не может быть сведена к сюжетным или каким иным частным аспектам. Ведь она для Шагала мировоззренческая система»[55]. Праздничное мировосприятие заложено и в есенинской концепции «родины-рая», наиболее ярко выразившейся в восторженной декларации молодого рязанского стихотворца, афористически объяснившегося в любви к родной земле: «Я скажу: не надо рая, / Дайте родину мою!» [I, 50].

«Я себя считаю русским художником, и мне это так приятно...» — писал Шагал. А в письме известному английскому слависту Г. Маквею на его вопрос об отношении к Есенину подчеркивал: «Мне кажется, что *суть нашего искусства была похожа*, но тогда мы редко это обсуждали. Со временем для меня становится все более и более ясно, что *из всех русских поэтов он мне ближе других*... [выделено нами — *О. В.*]»[56].

Рассмотрение творческих исканий двух великих современников в аспекте традиций «наивного» искусства особенно убедительно выявляет действительно сходные черты их художественного мышления.

* * *

Поэзия наивного письма сохранялась в художественной ткани есенинских произведений не только на самом раннем этапе творчества. Со всей отчетливостью проявилась она, например, в его христианских поэмах-сказках «Исус младенец» и «Колоб» («То не тучи бродят за овином...»), которые можно рассматривать как талантливые опыты в редком жанре «детского» апокрифа, соединившем в себе традиции «лубка» и «фрески». Неслучайно художница Е. Турова оформила обложку книги «Исус младенец» в 1918 г. средствами наивной графики, в которой сочетаются черты «лубочной иконы» и детского рисунка.

Соединение, казалось бы, полярных начал — лубка и фрески, иконы и орнамента, наивного и классического искусства — характерная черта русской живописи начала XX в., особенно ярко проявившаяся в работах К. Петрова-Водкина[57], и прежде всего в его знаменитом полотне «Купание красного коня» (1912). Образ «красного коня» нашел поэтические отклики в созвучных ему произведениях Н. Клюева, М. Цветаевой, а у Есенина в поэме «Пантократор» стал мистически заряженным символом революционного обновления:

Сойди, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли <...>
Мы радугу тебе — дугой,
Полярный круг — на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную... [II, 75].

Восприятие духовных стихов, христианских легенд, евангельских сюжетов в стилистике наивного художества отразилось и в других произведениях революционно-космического цикла Есенина 1917–1918 гг. Наивная крестьянская утопия «мужицкого рая» ярко проявилась в словесной пластике эпизодов, повествующих «о том, как Богородица, / Накинув синий плат, / У облачной околицы / Скликает в рай телят» («Преображение»; [II, 53]), или о том, как «с дудкой пастушеской в ивах / Бродит апостол Андрей» («Иорданская голубица»; [II, 59]).

Стилистика наивного письма дает о себе знать и гораздо позднее — в маленьких поэмах 1924–1925 гг. («Метель», «Весна», «Возвращение на родину») и, в особенности, в эпистолярной лирике последних лет, тонко передающей специфику патриархального сознания и крестьянской бытовой речи («Письмо деду», «Письмо сестре», «Письмо от матери»).

«Наивное» и «органическое» соседствуют в эстетической системе Есенина как единоприродные сущности. Отождествляя творчество и природу, слово и явление жизни, Есенин видит их общее начало в таких первоячейках бытия, близких наивному крестьянскому миросозерцанию, как колос и яйцо, уподобляя самозарождающееся поэтическое слово колосу, прорастающему из зерна, яйцу, проклевывающемуся из самого себя птенцом. Поэту могла импонировать мысль высоко ценимого им Ап. Григорьева о том, что «телесная энергийность живого бытия <...> творит из самого себя то, что вместе с тем создается художником; радостное, религиозно-благоговейное приятие жизни, погруженность в нее, отождествление со всем этим мировым животрепещущим телом, с творящим гением живой жизни»[58]. Поэтому столь глубинна и закономерна внутренняя связь категории *наивного* в поэтике Есенина с его стремлением не к *«затейливости узоров»*, а к *«выявлению органического»* в жизни и в искусстве[59].

Что, как не «творящий гений живой жизни», как не «телесная энергийность живого бытия», о которых пишет Ап. Григорьев, лежит в основе таких, например, есенинских «органических» образов:

И выползет из колоса,
Как рой, пшеничный злак,
Чтобы пчелиным голосом
Озлатонивить мрак... [II, 54].

По существу Есенин выступает своего рода «медиумом», земным проводником, выразителем, поэтическим голосом этого «творящего гения живой жизни», фиксируя сам процесс оживотворения всего сущего:

И невольно в море хлеба
Рвется образ с языка:
Отелившееся небо
Лижет красного телка [I, 86].

В категории «органичности» выразился, на наш взгляд, *эстетический идеал* Есенина, системообразующее начало его концепции искусства. Та последовательность и убедительность, с которой Есенин отстаивал *идею органического образа*, а главное – ее гениальное воплощение в его практике позволяет рассмотреть вопрос о придании понятию «органического» в искусстве статуса эстетической категории, наряду с такими категориями классической эстетики, как прекрасное, трагическое, возвышенное, наивное, трогательное.

Есенинская мысль о «правде органического образа» [VII (1), 19] напрямую соотносится с утверждением Ап. Григорьева: «Правдивость в искусстве есть самовоспроизведение живой телесной жизни»[60] и с суждением Ф. Шиллера о «простоте» и «правде» наивной поэзии как «природе, противостоящей искусственности»[61].

«Кто знает: может быть, в творчестве наивных художников, работающих на бессознательном и чувственном уровнях, открывающих в себе архетипическое, мифологическое как божественный дар, проявляют себя высшая предопределенность, зов неведомого и забытого?»[62] Таким вопросом задается современная исследовательница, справедливо ссылаясь на мысль В. Кандинского о том, что «свойственные наивным мастерам возвращение к архаической простоте, к символам и знакам, которые были присущи некогда глубинным слоям человеческого сознания, обращение к интуитивному постижению основ бытия, его витальных истоков дают возможность снять с вещей оболочку и вскрыть их сущность»[63].

Этим всепроникающим даром преображения сущностей в высшей степени обладал и Сергей Есенин. Одним из важнейших векторов его художественной эволюции стало движение от «внерефлексивного» наивного письма ко всё бо-

лее углубляющейся духовно-нравственной рефлексии, лирической медитации, элегической стихии, сохраняющей, однако, в своей подоснове архетипическое начало, «органическую» образность и родниковую чистоту национального мифа о России и русской душе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Такие оценки есенинского дара содержались в ответах советских и российских писателей на анкету, разосланную в 1960–1970-е, а затем в 1990-е гг. видным английским славистом Гордоном Маквеем. См.: *Маквей Г.* Русские писатели о Сергее Есенине // Памятники культуры. Новые открытия. М.: Наука, 2003. С. 131–196. По сообщению Н. И. Шубниковой-Гусевой, об элементах «детскости» в творчестве С.А. Есенина писал литератор русского зарубежья Б. Нарциссов в статье «"Желтоволосый отрок". Элементы детскости в жизни и творчестве Сергея Есенина» // Современник. Торонто. 1977. № 35–36. С. 181–192.

[2] *Рылёва А. Н., Балдина О. Д.* Два взгляда на наивное искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 5, 25, 35, 220, 390.

[3] Там же. С. 294.

[4] *Михайлов А. В.* Шиллер // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В. С. Степина. М.: Мысль. 2001. Т. 4. С. 388–389.

[5] *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Гослитиздат. 1957. Т. 6. С. 390–392.

[6] Там же. С. 408.

[7] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 тт. М.-Л.: 1963. Т. 7. С. 314.

[8] *Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1987. С. 89.

[9] *Рылёва А. Н., Балдина О.Д.* Два взгляда на наивное искусство. С. 18.

[10] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука — Голос, 1995. С. 15. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[11] *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитивизма в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С. 28.

[12] *Рылёва А.Н., Балдина О.Д.* Два взгляда на наивное искусство. С. 106. См. также: *Шубникова-Гусева Н. И.* С. А. Есенин в жизни и творчестве. 7-е изд. М.: Русское слово. 2012.

[13] *Гачев Г.* Плюсы и минусы наивного философствования // Философия наивности. М.: Наука, 2001. С. 29.

[14] *Рабинович В.* До всего: предисловие // Рылева А., Балдина О. Два взгляда на наивное искусство. С. 8. См. также у Ф. Шиллера: «Я назвал наивную поэзию милостивым даром природы, чтобы напомнить, что рефлексия никак к ней не причастна» (*Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. С. 417.

[15] *Меки Э.* Всего четыре стиха... (национальный образ мира в поэтической миниатюре С. Есенина «Там, где капустные грядки...» // Наследие Есенина и русская национальная идея. Москва–Рязань–Константиново, 2005. С. 366.

[16] *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. С. 26.

[17] Цит. по: *Рылёва А.* Червленый Чонтвари // Философия наивности. М.: Изд-во Московского университета. 2001. С. 292, 298.

[18] *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. С. 411.

[19] *Островский Г.С.* Народная художественная культура русского города XVIII – нач. XX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 72.

[20] *Меки Э.* Всего четыре стиха... С. 366.

[21] *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. С. 413.

[22] Философия наивности. М., 2001.

[23] *Азадовский К. М.* Есенин и Клюев в 1915 году // Есенин и современность: Сб. статей. М., 1975. С. 239. См. также: *Скороходов М. В.* «В хате ("Пахнет рыхлыми драченами..."» // Есенинская энциклопедия. Методические рекомендации для авторов. М. – Константиново – Рязань. 2012. С. 96.

[24] *Сакулин П. Н.* Народный златоцвет // Вестник Европы. Пг., 1916. № 5. С. 205.

[25] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 192. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[26] http://www.liveinternet.ru/community/1726655/post246677572/

[27] *Давыдов Д. М.* Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Самара, 2004. С. 9–12.

[28] *Прокофьев В.Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. С. 8.

[29] *Давыдов Д.М.* Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика. С. 14.

[30] *Городецкий С. М.* О Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т.. М.: Худож. лит-ра, 1986. Т. 1. С. 139.

[31] *М. Горький* – Р. Роллану. Письмо от 24 марта 1926 г. // Сергей Есенин в стихах и жизни. В 4 т. Письма, документы. М.: Республика, 1995. С. 405.

[32] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 162. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[33] *Островский Г. С.* Народная художественная культура русского города XVIII – нач. XX в. как проблема истории искусства. С. 63.

[34] См.: «Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым [каталог]» М.: Худож. салон, 1913 и «Первая выставка лубков, организованная Н. Д. Виноградовым» М.: [Б. и.], 1913.

[35] Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. С. 8–9.

[36] Выставка древнерусского искусства. М.: Деловой двор, 1913.

[37] *Островский Г. С.* Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в.

Часть 2. О русском живописном лубке // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 93.

[38] *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. С. 25.

[39] Там же.

[40] Там же.

[41] *Островский Г.С.* Из истории русского городского примитива второй половины XVIII–XIX в. С. 72.

[42] *Гоголь Н. В.* Портрет // *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 3. С. 66.

[43] *Трубецкой Евг.* Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства: XVI–XX вв.: Антология. М., 1993.

[44] *Письман Л. З.* «Картина мира» и наивная картина // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке. История, практика, перспективы: Материалы научной конференции. М.: Издание гос. уч-ния культуры г. Москвы «Музей наивного искусства», 2007–2008. С. 18.

[45] *Кузнецова В. Е.* Марк Шагал и Сергей Есенин // Новое о Есенине: исследования, открытия, находки: Сб. науч. тр. Рязань – Константиново. 2002. С. 152–160.

[46] *Av Martin Nag.* Sergei Esenin – Chagale, moderne Russik Lyrikk // FRIHETEN. 1965. № 248, 26 ага, Fredag 29 окт.

[47] Сборник выявлен *В. Е. Кузнецовой.*

[48] Цит. по: *Маквей Г.* Русские писатели о Сергее Есенине // Памятники культуры: Новые открытия. С. 131–196.

[49] *Шагал М.* Моя жизнь. СПб.: Азбука, 2000. С. 314–315.

[50] *Трофимов И.* Сергей Есенин и Марк Шагал // Современное есениноведение. 2013. № 26. С. 10.

[51] Там же.

[52] *Апчинская Н. В.* Марк Шагал: Графика. М.: Сов. художник, 1990. С. 37.

[53] Цит. по: *Апчинская Н. В.* Марк Шагал: Графика. С. 22.

[54] *Апчинская Н. В.* Марк Шагал: Графика. С. 22–23.

[55] *Каменский А. А.* Сказочно-гротесковые мотивы в творчестве Марка Шагала // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. С. 166.

[56] Цит. по: Сергей Есенин в стихах и жизни. Т. 4. С. 519.

[57] См. об этом, например: *Поспелов Г. Г.* Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. М.: Наука, 1999. С. 39–40.

[58] *Раков В. П.* «Органическая критика» и позднейшая наука о литературе // *Раков В. П.* Аполлон Григорьев – литературный критик. Иваново: Ивановский гос. университет, 1980. С. 16.

[59] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 1 / Сост., подгот. текстов и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 17. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках. См. об этом также: *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН. 2012. С. 61.

[60] *Григорьев Ап.* Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой // Время, 1861. Т. 5. С. 23.

[61] *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии. С. 390.

[62] *Балдина О. Д.* Наив был, есть и будет во все времена // Два взгляда на наивное искусство. С. 306.

[63] *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001.

М. В. Скороходов (г. Москва)

ТЕМА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА В ЕСЕНИНСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Есенинская группа ИМЛИ им. А. М. Горького в тесном сотрудничестве с Государственным музеем-заповедником С. А. Есенина и Рязанским государственным университетом имени С. А. Есенина на протяжении нескольких лет разрабатывает методические рекомендации и проекты словника «Есенинской энциклопедии» (далее ЕЭ). Значительное место в этом энциклопедическом труде должны занять обзорные и персональные статьи, раскрывающие тему культуры и искусства.

Отметим, что при подготовке ЕЭ учитывается опыт подготовки и издания других аналогичных трудов, прежде всего «Лермонтовской энциклопедии», ставшей на долгие десятилетия ориентиром для творческих коллективов и отдельных авторов, занимающихся созданием персональных энциклопедий, посвященных русским писателям. В последние годы появились и другие энциклопедические издания, без подробного анализа которых невозможна успешная работа над ЕЭ. В данной статье наряду с «Лермонтовской энциклопедией» рассматриваются словники и особенности отбора и структурирования материала в «Шолоховской энциклопедии»[1] и книге «А. Н. Островский. Энциклопедия»[2].

Мы не останавливаемся на персоналиях искусствоведов, театральных критиков, художников, основная деятельность которых находится вне сферы культуры и искусства (М. А. Волошин, М. Ю. Лермонтов, Т. Г. Шевченко и др.).

* * *

Крайне важен **отбор персоналий, которым будут посвящены отдельные статьи, и тех, которые будут упоминаться только в обзорных статьях**. В этом контексте обратимся к опыту существующих персональных энциклопедий. В «Лермонтовской энциклопедии» тематика, связанная с рассмотрением вопроса «писатель и искусство», раскрывается в ***обзорных*** и ***персональных*** статьях. Так, в Лермонтовской энциклопедии есть статья **«Иллюстрирование** произведений Лермонтова». В ней дается краткая информация об иллюстраторах произведений Лермонтова, начиная с В. А. Тропинина и Н. Н. Ге и заканчивая

И. Тоидзе, В. А. Фаворским и И. С. Глазуновым. В статье воспроизводятся некоторые рисунки и картины. При том есть персональные статьи, посвященные иллюстраторам произведений Лермонтова: М. А. Зичи, М. П. Клодту, В. Д. Поленову, В. М. Васнецову, И. И. Шишкину, М. А. Врубелю, К. С. Петрову-Водкину, Е. И. Ковригину, В. Г. Шварцу, А. И. Шарлеманю, И. Е. Репину, К. Д. Флавицкому, В. В. Верещагину, Т. Г. Шевченко, Г. Г. Гагарину, П. М. Боклевскому, В. А. Серову, М. В. Нестерову, И. И. Глазунову, В. И. Сурикову, С. В. Иванову, К. А. Савицкому, К. А. Трутовскому, Н. Н. Дубровскому, К. А. Коровину, Л. О. Пастернаку, А. М. Васнецову, Б. М. Кустодиеву, Е. Е. Лансере, Д. И. Митрохину, В. Д. Замирайло, И. Я. Билибину, М. В. Добужинскому, А. Г. Якимченко, М. Сарьяну, Д. Н. Кадровскому, И. А. Шарлеманю, В. П. Белкину, В. Г. Бехтееву, В. М. Конашевичу, Н. В. Кузьмину, Т. А. Мавриной, К. А. Клементьеву, Ф. Д. Константинову, Ю. Н. Петрову, Н. А. Тырсе, Е. Я. Хигеру, Д. А. Шмаринову, Л. Е. Фейнбергу, И. Тоидзе, В. А. Фаворскому и И. С. Глазунову. Как видим, число персональных статей, посвященных иллюстраторам, довольно велико.

В персональных статьях об иллюстраторах произведений Лермонтова приводятся предельно краткие общие биографические сведения: «Верещагин Василий Васильевич (1842–1904), рус. художник. В историю иск-ва вошел как баталист и автор картин из жизни Востока» (ЛЭ, 83); «Глазунов Илья Сергеевич (р. 1930), сов. художник» (ЛЭ, 112); «Шарлемань Адольф Иосифович (1826–1901), рус. художник» (ЛЭ, 619).

Далее в персональной статье перечисляются произведения художника с указанием того, какие лермонтовские тексты они иллюстрируют, сведения об их первой публикации и месте хранения. Затем характеризуется творческая манера автора, а также история публикации иллюстрации. Например, Е. А. Ковалевская пишет о Верещагине: «Илл. к "Княжне Мери" отличается жизненной достоверностью и мастерством исполнения. Это первое отражение образов повести в изобразит. иск-ве; впервые опубл. вне лит. текста, она впоследствии включалась в издания "Героя..."» (ЛЭ, 83); о Шарлемане: «Отличит. качества иллюстраций Ш. — их сюжетная насыщенность, острота характеристик, динамичность рисунка, иной раз переходящая, однако, в излишнюю беглость; обрисовка персонажей подчас страдает односторонностью (Грозный, напр., утратил у Ш. свою монументальность, характер его измельчен). Ш. вводит персонажи, к-рых нет у Л. (на лобном месте помещен священник с крестом; у могилы Калашникова изображена семья казненного). Лучшая сцена в серии — прощание с братьями перед казнью (создано 2 варианта, резко отличные друг от друга). "Песня..." с илл. Ш. переиздавалась трижды — в 1866, 1872 и 1881 (в двух последних изд. помещен вариант сцены прощания, более близкий к тексту Л.)» (ЛЭ, 619).

Сходная обзорная статья, посвященная теме **иллюстрирования произведений**, имеется в энциклопедии «А. Н. Островский» — «Иллюстрирование произведений Островского». Здесь, как и в «Лермонтовской энциклопедии», в

хронологической последовательности описывается история иллюстрирования произведений Островского. Однако статья этой энциклопедии более компактная, а отсылок к персональным статьям всего две, причем это не иллюстраторы произведений Островского, а театральные художники – К. А. Коровин и Б. М. Кустодиев.

В персональных статьях о художниках энциклопедии «А. Н. Островский» даются более полные, чем в статьях «Лермонтовской энциклопедии», общие биографические сведения: «Коровин Константин Алексеевич (1861–1939), живописец, театральный художник. В 1875 поступил на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в 1876 перешел на живописное, учился у А. К. Саврасова и В. Д. Поленова. В 1882 поступил в Петербургскую Академию художеств, но через неск. месяцев, разочарованный академическим преподаванием, вернулся в училище. В 1884 получил звание внеклассного художника, но оставался в училище до 1886. Уже первые его работы имеют явные черты импрессионизма. С 1888 Коровин – активный участник абрамцевского кружка, с деятельностью к-рого связано начало его работы в театре. В 1990 приглашен в имп. театры, а с 1910, став главным декоратором и художником-консультантом, оформил св. 100 пост. в Москве и Петербурге»[3]; «Кустодиев Борис Михайлович (1878–1927), живописец, график, скульптор, театральный художник. Учился в Академии художеств (1896–1903), с 1898 у И. Е. Репина. За картину "Базар в деревне" (1903), материалы в к-рой К. собрал в с. *Семеновское-Лапотное*, удостоен звания художника и золотой медали с правом на годовую поездку во Францию и Испанию с целью совершенствования мастерства. Один из инициаторов Нового общества художников (1904); член Союза рус. художников (1907–1910) и возобновленного "Мира искусства" (с 1911). С 1909 – академик Академии художеств.

Особое впечатление на К. всегда оказывали города и сёла Верхней Волги – *Кострома, Кинешма*, Романов-Борисоглебск (Тутаев), *Нижний Новгород* и др. Здесь зарождались его прославленные образы крест., мещанского, купеческого быта, "ярмарки", "масленицы", "деревенские праздники", к-рые складывались в большие серии картин, где К. многократно варьировал исходный мотив – с неизменно красочным, пестрым, мажорным, колористически близким народному искусству эффектом. С годами в его композициях нарастает иронически-театральное начало, крепнет общее чувство идиллической, чуть печальной или ностальгической ирреальности»[4].

Как правило, в персональных энциклопедиях, посвященных писателям, особое внимание уделяется тем персонажам, которые упоминаются в текстах произведений. Такое упоминание может служить одним из критериев для включения персоналии в энциклопедию. Однако в «Лермонтовской энциклопедии» не всем деятелям искусства, упоминаемым в произведениях Лермонтова, посвящены персональные статьи. Так, в романе «Княгиня Лиговская» есть строки: «Если

вы любите искусство, — сказал он, обращаясь к княгине, — то я могу вам сказать весьма приятную новость, картина Брюллова "Последний день Помпеи" едет в Петербург. Про нее кричала вся Италия, французы ее разбранили. Теперь любопытно знать, куда склонится русская публика, на сторону истинного вкуса или на сторону моды»[5]. К этому фрагменту в собрании сочинений Лермонтова дается весьма пространный комментарий: «Картина "Последний день Помпеи" написана художником в Италии в 1830–1833 годах. В Риме и в Милане она получила высокую оценку, и Брюллов удостоился звания члена Миланской Академии <...>. В марте 1834 года картина была выставлена в Париже. Отношение французской прессы к картине было противоречиво <...>. Наряду с хвалебными отзывами, в которых отмечались грандиозность замысла и богатство колорита, картина вызвала и грубую критику. <...> В первой половине августа 1834 года картина была привезена в Петербург и выставлена в Эрмитаже»[6]. Однако персональная статья о К. П. Брюллове в энциклопедии отсутствует.

Основные **иллюстраторы того или иного произведения Лермонтова** названы непосредственно в статьях о данном произведении. Так, в энциклопедической статье, посвященной «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» читаем: «Поэму иллюстрировали: В. П. Белкин, И. Я. Билибин, А. М. и В. М. Васнецовы, М. А. Врубель, А. А. Гурьев, В. М. Конашевич, Н. Кошелев, Э. М. Криммер, Б. М. Кустодиев, М. Е. Малышев, М. В. Нестеров, Е. И. Плехан, А. А. Радаков, И. Е. Репин, В. Семенов, В. Я. Суреньянц, В. И. Суриков, М. Е. Ушаков-Поскочин, В. А. Фаворский, А. И. Шарлемань, В. Г. Шварц и др.»[7].

В **«Шолоховскую энциклопедию» включена статья «Изобразительное искусство и Шолохов»**. Несмотря на заявленную широкую тему, подразумевающую и освещение вопросов воздействия изобразительного искусства на формирование мировоззрения Шолохова, его творчество, она посвящена более узкой теме — «иллюстрирование произведений Шолохова». Обзорная статья построена по жанрово-хронологическому принципу: иллюстрирование произведений писателя; его творчество в произведениях декоративно-прикладного искусства, в работах скульпторов; живописные, графические и скульптурные изображения писателя. В конце статьи подробно рассказывается о незаконно установленном в Вешенском районе Ростовской области и вскоре снесенном памятнике Х. В. Ермакову — прототипу Григория Мелехова из «Тихого Дона», автором которого стал шофер И. А. Калеганов. В энциклопедию включены также статьи, посвященные отдельным иллюстраторам — А. И. Кравченко, С. Г. Королькову, О. Г. Верейскому, Ю. П. Реброву, Кукрыниксам, Н. В. Усачеву, И. А. Чарской, А. Г. Мосину.

Отметим при этом, что если в «Лермонтовской энциклопедии» около 1600 статей, то в Шолоховской — почти вдвое меньше.

Раскрытие темы «писатель и искусство» невозможно без рассмотрения аспектов, связанных с музыкой. Опыт изданных персональных энциклопедий

свидетельствует о том, что в данном случае требуется осветить более широкий круг вопросов, чем при характеристике авторов иллюстраций и театральных декораций. Так, в «Лермонтовской энциклопедии» **статья «Музыка и Лермонтов»** состоит из следующих разделов:

– музыка в жизни и творчестве Лермонтова. Автор этой части статьи – Абрам Акимович Гозенпуд (1908–2004), блестящий знаток и русской литературы, и истории музыки, доктор филологических наук и доктор искусствоведения. Он охарактеризовал влияние музыкального искусства на становление поэта, на сюжеты и тематику конкретных произведений, упомянул спектакли, которые Лермонтов посещал, оперы, которые он слушал. В обзорной статье рассказывается даже о мимолетных знакомствах Лермонтова с музыкальным миром того или иного города, к примеру, Новочеркасска: «Муз. впечатления Л. далеко не однозначны. При посещении Новочеркасска, где Л. провел три дня, он познакомился с муз. театром и был поражен убогостью провинциального оркестра, состоявшего из неск. инструментов и руководимого глухим капельмейстером. Об этом поэт с юмором рассказал в письме к А. А. Лопухину от 17 июня 1840» (ЛЭ, 313). А. А. Гозенпуд характеризует также высказывания Лермонтова о музыке в художественном творчестве и письмах, его поэтика рассматривается сквозь призму использования музыкальной образности. Внимание уделяется и тому, какие музыкальные инструменты и в каких контекстах присутствуют в лермонтовских текстах. Все эти особенности поэтической системы Лермонтова рассматриваются в динамике. Раскрывается роль песни и других музыкальных жанров в его поэтике. Рассматриваются даже различные немузыкальные звуки: «В худож. системе Л. звуки обретают особый, в т. ч. метафорич., смысл. В стих. "Кавказу" строка "звон славы, злата и цепей" отражает глубокое осмысление Л. истории страны, – отмечает А. А. Гозенпуд. – В "Бородине" слышится зловещая симфония битвы, создаваемая звоном булата, "визгом" картечи, треском барабанов и "протяжным воем" орудий» (С. 315);

– сочинения Лермонтова в музыке с подразделами: вокальная, инструментальная музыка; опера; балет;

– музыкальные произведения, посвященные Лермонтову;

– справочные издания.

Значительное число **персональных статей посвящено композиторам и певцам**. Тем из них, которые упоминаются Лермонтовым, посвящены отдельные энциклопедические статьи, порой предельно краткие: «Иванов Николай Кузьмич (1810–80), рус. певец (тенор), пользовавшийся европ. славой. Его имя упомянуто Л. в повести "Княгиня Лиговская" (VI, 127)» (ЛЭ, 180); «Паганини (Paganini) Никколо (1782–1840), итал. скрипач и композитор; упомянут в романе "Княгиня Лиговская"» (VI, 127)» (ЛЭ, 362). В более обширных статьях, как и при раскрытии темы «Лермонтов и искусство», общая биографическая информация представлена в очень сжатом виде: «Булахов Петр Петрович (1822–85),

рус. композитор и педагог-вокалист. Автор популярных песен и романсов» (ЛЭ, 71); «Мосолов Александр Васильевич (1900–73), сов. композитор» (ЛЭ, 290); «Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–94), рус. пианист и композитор» (ЛЭ, 477) и т. д.

В «Шолоховскую энциклопедию» включена обзорная статья «Музыка и Шолохов», в которой, как и в соответствующей статье «Лермонтовской энциклопедии», дается краткая характеристика влияния музыки на формирование писателя. В статье показывается, что «нар<одная> музыкальная культура органично пропитала и определила важные особенности лит<ературного> стиля Ш<олохова>»[8].

В энциклопедии **«А. Н. Островский» статья «Музыка и Островский»** состоит из большего числа частей, чем в «Лермонтовской энциклопедии», что связано с особенностями творчества драматурга и жанровым разнообразием музыкальных произведений:

– музыка в жизни и творчества Островского;

– Островский-либреттист;

– музыка в произведениях Островского;

– сочинения Островского в музыке (вокальная, инструментальная музыка; опера; балет; музыка к спектаклям по пьесам Островского; музыка к экранизациям пьес Островского).

В заключении энциклопедической статьи – литература по теме и фамилия автора материала.

В «Лермонтовскую энциклопедию» включена обзорная статья **«Кинематография и Лермонтов»**, в которой в соответствии с жанрово-хронологическим принципом всесторонне раскрывается заявленная в названии тема. Экранизация лермонтовских произведений — это истоки отечественного кинематографа: «Песня про... купца Калашникова», «Боярин Орша» (обе — 1909 г.), «Маскарад», «Вадим», «Демон» (все — 1910 г.). Кроме экранизаций произведений рассматриваются также биографические и научно-популярные фильмы о Лермонтове и местах, связанных с его жизнью и творчеством. Про экранизации произведений упоминается и в посвященных им статьях, при этом делаются отсылки к обзорной статье о кинематографии.

Подобная статья вошла в «Шолоховскую энциклопедию» — **«Киноискусство и Шолохов»**. В этой, как и в других статьях «Шолоховской энциклопедии», немало общих рассуждений, напрямую не относящихся к рассматриваемой теме. Например: «Благоприятное время для Ш. в к/иск-ве настало только со вт. пол. 1950-х. В этот период в сов. кинематографе наступает перелом. Реж. С. Герасимову, И. Пырьеву, М. Калатозову, Ю. Райзману и др. удается выйти из творч. кризиса, новые картины этих мастеров обретают силу эмоционального воздействия, обогащают киномышление: "Идиот", "Летят журавли"... В к/производство приходит новое поколение, осознавшее себя в испытаниях В<еликой>

О<течественной> в<ойны>. В 1956 состоялся 20 съезд КПСС: начиналась "оттепель"»[9].

В специальных разделах обзорной статьи, посвященных отдельным произведениям, подробно рассказывается об экранизациях «Поднятой целины» (неосуществленная 1933 г., а также 1939 и 1959–1960 гг.), «Тихого Дона» (отмечены экранизации 1930, 1957–1958 и 2006 гг.) и др., причем соответствующие разделы вынесены даже в сводный «Список статей энциклопедии». Есть в «Шолоховской энциклопедии» и персональные статьи об отдельных режиссерах, актерах, кинооператорах, обращавшихся в своем творчестве к шолоховскому наследию. Причем в этих статьях дается довольно подробная общая биографическая справка о человеке. Например: «Леонов Евгений Павлович (2.09.1926, Москва – 29.01.1994, Москва) — актер. Приз "Серебряный павлин" на 3-м МКФ в Нью-Дели (1965). Нар. арт. СССР (1978). Гос. пр. СССР (1976, 1992). Гос. пр. РСФСР им. братьев Васильевых (1981).

С 1948 работает в моск. театрах: им. К. С. Станиславского, с 1972 — им. Ленинского комсомола. Приверженец реалистич. школы, в любом, даже предельно условном жанре и любой сюжетной ситуации умел оставаться реалистичным. В кино дебютировал эпизод. ролью в картине "Счастливый рейс" (1949). Внешность, казалось, обрекала его на амплуа комика. Однако режиссеры, работавшие с ним, были уверены, что комизм – лишь одна грань в даровании этого замечательного артиста»[10]. Лишь затем автор статьи переходит к теме, связанной с воплощением Е. П. Леоновым образа Шибалки в фильме В. Фетина «Донская повесть» (1964).

* * *

В ЕЭ, учитывая опыт наиболее удачных по структуре и отбору материала персональных энциклопедий русских писателей, необходимо определить структуру обзорных статей, связанных с тематикой культуры и искусства. Предлагается расширить тематику обзорных статей, предложенную в увидевших свет энциклопедических изданиях, подготовив следующие статьи: «Балет и Есенин», «Изобразительные искусства и Есенин», «Иконопись и Есенин», «Кинематография и Есенин», «Музыка и Есенин», «Скульптура и Есенин», «Театр и Есенин», «Фотоискусство и Есенин».

Эти обзорные статьи могут начинаться с раздела, посвященного роли каждого из названных искусств в становлении поэта, в его жизни (если имеются или будут выявлены соответствующие материалы). Известно, например, что Есенин прекрасно разбирался в иконописных сюжетах, был знаком со многими полотнами живописцев, посещал художественные музеи, театральные постановки, кинематограф.

Также необходимо охарактеризовать круг общения Есенина — показать его творческие связи с деятелями театра, певцами, композиторами, художниками, представителями других искусств. Это должен быть краткий обзорный материал о современниках поэта, представляющих сферу культуры и искусства. При определении состава персональных статей о деятелях культуры и искусства предлагается отдавать приоритет современникам Есенина, т. е. тем людям, с которыми он лично общался.

Наконец, следующий раздел может содержать информацию о воплощении образов есенинских героев и образа поэта в различных видах художественного творчества (в соответствии с темой конкретной обзорной статьи) — в живописи, скульптуре, графике, музыке, на театральной сцене, в кинематографе (документальные, научно-популярные и игровые фильмы, сериалы). Должна найти отражение и деятельность проектировщиков, дизайнеров и художников, которые создавали временные выставки и постоянные музейные экспозиции, рассказывающие о жизни и творчестве поэта, о героях и прототипах его произведений, об есенинском окружении.

Что касается деятелей последующих поколений, то здесь желательно пойти по пути «Лермонтовской энциклопедии», т. е., во-первых, посвящать персональные статьи только самым значимым для развития есенинской темы персоналиям, во-вторых, ограничивать общие биографические сведения о них самой краткой информацией: даты жизни и сфера деятельности.

Основные авторы иллюстраций к произведениям Есенина и музыкальных произведений на есенинские тексты должны быть названы в энциклопедических **статьях, посвященных конкретному произведению**. Если сюжет заслуживает отдельного рассмотрения (например, в случае театральных постановок, съемок фильмов, создания серии иллюстраций), может даваться краткая история этого творческого процесса.

Теме **«Балет и Есенин»** посвящена отдельная статья, написанная В. Е. Кузнецовой и публикуемая в этом сборнике. Эта тема еще недостаточно изучена, статья Валентины Евгеньевны является одной из первых, разрабатывающих эту тематику. В работе учтены балеты: «Поэт. Жизнь моя», над которым в 1965–1966 гг. работал Е. П. Крылатов, либретто написали Л. Лавровский и С. Богомазов; «Восточная поэма» Т. Бакиханова (поставлена в Баку в 1989 г.)[11]; «Есенин и Дункан» О. Игнатьева (поставлен в Воронежском театре оперы и балета в 2005 г. — к 110-летию со дня рождения Есенина); «Есенин» (поставлен в 2007 г. Санкт-Петербургским государственным академическим театром балета имени Л. Якобсона; художественный руководитель – Ю.Петухов).

Тема «Есенин и изобразительное искусство» достаточно обширна. Учитывая приведенные выше примеры из других персональных энциклопедий, предлагается разделить эту обзорную статью на несколько частей, которые должны охватывать следующие темы:

1. Разные виды изобразительного искусства, отличающиеся используемыми художественными и техническими средствами и исторически сформировавшимися концепциями творчества: живопись, скульптура, графика, а также декоративно-прикладное искусство и архитектура (фотоискусству предлагается посвятить отдельную статью).

2. Значимость каждого из этих искусств в жизни и творческой биографии Есенина. Например, в очерке «Железный Миргород», в котором отразились впечатления от поездки поэта и А. Дункан по Америке, говорится об архитектурных доминатах Нью-Йорка: «Здания, заслонившие горизонт, почти упираются в небо. Над всем этим проходят громаднейшие железобетонные арки. Небо в свинце от дымящихся фабричных труб. Дым навевает что-то таинственное, кажется, что за этими зданиями происходит что-то такое великое и громадное, что дух захватывает»[12].

И далее: «Сила Америки развернулась окончательно только за последние двадцать лет. Еще сравнительно не так давно Бродвей походил на наш старый Невский, теперь же это что-то головокружительное. Этого нет ни в одном городе мира. Правда, энергия направлена исключительно только на рекламный бег. Но зато дьявольски здорово! Американцы зовут Бродвей, помимо присущего ему названия "окраинная дорога", — "белая дорога". По Бродвею ночью гораздо светлее и приятнее идти, чем днем.

Перед глазами — море электрических афиш. Там, на высоте 20-го этажа, кувыркаются сделанные из лампочек гимнасты. Там, с 30-го этажа, курит электрический мистер, выпуская электрическую линию дыма, которая переливается разными кольцами. Там, около театра, на вращающемся электрическом колесе танцует электрическая Терпсихора и т. д., все в том же роде, вплоть до электрической газеты, строчки которой бегут по 20-му или 25-му этажу налево беспрерывно до конца номера» [V, 168–169].

Интерес Есенина к декоративно-прикладному искусству известен — достаточно обратиться к работам, в которых рассматривается есенинская книга «Ключи Марии».

3. Образ Есенина в изобразительных искусствах.

4. Произведения поэта в изобразительных искусствах.

В обзорной статье должны упоминаться основные художники, в том числе и те, которым будут посвящены персональные статьи.

* * *

Персональные статьи

Деятелей культуры и искусства, персональные статьи о которых планируется включить в ЕЭ, можно разделить на три основные группы.

1. Представители культуры и искусства предыдущих эпох, оказавшие значительное влияние на поэта. Многолетние исследования творческой истории произведений Есенина и его поэтики позволяют констатировать, что он достаточно хорошо разбирался в истории русской и мировой культуры, знал о многих ее представителях, был знаком с некоторыми работами по теории и истории искусства. Так, В. Г. Базанов сравнивал «Ключи Марии» с трудами В. В. Стасова, Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева[13]. Изучение С. И. Субботиным источников есенинских «Ключей Марии» позволило установить, что Есенин прекрасно знал многие труды по истории русского искусства. Исследователь отмечает: «Излагая в своем произведении самобытную концепцию образного слова, поэт продемонстрировал обширные познания в мифологии, искусствоведении и эстетике» [V, 437]. В качестве источников есенинского трактата С. И. Субботиным названы работы «Русский народный орнамент. Выпуск первый. Шитье, ткани, кружева» (СПб., 1872) и «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Вып. 1–3» (СПб., 1884; 1887) В. В. Стасова, «Исторические очерки Ф. И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях» (Пг.: Отд-ние рус. яз. и словесности Акад. наук, 1917). По гипотезе С. И. Субботина, из книги Буслаева Есенин получил представление о работах других ученых, писавших об орнаменте, прежде всего В. И. Бутовского и Е. Виолле-ле-Дюка. «... в поле зрения Есенина были также выпущенные отдельными книгами работы, написанные в полемике с Е. Виолле-ле-Дюком и в его защиту. Это – "Русское искусство Е. Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X-го по XVIII-й век" графа С. Г. Строганова (выпущена без указания автора; СПб., 1878), а также "Русское искусство и мнения о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого архитектора, и Ф. И. Буслаева, русского ученого археолога. Критический обзор В. И. Бутовского" (М., 1879).

<...> Есенин был знаком с трудом П. Н. Полевого "Очерки русской истории в памятниках быта. <Вып.> II. Период с XI–XIII век: Княжество Киевское. — Княжество Владимиро-Суздальское" (СПб., 1880)» [V, 456].

Материал о книгах, явившихся источниками есенинских «Ключей Марии», в сжатом виде должен быть изложен в статье ЕЭ, посвященной этому произведению. Персональные же статьи могут быть посвящены только тем исследователям русской культуры и искусства, работы которых оказали наибольшее влияние на Есенина. В связи с этим отдельные статьи ЕЭ предлагается посвятить Буслаеву и Стасову.

Общие биографические сведения о Буслаеве могут быть самые сжатые: Буслáев Фёдор Ивáнович (1818–1897), рус. филолог и искусствовед, ак. Петербургской Академии наук.

В настоящее время еще окончательно не решен вопрос относительно объема вводной (заголовочной) части персональной статьи ЕЭ. Если в «Лермонтовской энциклопедии», а вслед за ней и в ряде других энциклопедических трудов, в том числе в энциклопедии «А. Н. Островский», даются только годы жизни персо-

нажа, то, например, в «Шолоховской энциклопедии» указываются дата и место рождения и смерти. Такая детализация не дает какой-либо значимой информации по основной теме энциклопедии. Например, дополнительные данные о Буслаеве, если давать их в полном объеме – 13 [25] апреля 1818, Керенск, ныне село Вадинск Пензенской области – 31 июля [12 августа] 1897, поселок Люблино Московской губернии, ныне в черте Москвы – никак не относятся к тем вопросам, которые будут освещаться в персональной статье об ученом.

2. Персональные статьи о современниках

Есенин общался со многими **деятелями культуры и искусства**, в том числе с **художниками**. Например, вместе с Н. А. Клюевым 12 января 1916 г. читал стихи в московской резиденции великой княгини Елизаветы Федоровны, среди гостей которой были В. М. Васнецов и М. В. Нестеров. Последний подарил «сказителям», как были представлены тогда Есенин и Клюев, открытку с репродукцией своей картины «Святая Русь» и дарственной надписью: «Сердечный привет певцам русской были и небыли от Михаила Нестерова. Москва. 1916»[14]. М. В. Нестеров[15] в своих воспоминаниях довольно подробно описал выступление Есенина и Клюева. Характеризуя события начала 1916 г., художник отмечает: «В начале месяца мы с женой получили приглашение вел. княгини послушать у нее "сказителей". Приглашались мы с детьми. В назначенный час мы с нашим мальчиком были на Ордынке. Там собрался небольшой кружок приглашенных, знакомых и незнакомых мне. Вел. княгиня с обычной приветливостью принимала своих гостей... Все поместились вокруг большого стола, на одном конце которого села вел. княгиня. В противоположном конце комнаты сидели сказители. Их было двое: один молодой, лет двадцати, кудрявый блондин с каким-то фарфоровым, как у куколки, лицом. Другой – сумрачный, широколицый брюнет лет под сорок. Оба были в поддевках, в рубахах-косоворотках, в высоких сапогах. Сидели они рядом.

Начал молодой: нежным, слащавым голосом он декламировал свои стихотворения. Содержания их я не помню, помню лишь, что всё: и голос, и манера, и сами стихотворения показались мне искусственными.

После перерыва стал говорить старший. Его манера была обычной манерой, стилем сказителей. Так сказывали Рябинин, Кривополенова и другие, попадавшие к нам с севера. Голос глуховатый, дикция выразительная. Сказывал он и про "Вильгельма лютого, поганого". Называлось сказание "Беседный наигрыш". За ним шел "Поминный причет" и, наконец, "Небесный вратарь". Последние два были посвящены воинам. Из них мне особенно понравился "Поминный причет".

Сказители эти были получившие позднее шумную известность поэты-крестьяне – Есенин и Клюев. Всё, что сказывал Клюев, соответствовало времени, тогдашним настроениям, говорилось им умело, с большой выразительностью.

После всего гости оставались некоторое время, обмениваясь впечатлениями»[16].

Еще современники сопоставляли творчество Есенина и Нестерова. Близкий знакомый поэта С. М. Городецкий в рецензии на второй сборник «Скифы» отмечал: «... была у него <Есенина> в стихах та мистическая тишина, которая характерна для картин Нестерова»[17]. Несколько позже в один ряд поставит Есенина и Нестерова Клюев в статье «Самоцветная кровь»: «Тайная культура народа, о которой на высоте своей учености и не подозревает наше так называемое образованное общество, не перестает излучаться и до сего часа. ("Избяной рай" — величайшая тайна эсотерического <sic!> мужицкого ведения: печь — сердце избы, конек на кровле — знак всемирного пути).

Одним из проявлений художественного гения народа было прекраснейшее действо перенесения нетленных мощей, всенародная мистерия, пылинки которой, подобранные Глинкой, Римским-Корсаковым, Пушкиным, Достоевским, Есениным, Нестеровым, Врубелем, неувядаемо цветут в саду русского искусства»[18]. Отметим, что Д. Н. Ломан, с которым Есенин тесно общался на протяжении нескольких лет в период службы в Царскосельском полевом военно-санитарном поезде № 147, был хорошо знаком со многими русскими художниками и архитекторами. Как вспоминает его сын Ю. Д. Ломан, «по вечерам в гостиной или кабинете отца собирались художники, архитекторы, музыканты, собиратели древностей и литераторы. Велись горячие споры о русской старине, о чистоте нашей речи и о возрождении художественной Руси.

Из гостей мне запомнились художники В. М. и А. М. Васнецовы, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин; архитекторы А. В. Щусев, А. В. Померанцев и С. С. Кричинский, заходил руководитель великорусского оркестра В. В. Андреев, а коллекционер древних русских икон академик Н. П. Лихачёв привозил показывать редчайшие древние иконы.

Когда отец бывал в Москве, он непременно встречался с Васнецовым, Щусевым и Нестеровым»[19].

Напомним, что во второй половине 1916 — начале 1917 г. В. М. Васнецов создаст рисунок Есенина, в настоящее время недоступный исследователям и хранящийся в частном собрании (г. Москва)[20].

Теме «Есенин и художники» посвящена одноименная книга Г. И. Авериной[21], в которой упоминается 67 художников. Естественно, не про каждого из них должны быть в ЕЭ персональные статьи. Но о многих художниках не сказать нельзя. Например, о П. С. Наумове — художнике и сослуживце Есенина по Царскосельскому военно-санитарному поезду № 143. Наумов нарисует карандашный портрет поэта и вручит его с дарственной надписью: «П. Наумов. На память любимому Сереженьке. 916 г. 22 ноябрь. Ц. С.»[22].

В ЕЭ должны войти и **статьи о деятелях театра**. В качестве примера можно привести данные о В. И. Качалове. С ним Есенин неоднократно встречался, что отмечено в «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина». Без знакомства поэта с Качаловым и его молодым доберманом Джимом[23] не было бы знаменитого

есенинского стихотворения «Собаке Качалова». Но в ЕЭ важно отметить, что Качалов еще до личного знакомства с поэтом включил в свой репертуар есенинские произведения.

Вернувшись из заграничных гастролей в конце мая 1922 г., актер с семьей поселился «очень уютно в верхнем этаже маленького флигеля во дворе Художественного театра: три крохотных комнатки и кухня. В. И. сейчас же перевез к себе из Кунцева обеих сестер, к которым всегда относился с огромной нежностью и заботой, и с тех пор они жили с ним до конца жизни. Он очень любил эту свою квартирку и театральный двор с собаками и курами <...>»[24].

Более подробно это место жительства Качалова описано в воспоминаниях его сына – В. В. Шверубовича: «Квартира Качаловых была в бывшей дворницкой, помещавшейся во втором этаже небольшого домика в глубине двора Художественного театра. Она состояла из трех крошечных комнаток, в которых жили Василий Иванович, Нина Николаевна, две сестры Василия Ивановича и почти постоянно ночевала не имевшая мало-мальски благоустроенного жилья О. И. Пыжова. Жили, вот уж поистине, "в тесноте, да не в обиде". Небольшая столовая была ежевечерне (вернее сказать, еженощно, так как засиживались до двух-трех часов) полна — здесь постоянно бывали Судаков, Баталов, Еланская, Андровская, Сахновский, Марков, здесь часто бывали Таиров, Коонен, поэт Анатолий Мариенгоф со своей женой Никритиной, Николай Эрдман, скульптор Сарра Лебедева. Бывали Пильняк, А. Н. Толстой и Всеволод Иванов. Несколько раз был Есенин...»[25] Действительно, именно в эту квартиру, в которой Качалов прожил до конца 1928 г., не раз заходил Есенин.

Еще в июне – июле 1922 г. Качалов выступал с чтением стихов поэта: «...В первых своих выступлениях в Художественном театре летом 1922 года он читал "Стихи о родине" Блока и Есенина. В июне и июле он играл сцены из "Гамлета" (сцены с королевой и с Розенкранцем и Гильденштерном), "На дне" и "У жизни в лапах". Читал в театральных концертах речи Брута и Антония, пролог из "Анатэмы", "Кошмар" из "Братьев Карамазовых", стихи Пушкина, Блока и Есенина»[26].

Лето после непростого театрального сезона 1921/1922 гг. Качалов жил у Эфросов в городе Алексин Тульской губернии, расположенном, как и есенинское Константиново, на Оке. И здесь, вдали от московской суеты, он читал по вечерам слушателям, прежде всего мхатовской молодежи, стихи, в том числе есенинские. «На самой опушке леса был выстроен летний театр с крошечной сценой и со зрительным залом мест на двести – двести пятьдесят, — вспоминает В. В. Шверубович. – Мы, четверо мхатовцев, сразу и с головой погрузились в эту жизнь. Сначала только смотрели спектакли и репетиции, но очень скоро вошли в работу. Василий Иванович, не признававший за собой способностей, а значит, прав режиссера и педагога, впрямую никого не учил, никаких замечаний не делал, советы давал самые осторожные — по поводу грима, костюма, манеры его носить, вообще манер и осанки, но влияние его, значение его в художественной жизни

этой молодежи было и при этом его невмешательстве не меньшим. Он действовал на них самим своим существом, своей влюбленностью в поэзию, в слово. То, *что* он им читал, влияло на их вкус, вступало в борьбу с плохим вкусом части руководителей тогдашнего Малого театра; то, *как* он им читал, зарождало в них стремление к правде, к настоящей высокой и умной простоте, от которой было очень далеко (и от правды и от простоты) то, чему они учились у многих (правда, не у всех) своих учителей. А читал он им долгими вечерами, иногда целыми короткими летними ночами. Читал Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Блока, Ахматову, Волошина, Есенина»[27].

С 30 ноября[28] по конец декабря 1922 г. труппа МХАТ находилась в Париже. К этому периоду относится эпизод, записанный сыном Качалова: «Во Франции вино в ресторане намного дороже, чем при покупке в магазине, особенно при оптовой закупке. Наша хозяйка купила нам на винном складе несколько ящиков шампанского, бочонок столового вина, ящик коньяку <...>. Благодаря тому, что ресторанчик наш стал известен в Париже как место, где можно встретиться со всеми артистами МХАТ и с их друзьями — писателями, художниками, музыкантами, в него потянулись все русские эмигранты, которым было гораздо интереснее посидеть за полночь в обществе Москвина, Грибунина, Пашенной, Качалова и их друзей, чем вариться в собственном соку в какой-нибудь парижской "Москве" или "Волге". Тем более что Качалов нет-нет да и почитает новые для эмигрантов стихи Есенина, Маяковского, а Москвин сорганизует хор, который споет не надоевшие "Черные глаза", а какую-нибудь хорошую старую русскую песню, которую поют сейчас в Москве — настоящей Москве, а не в "Москве" парижской»[29].

После долгих гастролей по Европе и Америке «24 августа <1924 г.> вся мхатовская труппа вернулась в Москву. В первые дни по возвращении старый театральный критик А. Р. Кугель встретил В. И. Качалова на улице. Через три года в своей маленькой монографии он рассказал об этой встрече: "Качалов был страшно рад, что вернулся, весь дышал весной. С обычной беспечностью, такой милой и открытой, он сообщил, что как хорошо, что во дворе Художественного театра из дворницкой ему переделали квартиру. В этой дворницкой, занесенной снегом и напоминавшей мещанский домишко на окраине уездного города, с нелепой сонеткой, с крылечком о трех ступенях, с низким входом, так что надо было нагнуться, переступая порог, Качалов, из дальних странствий возвратясь, возвеличенный европейской и американской славой и пропечатанный в самых разноязычных газетах, снова обрел себя, свою московскую сущность, свой родной чернозем, *свой корень*. Триумфальные странствования за границей, вероятно, кажутся ему далеким сном. Как говорится, отечества не унесешь на подошве, а московской земли — в частности. Есть люди, красивые люди, которые чем старше, тем становятся красивее. Таков Качалов"»[30]. Именно к этому времени относятся мемуарные свидетельства сына актера, в которых заходит речь о Есенине. «В. В. Шверубович вспоминает, как в первые дни после возвращения они шли с

Василием Ивановичем по московским улицам. Из уличной толпы до Качалова донеслись строки есенинских стихов. Радостно-приподнятый, он сказал сыну:

– Слышишь? Есенин!

Тогда он еще не был лично знаком с поэтом, но возил с собой повсюду в чемодане книжки стихов Блока и Есенина»[31].

В персональных статьях о деятелях культуры и искусства – современниках Есенина – должен быть учтен и их вклад в увековечение памяти поэта. Так, Качалов откликнулся на трагическую гибель поэта. 30 декабря 1925 г. на гражданской панихиде по Есенину в московском Доме печати он читал есенинские «Письмо матери» и «Этой грусти теперь не рассыпать...» 3 января 1926 г. в Ленинграде исполнял произведения Есенина, А. А. Блока и В. В. Маяковского, затем выступал на вечерах памяти поэта во МХАТе, Доме печати, на вечере Всероссийского союза поэтов в Политехническом музее, в Доме Герцена[32]. Позже Качалов продолжил выступать с чтением есенинских стихов: «В новом сезоне 1926/27 года <...> читал Пушкина, Маяковского, Блока, Есенина»[33].

«В мае <1928 г.> состоялся в Харькове в помещении Госоперы вечер В. И. Качалова и В. Н. Поповой ("Эгмонт" с оркестром, "Клейкие листочки", Маяковский, Есенин, Казин). "Он читает необыкновенно просто. Слово приобретает какую-то новую наполненную жизнь, свое особое сверкающее существование. В чтении Качалова хочется отметить еще одну черту – мужественность рисунка, мужественность чувства", – писал рецензент "Вечернего радио"»[34]. К этому времени актер уже написал и опубликовал в журнале «Красная нива» свои воспоминания «Встречи с Есениным»[35].

Вероятно, о Есенине Качалов беседовал со своими современниками, в том числе с П. Н. Сакулиным, вместе с которым лечился летом того же 1928 г. в Кисловодске[36]. Однако достоверных сведений об этих беседах и их содержании не обнаружено.

В Музее МХАТ сохранился интересный документ, датированный 16 января 1926 г., – «Распорядок на траурном заседании памяти Сергея Есенина 18 Января 1926 г. / Начало в 8 ч. веч.». Документ свидетельствует о том, что вечер, посвященный памяти поэта, предполагал большое стечение публики, именно поэтому пришлось разработать особый распорядок, выдавать именные приглашения, вход по которым разрешался только в определенные зоны театра. Поскольку данный документ ранее не входил в поле зрения исследователей Есенина, приведем его целиком:

«1. С 6-ти часов вечера доступ в Театр только по билетам и пропускам.

2. Пропуска получают: <u>НА МЕСТА НА БОЛЬШОЙ СЦЕНЕ:</u>

Артисты Основн. состава Драматической Труппы,
Режиссерское Управление,
Дирекция МХАТ,
Завед. Отдельными частями,

Лица, имеющие жетон "Чайка".
СТОЯТЬ В БЕЛЬ-ЭТАЖЕ и ВЕРХ. ЯРУСЕ в проходах:
Артисты Вспомогат. состава Драматической Труппы,
-" — Музыкальной Студии МХАТ
-" — Оркестра.

3. Все пропуска именные, без права передачи.
4. Пропуска выдаются в Репертуарной Конторе в Воскресенье, 17 Января.
5. Места для раздевания устанавливаются:

Основной состав	— на своих вешалках,
Вспом. сост., Музык. Студ. и Оркестр	— в помещении Оркестра
Завед. отдельными частями	— на перв. вешал. Арт. Под.

6. Все, имеющие пропуска на места на Большую Сцену, благоволят ознакомиться со своими местами заблаговременно, чтобы со звонком сразу занять места.
7. Ввиду того, что фойе и уборные на весь вечер будут предоставлены, главным образом, в распоряжение Комитета Есенина и им приглашенных гостей и участвующих в вечере, — Дирекция МХАТ, в видах предоставления им гостеприимства и максимум удобств, просит всех за кулисы и в помещение уборных и артистических фойе не ходить и самим поддерживать строгий порядок»[37].

В фондах Музея МХАТ сохранились и пропуска, подписанные управляющим делами МХАТ, в которых указаны фамилии и инициалы тех, кому выдавался пропуск, места, куда они могут пройти (например, В. В. Лужский — на сцену МХАТ), а также для чего выдается пропуск — присутствовать на траурном заседании, посвященном памяти Сергея Есенина 18 января 1926 г. На пропуске помета: «Без права передачи». Поскольку МХАТ не был организатором этого вечера, К. С. Станиславский выступил категорически против использования в траурном оформлении театра мхатовского символа — Чайки. Он написал на обороте афиши есенинского вечера: «Если помещаем Чайку, то мы отвечаем за траурн. вечер. — Этого нельзя.

Надо всячески охранять чайку»[38].

Однако далеко не обо всех актерах, с которыми был знаком и общался Есенин, должны быть персональные статьи. Так, с актером театра и кино Андреем Андреевичем Файтом (в документах — Фейт; 1903–1976) у Есенина, вероятно, было только «шапочное знакомство». К сожалению, мемуарная книга актера «О том, что было», завершенная им в 1973 г., до настоящего времени не издана. Известны только небольшие опубликованные С. В. Капковым фрагменты, где говорится о Есенине, в частности, — о выступлении его и других имажинистов на собрании школьного кружка, одним из организаторов которого был Фейт. Актер вспоминает: «Первых имажинистов мы пригласили выступить у нас в кружке. Поэты отнеслись к этому серьезно. Приехали Есенин, Мариенгоф, Шершеневич и Кусиков. Вечер открыл Сергей Есенин. Он начал:

Облаки лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и взываю:
Господь, отелись!..

Громовой хохот покрыл его слова. Хохот неудержимый, неутихающий и безжалостный. Гогот.

Поэты растерялись. Нам, пригласившим гостей, было очень стыдно. С трудом через несколько минут нам удалось водворить относительный порядок. Да и то чтение прерывалось иногда нелестными выкриками.

В трудном положении оказался Мариенгоф. Он хотел читать свою "Магдалину", а там есть строчки:

...Магдалина,
Я приду к тебе в чистых подштанниках...

Он все-таки понял, что читать это в школьной аудитории не следует, и выбрал другие вещи. В общем, вечер прошел не слишком удачно. Закончился он также небольшой неприятностью — поэты отказались идти пешком и потребовали денег на двух извозчиков. Денег у нас не было. Мы метались, пробуя достать в долг. Безнадежно. "Да что вы волнуетесь, — сказал кто-то. — Посидят, посидят и пойдут". Поэты посидели, посидели и пошли. Мы их провожали.

Москва была заснеженной. Снег тогда не вывозили, а просто силами домовых комитетов сгребали с тротуаров. Высокие сугробы, иногда выше человеческого роста, отделяли их от проезжей части улицы. Поэты скользили, ругались, прятали носы в шарфы, дрожа в легких пальто. Есенин говорил что-то о луне»[39].

Среди деятелей культуры и искусства должны быть названы и **певцы**. Героиней ЕЭ должна стать исполнительница народных песен Надежда Васильевна Плевицкая (урожд. Винникова; 1884–1940), оставившая мемуарные свидетельства о Есенине, вошедшие в книгу ее воспоминаний «Мой путь с песней» (Париж, 1930)[40]. Вероятно, познакомил Есенина с Плевицкой во второй половине 1915 г. Н. А. Клюев[41]. Он, по словам певицы, в то время «нуждался и жил вместе с Сергеем Есениным, о котором всегда говорил с большой нежностью, называя его "златокудрым юношей". Талант Есенина он почитал высоко.

Однажды он привел ко мне "златокудрого". Оба поэта были в поддевках. Есенин обличьем был настоящий деревенский щеголь, и в его стихах, которые он читал, чувствовалось подражание Клюеву.

Сначала Есенин стеснялся, как девушка, а потом осмелел и за обедом стал трунить над Клюевым. Тот ежился и, втягивая голову в плечи, опускал глаза и разглядывал пальцы, на которых вместо ногтей были поперечные, синеватые полоски.

— Ах, Сереженька, еретик, — говорил он тишайшим голосом»[42].

Спустя некоторое время после этого знакомства в петроградском «Журнале журналов» появилась статья Н. О. Лернера «Господа Плевицкие», посвященная Есенину и Клюеву. «Оба поэта, — пишет критик, — принадлежат к народникам, но народникам современного жанра, который по справедливости можно назвать "жанром Плевицкой". <...> балетные мужички зорко следят за своим театральным нарядом. В отношении туалета они заботливы, как Петипа, как Плевицкая. Г. Есенин не решается сказать: "слушают ракиты". Помилуйте: что тут народного? А вот "слухают ракиты" — это самое нутро народности и есть. "Хоровод" — это выйдет чуть не по-немецки, — другое дело "корогод", квинтэссенция деревенского духа»[43]. 28 декабря 1916 г. Есенин и Плевицкая приняли участие в вечере народного искусства для раненых воинов в лазарете № 17[44]. Позже Есенин вспоминал о Плевицкой. Слова поэта о ней зафиксировал в своих мемуарах М. Д. Ройзман: «– У Плевицкой хороши были песни курской деревни, где она родилась, — объяснял Есенин. — Она и выступала в платье курской крестьянки. Я помню ее "Лучинушку", "Лебедушку". Это наши песни, русские!»[45]

В рамках статьи невозможно охарактеризовать творческие контакты и личное общение Есенина с представителями всех направлений культуры и искусства. Мы приводим только наиболее показательные примеры, обращение к которым позволяет раскрыть основные тематику энциклопедических статей ЕЭ.

3. **Персональные статьи о деятелях культуры и искусства, в творчестве которых воплощались образы есенинских произведений и образ самого поэта, своей творческой деятельностью способствовавшие увековечению памяти Есенина, пропаганде его творческого наследия.**

Творчество и личность Есенина чрезвычайно важны для представителей культуры и искусства разных поколений. Естественно, ЕЭ не может ограничиться только сведениями о современниках поэта, о людях одной с ним эпохи. Однако при принятии решения о размещении персональных статей о представителях следующих поколений нужно проводить крайне жесткий отбор персоналий, учитывающий как значимость того или иного человека для сферы культуры и искусства, так и его вклад в развитие есенинской темы.

Предстоит проанализировать огромный объем информации. Отметим, что на интернет-портале Esenin.ru по состоянию на 2 февраля 2014 г. доступно 204 есенинских произведения, положенных на музыку. Например, «Клен ты мой опавший...», по данным этого портала, исполняли или исполняют: Андрей Бандера, Гелена Великанова, Никита Джигурда, Григорий Димант, Сергей Зыков, Николай Копалов, Женя Максимова, Борис Маусумбаев, Владимир Мирза, Вадим Монин, Михаил Новохижин, Павел Пикалов, Олег Погудин, Аркадий Северный, Николай Сличенко, Николай Тимченко, Евгений Шаповалов, Дмитрий Швед, Игорь Штайн, Ивица Шерфези (Хорватия); трио «Реликт», группы «Седьмая вода» и «Чайф».

Многие исполнители выступают с несколькими есенинскими песнями. Например, Андрей Бандера включил в свой альбом «Потому что люблю» (выпущен в 2007 г.) песни «Русь» (на стихотворение «Устал я жить в родном краю...), «Клен» («Клен ты мой опавший...»; текст сокращен), «Выткался над озером...» («Выткался на озере алый свет зари...»). Нередко есенинские тексты не только сокращаются, но в них меняются отдельные слова и строки. Композиторы и исполнители становятся соавторами нового произведения, музыкального — песни, романса, иного вокального жанра[46].

В ЕЭ невозможно рассказать о каждом композиторе, о каждом исполнителе. Главная задача — дать общую картину, характеризующую историю музыкального и исполнительского творчества, базирующегося на есенинском наследии. Как правило, в персональных энциклопедиях изложение дается по жанрам, а в рамках каждого жанра — в хронологической последовательности. Отдельные статьи могут быть посвящены ключевым фигурам, оказавшим заметное влияние не только на популяризацию средствами музыки есенинского наследия, но и внесшим заметный вклад в развитие музыкальной культуры. Таким, как Георгий Васильевич Свиридов.

Подобные подходы будут применяться и при отборе персоналий о деятелях других искусств — художников, театральных режиссерах и др.

Поскольку подготовка ЕЭ продолжается, подходы к структуре летописных статей будут уточняться. Для определения критериев отбора материала для персональных статей важным станет обсуждение написанных авторами и предложенных для общего рассмотрения обзорных и персональных статей разного объема, разных типов и имеющих специфические особенности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Шолоховская энциклопедия / Фонд «Шолоховская энциклопедия», Гос. музей-заповедник М. А. Шолохова, Московский гос. гуманитарный ун-т им. М. А. Шолохова. М.: Синергия, 2012. 1215 с. Полемику о «Шолоховской энциклопедии» см. в сетевом журнале «Молоко»: *Осипов Валентин.* Будьте бдительны: Шолоховская энциклопедия // http://moloko.ruspole.info/node/4146; *Васильев С. А., Костин Е. А., Муравьева Н.М., Савенкова Л. Б., Стопченко Н. И.* Осторожно: Осипов! // http://moloko.ruspole.info/node/4802; *Воронин Владимир.* «Шолоховская энциклопедия»: заметки на полях и по поводу // http://moloko.ruspole.info/node/4953. Дата обращения: 20.02.2014.

[2] А. Н. Островский. Энциклопедия. Кострома: Костромиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2012. 660 с.

[3] *Сухарева Е. Н.* Коровин // Там же. С. 214.

[4] *Сухарева Е. Н.* Кустодиев // Там же. С. 230. Выделено в энциклопедии; курсив — обозначение того, что данным темам посвящены отдельные статьи.

[5] *Лермонтов М. Ю.* Княгиня Лиговская: Роман / Подгот. текста Т. П. Ден // *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 6. Проза, письма. 1957. С. 164.

[6] Там же. С. 645.

[7] *Чистова И. С.* «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» // Лермонтовская энциклопедия. С. 412.

[8] *Малюта Е. В.* Музыка и Шолохов // Шолоховская энциклопедия. С. 475.

[9] *Тюрин Ю. П.* Киноискусство и Шолохов // Там же. С. 305.

[10] *Тюрин Ю. П.* Леонов Евгений Павлович // Там же. С. 412–413.

[11] Об этом одноактном балете см. также: *Шипулина Г. И.* Есенин и азербайджанская музыка // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате. М. — Рязань – Константиново. 2012. С. 399–400.

[12] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 163. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[13] *Базанов В. Г.* Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 204–249; *Базанов В. Г.* Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 46–79.

[14] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 1 / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев; Общ. ред. и вступ. слово — Ю. Л. Прокушев; Сост.: М. В. Скороходов, С. И. Субботин; Сост. разделов: Е. А. Самоделова, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Л. М. Шалагинова, Ю. Б. Юшкин при участии О. Л. Аникиной, Л. А. Архиповой, Н. Н. Бердяновой, В. А. Дроздкова, Н. Г. Юсова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 310.

[15] О взаимоотношениях Есенина и Нестерова см. также: *Липилина Е.Ю.* «А в сердце светит Русь»: С.А. Есенин и М.В. Нестеров // Поэтика и проблематика творчества С.А.Есенина: Материалы Международной научной конференции. М.: Лазурь, 2009. С. 340–348.

[16] *Нестеров М. В.* Воспоминания / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. А. Русаковой. М.: Сов. художник, 1985. С. 335–336.

[17] Кавказское слово. Тифлис, 1918, 28 сентября, № 207.

[18] *Клюев Н. А.* Самоцветная кровь // Записки Передвижного общедоступного театра. 1919, № 22–23, июнь — июль. С. 4.

[19] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Общ. ред. и предисл. — А. Н. Захаров. Сост. В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 463.

[20] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 388.

[21] *Аверина Г. И.* Есенин и художники. Рязань: Поверенный, 2000. 112 с.

[22] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 402.

[23] Фотографию 1927 г. из собрания Музея МХАТ, на которой запечатлены Качалов и Джим, см.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. / Т. 5. Кн. 1: Гл. ред. Н. И. Шубникова-Гусева; Сост. Н. И. Шубникова-Гусева при участии С. И. Субботина, Н. Г. Юсова; Сост. разд.: А. Н. Захаров, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, Н. М. Солобай. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 663.

[24] Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. Т. II. М.: Искусство, 1951. С. 744.

[25] *Шверубович В. В.* О старом Художественном театре / Вступ. статья В. Я. Виленкина. М.: Искусство, 1990. С. 650.

[26] Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. С. 744.

[27] Шверубович В. В. О старом Художественном театре С. 393–394.

[28] *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 3. 1916–1926. М.: ВТО. 1973. С. 330–331.

[29] *Шверубович В. В.* О старом Художественном театре. С. 496–497.

[30] Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. С. 754–755; выделено в издании. См. также: *Кугель А. В.* Качалов. Жизнь и творчество. М. — Л.: Кинопечать, 1927. 32 с.

[31] Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. С. 744.

[32] См.: там же. С. 761.

[33] Там же. С. 766.

[34] Там же. С. 772.

[35] Красная нива. 1928. 8 января, № 2. С. 18–19.

[36] Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. С. 772.

[37] Музей МХАТ. Второй отпуск машинописи.

[38] Музей МХАТ. № 3516.

[39] *Капков С. В.* Эти разные, разные лица. М.: Алгоритм, 2001. С. 36, 38.

[40] См. также: Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. Воспоминания / Вступ. ст., сост., коммент. Н. И. Шубниковой-Гусевой. М.: Инкон. 1993. С. 103–104.

[41] См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 269.

[42] Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. С. 103–104.

[43] *Лернер Н.* Господа Плевицкие // Журнал журналов. 1916. № 10. С. 6.

[44] См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 406.

[45] *Ройзман М. Д.* Все, что помню о Есенине. М.: Сов. Россия, 1973. С. 70.

[46] См., например, публикуемую в этом сборнике статью С. И. Субботина «Слово и текст Есенина в творческой практике Георгия Свиридова. Заметки к теме», в которой говорится о творческой работе Г. В. Свиридова с есенинскими произведениями.

II

Т. К. Савченко (г. Москва)

ИСКУССТВО ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА В ЛИРИКЕ ЕСЕНИНА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Как известно, портрет в литературе, занимающий ведущее место в композиции произведения, — одно из важнейших средств авторской художественной характеристики героев[1]. Подчеркивая в человеке его индивидуальные, неповторимые черты, словесный портрет является одним из основных средств создания его образа.

Роль портретной характеристики в создании образов есенинских героинь огромна. Женские портреты поэта различны по своим типажам и наделены особыми чертами. Портрет может быть лаконичным и складываться из одной-двух деталей. При этом в есенинском творчестве существуют крупные (поэмные) произведения, в которых женский образ является центральным: как, например, в «Марфе Посаднице», где женский характер является сюжетно-узловым центром, на что указывает и само название исторической поэмы. Ключевым звеном поэмной фабулы женский потрет является и в «Анне Снегиной». Что касается лирического творчества — детали портретных характеристик здесь могут и вовсе отсутствовать.

Итак, проследим на конкретных примерах особенности создания есенинского женского портрета и динамику его развития.

«... И опять и живу и надеюсь / На любовь....»[2], — признавался поэт в стихотворении «В этом мире я только прохожий...» (1925). Женский портрет в его лирике тесно связан с темой любви, хотя и не исчерпывается только ею. В калейдоскопе есенинских персонажей женские занимают особое место: не оттого, что встречаются чаще мужских (у Есенина как раз — реже), но оттого, что стоят в есенинской лирике особняком.

У поэта, признававшегося: «Моя лирика жива одной большой любовью — любовью к Родине. Чувство Родины — основное в моем творчестве»[3], тема любви к женщине не является центральной. «Обратите внимание, — специально подчеркивал он в разговоре с И. Н. Розановым (1921), — что у меня почти совсем нет любовных мотивов. "Маковые побаски" можно не считать, да я и выкинул большинство из них во втором издании "Радуницы"»[4].

Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00417.

Во многих есенинских произведениях женские портреты отсутствуют вообще: так, работая над «Пугачевым», Есенин позиционировал своеобразное «отталкивание» от пушкинской традиции в изображении Крестьянской войны 1773–1775 гг. Поэт отвечал Розанову на его вопрос (« — А как вы относитесь к пушкинской "Капитанской дочке" и к его "Истории"»?):

«— У Пушкина сочинена любовная интрига и не всегда хорошо прилажена к исторической части. У меня же совсем не будет любовной интриги. Разве она так необходима? Умел же без нее обходиться Гоголь.

И потом, немного помолчав, прибавил:

— В моей трагедии вообще нет ни одной бабы. Они тут совсем не нужны: пугачевщина – не бабий бунт. Ни одной женской роли. Около пятнадцати мужских (не считая толпы) и ни одной женской. Не знаю, бывали ли когда такие трагедии»[5].

В отличие от его драматургии, в лирических произведениях Есенина огромное число женских персонажей. Однако зачастую их портрет опосредован и складывается из настроения и переживаний лирического героя. Читатель видит их его глазами. Это *невеста* в стихотворении «Сыплет черемуха снегом...» (1910), всецело завладевшая мыслями лирического героя:

Радуют тайные вести,
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою [I, 34]

Это *невеста-красотка* в стихотворении «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...» (1912). В ранних стихотворениях поэта это *милашка* («Под венком лесной ромашки...», 1911) *мое сердечко* («Темна ноченька, не спится...», 1911), *подруга* («Что прошло — не вернуть», 1912) или *зазноба, красотка, баловница* («Удалец, 1915). В этих произведениях женские портреты не уточняются: следует лишь замечание общего характера о том, что от девичьей красоты невозможно отвести глаз:

Залюбуюсь, загляжусь ли
На девичью красоту... [I, 20]
(«Темна ноченька, не спится...», 1911)

Примечательно, что в творчестве Есенина почти совсем отсутствует «человеческая» эротика, занимающая видное место в творчестве близких ему поэтов, таких, как, с одной стороны, Николай Клюев (гомоэротическая тема — цикл «О чем шумят седые кедры...», стихотворение «С тобою плыть в морское устье...» и мн. др.), с другой — Павел Васильев («Любовь на Кунцевской даче» и др.).

Эротика в есенинских стихах прежде всего связана с растительным миром. При описании женщин они сопоставляются с объектами растительного

мира — деревьями, кустами, цветами. В лирике Есенина наблюдаем прием замещения, когда черты женского портрета приобретают персонифицированные образы растительного мира. Чаще всего это образы деревьев: ивы, рябины, клена, березы:

Березки!
Девушки-березки!
Их не любить лишь может тот,
Кто даже в ласковом подростке
Предугадать не может плод [I, 157].
(«Письмо к сестре» <1925>)

... Как жену чужую, обнимал березку[6].
(«Клен ты мой опавший, клен заледенелый..», 1925)

Деревья — ивы, сосны, клены, березы — предстают в стихах Есенина женщинами разного возраста, старыми и молодыми. Они могут представляться лирическому герою невестами и старухами, любовницами и подружками. Это застенчивые девушки-березки, что «заневестились»[7] («Микола», 1915) или на заре «улыбнулись <...>, / Растрепали шелковые косы» [IV, 66], шелестят зелеными сережками. Это шаловливая модница крапива, «обрядившаяся» «ярким перламутром» («С добрым утром!», <1914>). Цветущая черемуха «завила кудри» («Черемуха», 1915), машет белым «рукавом» («Край ты мой заброшенный...», 1914) или красуется «в белой накидке» («Синий май. Заревая теплынь», 1925). Похожей на девушку делает березу снежно-белый с кистями «платок» на ее «плечах»: «На пушистых ветках / Снежною каймой / Распустились кисти / Белой бахромой» [IV, 45] («Береза», 1913).

Ивы с их «кротким ликом» [II, 12] («Микола») могут представать «кроткими монашками» [I, 39] («Край любимый! Сердцу снятся...», 1914) или по-старушечьи трясти «обветшалым подолом». Похожа на старуху старая сосна под покровом снега:

Словно белою косынкой
Повязалася сосна.

Понагнулась, как старушка,
Оперлася на клюку... [I, 61]
(«Пороша» <1914>)

Для Есенина как поэта характерен чувственный портрет обнаженной древесной плоти:

Уж и береза!
Чудная... А груди...
Таких грудей
У женщин не найдешь [II, 164].
(«Мой путь») <1925>

Так и хочется к телу прижать
Обнаженные груди берез.
<...>
Так и хочется руки сомкнуть
Над древесными бедрами ив [I, 125].
(«Я по первому снегу бреду...», 1917)

Вспомним, что и первый образ материнства в стихах Есенина связан с образом «матки» «клененочка маленького» («Там, где капустные грядки...», 1910).

Примечательно, что в стихотворении «Мой путь» <1925> сразу после возвышенно-эмоционального описания березы в женском облике – с одним восклицанием и двумя отточиями, что – отметим – нечасто встречается в творчестве вообще скупого на употребление интонационных знаков поэта («Уж и береза! / Чудная... / А груди..») [II, 164] поэт переходит к сниженно-бытовому описанию когда-то близкой ему, подростку, «лучшей из девчонок», теперь зрелой женщины: «И вот проходит баба, не взглянув» [II, 164].

«Лучшая из девчонок», когда-то всецело занимавшая воображение 15-летнего лирического героя и на которой он когда-то мечтал, «достигнув возраста», жениться, в финале стихотворения превращается в много пережившую усталую женщину. Ее портрет Есенин создает одной-единственной, но накрепко врезающейся в память читателей деталью: страдальческим рисунком рта. Этой деталью он подчеркивает тяжесть судьбы русской крестьянки, прежние встречи с которой лирического героя и невозможны, и не нужны:

Ужель она?
Ужели не узнала?
Ну и пускай,
Пускай себе пройдет...
И без меня ей
Горечи немало –
Недаром лег
Страдальчески так рот [II, 164–165].

В стихотворении «День ушел, убавилась черта...» женский потрет вписан в пейзажную зарисовку. Последние, как правило, выполняют две функции: сю-

жетно-композиционную и функцию психологического параллелизма. Первая, сюжетно-композиционная, обозначая время и пространство, создает общий фон художественного пространства произведения. Вторая через описания природы передает мысли и чувства персонажей. Среди есенинских женских портретов встречаются реалистические и романтические. Роль пейзажа немаловажна при создании образов женских персонажей в целом ряде есенинских произведений, прежде всего — образов романтических.

В раннем «Подражанье песне» (1910) романтический женский портрет складывается из *черных кудрей, алых губ* и *лукавой улыбки*. Независимый характер героини передает ее поступок:

Но с лукавой улыбкой, брызнув на меня,
Унеслася ты вскачь, удилами звеня [I, 27].

Стихотворение примечательно тем, что в нем впервые в есенинском творчестве появляется бинарная оппозиция *жизнь — смерть* с явным противовесом первой: *звон удилов* лошади героини (увиденная в первый раз и врезавшаяся в память картина), этот *тихий раскованный звон* будет перекрывать для лирического героя панихидный плач на ее похоронах.

Портрет героини — только через один ее безрассудно-смелый поступок («Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты...») [I, 28] — передан в известном «Выткался на озере алый свет зари...» (1910).

Словами-признанием героини («"Что же, красив ты, да сердцу не люб. / Кольца кудрей твоих ветрами жжет, / Гребень мой вострый другой бережет"») [IV, 112] и приведенной моделью ее поведения («Свившись с ним в жгучее пляски кольцо, / Брызнула смехом она мне в лицо») [IV, 113] выписан женский портрет в раннем <1915> стихотворении «Белая свитка и алый кушак...»; стихотворении, тема которого — безответная любовь — довольно редка в творчестве Есенина. Примечательно, что здесь женский характер — независимый и дерзкий — сродни характеру самого поэта, но не лирического героя этого произведения. Смех героини, брошенный как вызов ему *в лицо*, контрастен его *кроткой грусти*. Этот контраст чувств героев стихотворения прочитывается и в его цветописи — сочетании белого и красного (алого) цветов и задан уже первой строкой произведения (как и его названием).

Если белый цвет встречается в тексте лишь дважды — в начале и в финале произведения, красный варьируется в тонах: *алый — зардевшийся (рдяный) — маковый*. Символика белого и красного цветов (кротость, грусть — страсть) положена в основу композиции стихотворения и создает строфическое кольцо. Любопытно, что «Белая свитка и алый кушак...» являет собой едва ли не первый пример строфического кольца в лирике Есенина: указанный композиционный прием станет затем основным во многих произведениях поэта, прежде всего в стихотворениях цикла «Персидские мотивы».

Если обратиться к славянской языческой мифологии, имевшей на Есенина раннего периода его творчества определенное влияние, белый – это воздух, чистота, кротость, невинность, непорочность. (Языческий Белбог – или Святовит – олицетворение светлых сил.) Но белый в стихотворении «перерезается» алым – цветом, исполненным жизненной силы. Алый – цвет огня и крови – символизирует страстность, чувственность, жизненную энергию. Вспомним, что в состав мужского костюма на Руси входили одежды красного и белого цветов: красные кафтан, шапка, сапоги, белая (нательная) рубашка.

Красный мак-цветок в руках лирического героя переосмысливается в метафору: «маком влюбленное сердце цветет» [IV, 113]. Традиционно мак символизирует невинно пролитую кровь и служит символом памяти о павших на войне. У самого Есенина в раннем стихотворении «Узоры» («Девушка в светлице вышивает ткани...» [IV, 81]) красные цветы, вышитые героиней («На груди у мертвых – красные цветы» [IV, 81]), – скорее всего, маки. В христианстве одно из символических значений кроваво-красного мака – самопожертвование, невинно пролитая кровь, поскольку маки, по христианским представлениям, вырастают на крови распятого Христа, явившего своей смертью высший пример самопожертвования. В то же время в восточной славянской мифологии выражение «рассыпаться маком» означало «погибнуть, пропасть»[8].

Интереснейший пример женского портрета в творчестве Есенина – стихотворение «Старухи» <1915>, впервые напечатанное лишь спустя шесть десятилетий, в 1975 г., в сопровождении статьи Т. Конопацкой «Неизвестные стихи Сергея Есенина»[9].

Собирательный старушечий портрет здесь складывается из множества деталей, увиденных внимательным взглядом человека, хорошо знакомого с этими людьми и их жизнью (то есть, используя любимое купринское словечко, «самовидца»). В стихотворении – точные внешние детали: старушечьи *веки без ресниц*, их одежда (подоткнутые, чтобы не запачкать грязью, *пестрые поневы;* но главное – их беседа (*баляканье, пересуды*)). Портрет старух здесь дополнен речевой характеристикой и обрисован целым каскадом употребляемых ими (или автором) диалектных, областных, просторечных словечек: *балякать* («беседовать, болтать»)[10], *шушун, поневы* (*«кур.–ряз.–тмб.* короткая юбка из трех разнополосых полотнищ»[11]), *махотки* («горшочек, крынка»[12]), *нонче, зазря, гагачиться, дыхать.*

Шушун (с уточнением – *старомодный, ветхий*) затем, в есенинском «Письме матери» 1924 г., станет главной характерной приметой материнского крестьянского костюма. А употребленное здесь Есениным слово *гашники* («веревочка, шнурок, тесьма») [IV, 376] настолько редкое, что отсутствует и в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, и в «Толковом словаре русского языка» Д. Н. Ушакова.

Обращает на себя внимание ярчайшая образная система стихотворения, в частности, строка «Вязлый хрип их <старух> крошит тишину» [IV, 107]. От это-

го образа недалеко и до знаменитого есенинского «Изба-старуха челюстью порога / Жует пахучий мякиш тишины» [I, 74] из произведения, написанного год спустя («О красном вечере задумалась дорога...», <1916>). Есенинское стихотворение «Старухи» вписано в контекст родной среднерусской природы и ее неустойчивой, столь переменчивой погоды:

А кругом в дымнистой заволоке
Веет сырью звонистых дождей [IV, 107].

Во многих лирических произведениях поэта женский портрет метафоричен: «... Была / На закат ты розовый похожа / И, как снег, лучиста и светла» [I, 72] («Не бродить, не мять в кустах багряных...» <1916>). Здесь романтический женский портрет складывается из бело-розовых романтических деталей и лишь одна из них вполне реалистична и вписывает образ возлюбленной лирического героя в контекст родной природы — ярко-алый ягодный сок на ее коже. При создании этого женского портрета поэт обходится не уточняющей, но общей констатацией: *нежная, красивая*.

Метафоричен и женский образ в стихотворении «День ушел, убавилась черта...» <1916>: «Где-то в поле чистом у межи / Оторвал я тень свою от тела» [IV, 148]. В этом полуреалистическом-полусимволическом стихотворении, носящем явные следы блоковского влияния («О доблести, о подвигах, о славе...»), так же, как у есенинского предшественника Блока, читатель не видит образа, изображенного на портрете: «Я целую синими губами / Черной тенью тиснутый портрет» [IV, 149]. Здесь женский потрет неопределен, опосредован и складывается из набора жестов, движений:

Неодетая она ушла,
Взяв мои изогнутые плечи.
Где-нибудь она теперь далече
И другого нежно обняла.

Может быть, склоняяся к нему,
Про меня она совсем забыла
И, вперившись в призрачную тьму,
Складки губ и рта переменила.

Но живет по звуку прежних лет,
Что, как эхо, бродит за горами [IV, 148–149].

Таким образом, есенинские женские портреты нередко вписаны в природный контекст: «Ароматней медуницы / Пахнет жней веселых пот» [II, 16]

(«Микола»). В природную стихию погружен и образ любимой женщины: *ночка прохладная – соловей – цветущая липа* («Я помню, любимая, помню...» <1925>):

Сегодня цветущая липа
Напомнила чувствам опять,
Как нежно тогда я сыпал
Цветы на кудрявую прядь [IV, 222].

Нередко основным при создании женского портрета у Есенина становится крестьянский костюм, прежде всего сарафан (например, «забелевший сарафан» в стихотворении «Королева» <1913–1915>) или его детали, такие, например, как рукав или платок. Как правило, эти детали украшены шитьем: «разукрашенный рукав» [I, 24] («Опять раскинулся узорно...», 1916) или «платок, шитьем украшенный» [I, 26] («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...», 1912).

Среди ранних выделяется стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» (1911) с его приемом строфического кольца. Здесь романтический женский портрет складывается уже в самой первой строке, служащей и названием произведения. Обращает на себя внимание нарядный народный костюм героини (вновь – сочетание красного и белого цветов): «Красной рюшкою по белу сарафан на подоле».

Внимание к женскому костюму и его деталям – рюшам, монистовому украшению – прослеживается в стихотворении «Девичник» (1915): «Я надену красное монисто, / Сарафан запетлю синей рюшкой» [IV, 103]. Поэт прибегает здесь к выразительному точному глаголу – *запетлить*: действительно, края сборчатой рюши напоминают фигурные петли.

Наиболее характерной деталью женского крестьянского костюма в есенинских женских портретах является платок (шаль). Это *платки* на головах православных женщин, идущих в храм («По дороге идут богомолки...», 1914). Это *синий платок* в «Подражанье песне», *платок с красным вензелем* в стихотворении «Плясунья» <1915> и т. д. *Рязанский платок* метафорически символизирует для лирического героя *любовь, печаль и отраду* – т. е. жизнь: «... Как любовь, как печаль и отрада, / Твой красивый рязанский платок» [I, 243] («Я красивых таких не видел...», 1925).

Шаль – постоянно встречающаяся деталь женского костюма в лирике Есенина: «Но остался в складках смятой шали / Запах меда от невинных рук» [I, 72] («Не бродить, не мять в кустах багряных...» <1916>). *Шаль с каймою* – реальная деталь крестьянского костюма – уточняет романтический портрет героини в стихотворении «На плетнях висят баранки...» (1915). Лирический герой, вспоминая о возлюбленной, представляет себе ее движения: «снимет шубу и шали развяжет...» [IV, 128] («Гаснут красные крылья заката...» <1916>). О *полушалке голубом* мечтает бедная сиротка в одноименной есенинской сказке («Сиротка», <1914>).

Именно *шаль (платок, плат)* лежит в основе многих есенинских метафор, когда поэт дает выразительное определение какому-либо природному явлению или детали пейзажа:

А небо хмурилось и блекло,
Как бабья сношенная шаль [IV, 104].
(«Город», 1915)

Вместе с тем в лирике Есенина женский костюм или его атрибуты (например, та же шаль) не выписан столь тщательно, как, например, в творчестве Павла Васильева. Если для создания портрета своего лирического героя Есенин прибегает к подробному описанию деталей его костюма (*кепи, лайковые перчатки, английский костюм, трость, цилиндр* или — в горько-ироническом контексте — *модная пара избитых штиблет*) — костюм женских персонажей выписан им не столь тщательно. Иное дело — П. Васильев, в творчестве которого (только один пример — стихотворение «Любовь на Кунцевской даче») детали женского костюма имеют важное значение для развития сюжета произведения.

В произведениях последнего никогда не встретится обезличенное понятие *шаль*, но всегда — увиденное внимательным взглядом. Читатель может разглядеть не только шалевый материал (шелк, кашемир), но и рисунок шали (говоря современным языком, принт): «Шаль, которая тебе идет. // Шаль твоя с тяжелыми кистями — / Злая кашемирская княжна, / Вытканная вялыми шелками, / Убранная черными цветами...»[13]

У Васильева описывается женская крестьянская одежда, выбранная рачительно; одежда, детали которой не только по-крестьянски модны и красивы (*ботинки с острым носом* — «Анастасия»)[14], — в первую очередь они практично долговечны: это та одежда и обувь, которым *век не будет сноса:*

На тебе ботинки с острым носом,
Те, которым век не будет сноса,
Шаль, и серьги, вдетые в ушко[15].

Отметим, что Есенина-поэта интересовала в первую очередь не практичность женского костюма, но — его красота.

Поэт с любовью писал о «сережках» березовых или черемуховых и почти никогда, — в отличие, например, от того же Васильева, — о серьгах как атрибуте женского украшения. Любопытно, что слово *жемчуг* выступает у него чаще всего не в буквальном смысле, а как метафора, — причем метафора, связанная с растительным миром:

И кисточки атласные
Под жемчугом росы
Горят, как серьги ясные
У девицы красы [IV, 292]
(«Черемуха», <1915>)

Напротив, те же бусы с серьгами – в ином, «человеческом», контексте – могут подчеркивать и злой характер персонажей. В таком случае они не *звенят*, не *горят*, а *гремят*. Любопытно, что когда в сказке «Сиротка» Есенин выписывает – через бусы и серьги – портрет нарядной мачехиной дочки, то использует резкий, неприятный для слуха, с аллитерацией на сонорный «р», глагол *греметь*. Если Машин портрет дополняется и уточняется описанием ее деревенского бедного сарафана, – то портрет глубоко несимпатичной автору (а вслед за ним – и читателям) мачехиной дочери создают неприятно *гремящие* бусы и серьги.

Ходит Маша в сарафане,
Сарафан весь из заплат,
А на мачехиной дочке
Бусы с серьгами гремят [IV, 76].

Красиво «обрядиться» в есенинских произведениях, наряду с героинями-женщинами, могли «девушки-березки» с их «растрепанными косами», крапива «у плетня», что «обрядилась ярким перламутром» [IV, 66]. Есенин практически никогда (за очень редким исключением – например, в «Анне Снегиной») не называет женских имен, тем более никогда не повторяет, не варьирует их на разный манер, как это нередко делает Васильев:

И бежит в глазах твоих Россия,
Прадедов беспутная страна.
Настя, Настенька, Анастасия,
Почему душа твоя темна?[16]

Один их первых женских портретов у раннего Есенина – стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» – воплощение русского народного идеала красоты. И далее подобный тип красоты будет для лирического героя поэта идеалом: внешне несколько холодная, величавая, с плавной походкой – та единственная, что может «всколыхнуть душу до дна». Позднее свой идеал женской красоты Есенин приведет в стихотворении «Не гляди на меня с упреком...» (1925) посредством приема контраста, противопоставляя нынешнюю легко доступную возлюбленную далекой «другой». Здесь женский портрет,

составленный из таких деталей, как *глаза – голубень* и *величавая походка*, складывается в общенациональный портрет великорусской красавицы:

Мне в лице твоем снится другая,
У которой глаза – голубень.

Пусть она и не выглядит кроткой
И, пожалуй, на вид холодна,
Но она величавой походкой
Всколыхнула мне душу до дна.

Вот такую едва ль отуманишь,
И не хочешь пойти, да пойдешь [IV, 236–237].

В есенинском женском портрете, в отличие от женского портрета Васильева, как правило, отсутствуют подробные детальные описания, конкретные приметы реального человека. Для Есенина важно подчеркнуть ту или иную ключевую деталь портрета женского персонажа. Общепринято, что важнейшей деталью портрета является описание глаз персонажа. Доминантные особенности портретных характеристик в лирике Есенина – это описание глаз (взгляда) и волос его героинь. Реже он описывает руки, стан или походку: это ласкающие лирического героя *лебяжьи руки* или просто *рука*, возможность касаться которой – высшее счастье. «Лебяжьи руки» и глаза, в которых лирический герой видит «море, / Полыхающее голубыми огнем» [I, 255], соединяя нежность и страстность, рождают романтический образ возлюбленной-персиняки в стихотворении «Никогда я не был на Босфоре...» (1924).

Свой идеал женственности Есенин приведет в цикле «Любовь хулигана», где впервые его всегда непокорный и независимый лирический герой заявит о своей готовности «быть покорным». Своей возлюбленной он готов принести высшую жертву: отказаться от стихов, в то время как читатель знает, что только два предмета – поэзия и Родина – составляли высший смысл для поэта на всем протяжении его жизненного и творческого пути. *Поступь нежная, легкий стан*, глаз *златокарий омут* и волосы *цветом в осень* – ключевые детали портрета героини цикла:

Поступь нежная, легкий стан,
Если б знала ты сердцем упорным,
Как умеет любить хулиган,
Как умеет он быть покорным.

Я б навеки забыл кабаки
И стихи бы писать забросил,

Только б тонко касаться руки
И волос твоих цветом в осень [I, 187–188].
(«Заметался пожар голубой...», 1923)

Только одна деталь женского портрета – *лукавые девичьи очи* – могут создать настроение стихотворения, его поэтическую интонацию («Эх вы, сани! А кони, кони!..», 1925). При создании женского портрета именно с глазами (взглядом) связаны в первую очередь есенинские поэтические метафоры. Это может быть экспрессивная метафора *синие брызги* глаз («Сыпь, гармоника! Скука... Скука...» <1923>). Глаза как «синие брызги» характеризуют экспрессию (брызги в результате всплеска, удара).

Поэтому так важно глядеть в глаза друг другу:

Дорогая, сядем рядом,
Поглядим в глаза друг другу.
Я хочу под кротким взглядом
Слушать чувственную вьюгу [I, 193].
(«Дорогая, сядем рядом...», 1923)

В *синих глазах* (или *синем взгляде* «милой девушки» из стихотворения «Плачет метель, как цыганская скрипка...», 1925) воплотилась мечта лирического героя о любви: эти *синие* (или *васильковые*) глаза будут сопровождать его на всем протяжении жизненного пути: от раннего (1912) «Я играю на тальяночке про синие глаза» [I, 26] до позднего (1925) желания лирического героя «...хорошую / Видеть девушку под окном» [I, 235].

«Милая, ты ли? та ли?» — вечный вопрос лирического героя. И в его последней мечте, когда он, разочарованный и разуверившийся, уже и не знает, «чего пожелать», вновь присутствует образ «хорошей девушки» с *васильковыми глазами* («Листья падают. Листья падают...», 1925), связанный с надеждой на то, чтобы она «...И словами и чувствами новыми / Успокоила сердце и грудь» [I, 236].

Метафора *сноп волос овсяных* («Со снопом волос твоих овсяных / Отоснилась ты мне навсегда» » [I, 72] («Не бродить, не мять в кустах багряных...») и *сиянье волос* («Я помню, любимая, помню / Сиянье твоих волос...») [IV, 222] – наиболее яркое воспоминание о любимой.

Волосы возлюбленной могут явиться «спасеньем» лирического героя:

Это золото осеннее,
Эта прядь волос белесых –
Все явилось как спасенье
Беспокойного повесы [I, 193].
(«Дорогая, сядем рядом...»)

Самая нежная ласка — осыпáть цветами (липовым цветом) волосы возлюбленной:

Сегодня цветущая липа
Напомнила чувствам опять,
Как нежно тогда я сыпал
Цветы на кудрявую прядь [IV, 222].
(«Я помню, любимая, помню...» <1925>).

Метафоры «...волос стеклянный дым / И глаз осенняя усталость» [I, 191] ложатся в основу есенинского портрета «подруги охладевших лет» в стихотворении «Пускай ты выпита другим...» (1923).

В стихотворении «Собаке Качалова» (1925), в котором женский портрет создан лишь одной строчкой-сравнением (о той, что *всех безмолвней и грустней*), к Джиму лирический герой обращается с просьбой глубоко личного характера, с какой и не ко всякому другу-человеку можно обратиться. Здесь любопытна одна деталь: «... В ее уставясь *взгляд*» [I, 214] (а не *глаза*, как было бы правильней). Здесь Есенину важно было обратить внимание читателя именно на взгляд своей героини — задумчивый, грустно-рассеянный.

Иногда при создании женского портрета Есенин прибегает к яркой запоминающейся детали, структурирующей женский образ. В «Анне Снегиной» это, несомненно, *белая накидка*, восходящая в русской классической литературе и в литературе Серебряного века к образу всё той же шали. В лирическом сюжете «Анны Снегиной» образ девушки в белой накидке играет главенствующую роль.

В литературе Серебряного века белый цвет означал некую полумистическую недосказанность, недовершенность, неопределенность. Он мог означать и некие гипотетические возможности, которым не дано осуществиться. Белая накидка (пелерина?) в сочетании с фамилией героини — Снегина — подчеркивает юность, свежесть, чистоту героини. Первые две коннотации — юность и свежесть — для Есенина всегда означали молодость, и здесь, несомненно, поэт продолжает гоголевскую традицию. Гоголевское «О моя юность! О моя свежесть!» отзывается в целом ряде есенинских произведений, в которых поэт говорит о своем прощании с молодостью: «О моя утраченная свежесть, / Буйство глаз и половодье чувств» [I, 163] («Не жалею, не зову, не плачу...», 1921).

Прежде чем читатель увидит Анну, он складывает о ней первое впечатление из рассказа неутомонного мельника, торопящегося «выложить» всё и сразу лирическому герою: «Сергуха! За милую душу! / Постой, я тебе расскажу! / Сейчас! Дай поправить вожжу, / Потом я тебя оглоушу. / Чего ж ты мне утром ни слова? / Я Снегиным так и бряк...»[17]. Из рассказа мельника Анна впервые предстает перед читателями: порывистой, по-институтски восторженной, об-

рушивающей на мельника целый град вопросов, в которых немаловажную роль играют вопросы о внешности лирического героя.

Портрет Анны у Есенина складывается постепенно (то есть принадлежит к типу «разорванных») из описания ее внешности, речевой характеристики, восприятия лирическим героев ее жизненной судьбы — эти портретные черты рассыпаны по тексту поэмы.

Несколько ироничен в «Анне Снегиной» словесный портрет мельничихи, собирающийся из таких характерных деталей, как ее простонародная речь и хлопотливые суетливые движения с намерением «угодить» гостю. Отметим, что речевая характеристика является важнейшим средством создания портрета вообще, но Есенин прибегает к этому приему чрезвычайно редко: его героини в основном молчаливы.

Нередко выписываемый поэтом образ «собирается» из мелких штрихов, отдельных деталей. Зачастую читатель видит его внутренним зрением лирического героя, который «помнит». Определяющими чертами женского портрета в «Письме к женщине» (1924) становятся отдельные моменты поведения героини, зафиксированные памятью лирического героя: ее взволнованные шаги по комнате, раздражение и усталость, резкие слова, которые она не просто произносит — «бросает» ему в лицо.

Женские персонажи Есенина 1922–1923 гг. разительно отличаются от созданных в его ранней лирике. В образе «легкой подруги» первой половины 1920-х гг., с «изменой» которой лирический герой готов легко примириться («Эту жизнь за все благодарю»), переосмысливается само понятие женственности — в соответствии с характером новой эпохи социальных преобразований. Героиня же «Письма...» — это стремящаяся к независимости, решительная, вполне современная женщина (мы бы рискнули определить ее эпитетом «деловая» — в соответствии с ею же высказанной необходимостью «за дело приниматься»).

Женский портретный образ здесь складывается из психологической и речевой характеристик, но при этом лишен каких бы то ни было конкретных черт реального человека: «Вы говорили: / Нам пора расстаться, / Что вас измучила / Моя шальная жизнь, / Что вам пора за дело приниматься, / А мой удел — / Катиться дальше, вниз» [II, 122]. Неслучайно часть читателей, мало знакомых с есенинским творчеством, в качестве возможного адресата «Письма...» называет не только З. Н. Райх, но и А. Дункан.

Портрет героини здесь опосредован: он складывается из описания ее душевных переживаний («грустная усталость») [II, 122], передачи отчаянных жестов, характера походки, описания возбужденно-раздраженного состояния, из характера выбранной ею лексики: «Взволнованно ходили Вы по комнате / И что-то резкое / В лицо бросали мне» [II, 122]. Отметим, что напряженный динамизм диалога лирического героя и его «любимой» подчеркнут нечасто встречающимся в есенинской лирике строфическим приемом: классические четверостишия

(катрены) стихотворения, написанного разностопным (четырех-, пяти-, шестистопным) ямбом, разбиты на пять-семь строк.

На решительный, сильный характер героини указывает ее готовность, хотя и нелегко ей дающаяся, разорвать тягостные, мучительные, драматические отношения и приняться, наконец, *за дело* (*пора*), в то время как участь ее возлюбленного, хорошо ею осознаваемая, *катиться дальше, вниз*: отныне у героев разные пути. Портрет героини, на первый взгляд, здесь не содержит ничего конкретного, но ее решительные слова и поступки, резкие категорические суждения (именно она — инициатор разрыва) высвечивают легко воображаемые детали и ее внешнего облика.

В стихотворении «Пой же, пой. На проклятой гитаре..» <1923> предположительно воссоздан портрет Айседоры Дункан. В окончательном варианте — «Пой, мой друг. Навевай мне снова / Нашу прежнюю буйную рань. / Пусть целует она другова, / Молодая красивая дрянь» [I, 173] — связь с оригиналом ослабевает (к моменту создания стихотворения Айседоре было более 45-ти), но, напомним, в первоначальной редакции текст выглядел несколько по-иному:

Пой, Сандро! навевай мне снова
Нашу прежнюю буйную рань.
Пусть целует она другова,
Изживая, красивая дрянь [I, 339].

Кроме того, на первой странице хранящегося ныне в одном из частных собраний экземпляре рукописного сборника «Сергей Есенин. Два ненапечатанных стихотворения 1923 года» указано в скобках: «Айседоре Дункан» [I, 604].

Женский портрет в стихотворении создается минималистским приемом — подчеркиванием только трех деталей внешности героини: *запястья — плечи — взгляд*. Запястья увидены со стороны глазами друга: «Не гляди на ее запястья...» [I, 173]. Женственную покатость плеч подчеркивает *льющийся шелк*. Действительно, о красоте тела Айседоры Дункан написано много, в том числе о совершенной красоте ее плеч.

Зрители сравнивали Дункан с ожившими античными изображениями, с «ожившей древнегреческой статуей»[18]: «Скульптуры оживали и продолжали свое, прерванное окаменением движение после двухтысячелетнего глубокого сна»[19]. «Она так танцует, будто сбежала с древнегреческой вазы», — впечатление видевшего Дункан на сцене художника Матвея Доброва[20]. Струящиеся, текучие одежды ее сценического костюма были схвачены под грудью и на плечах по античному образцу[21]. Вспомним, что развевающиеся шарфы, струящийся шелк Айседора носила и в жизни; поэтом здесь найдено точное определение — *льющийся*.

Дункан называли «царицей жеста» (говоря ее же словами, «жест — это немое слово! Это говорящее молчание»[22]). Однако Есенин не показывает здесь харак-

терных жестов Айседоры. Он не описывает подробно и ее глаз, хотя, по свидетельству И. Одоевцевой, признавался ей в откровенную минуту, что ему нравятся женские глаза «...большие, бездумные, печальные. Вот как у Айседоры»[23]. Поэт ограничивается третьей деталью – это *прищуренный взгляд*. Следующее за портретом горькое признание – «Я искал в этой женщине счастья, / А нечаянно гибель нашЕл» [I, 173] – становится отправной точкой для «любовной философии» лирического героя.

Женский портрет нередко раскрывается у Есенина через категории *душа, сердце* – поэту важно зафиксировать то или иное «состояние души». При этом речь идет о душе или сердце не самой героини, но лирического героя. Если одни женские персонажи способны в нем «всколыхнуть душу до дна» («Не гляди на меня с упреком...», 1925), то отношение к другим – иное: «Ну а ты даже в сердце не вранишь / Напоенную ласкою ложь» [IV, 237].

В лирике Есенина последнего года его жизни (1925) присутствует обращение к героине, по которому можно судить о характере отношения к ней лирического героя. Это *любимая* («Я помню, любимая, помню...»), *милая* («Видно, так заведено навеки...», «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело!..»; «Море голосов воробьиных...», «Голубая кофта). Это одновременно *любимая* и *милая* («Над окошком месяц. Под окошком ветер...»). Наконец, это может быть просто *подружка* («Ну, целуй меня, целуй...») или *miss* («Ты меня не любишь, не жалеешь...»).

Категория «душа» способствует раскрытию внутреннего мира героини, даже если он скуден и убог. Так, портрет случайной «легкой» возлюбленной в стихотворении «Ты меня не любишь, не жалеешь...», при встрече с которой – опять же случайной, на улице, – «ничто души не потревожит... ничто ее не бросит в дрожь», складывается из ее движения («Отвернув к другому ближе плечи / И немного наклонившись вниз...») и двух «тихих» слов – «Добрый вечер». А в его ответном «Добрый вечер, miss» – прочитывается равнодушное безразличие к ней, «чужесть» ее для лирического героя. Если женские портреты Есенина нередко вписаны в среднерусский пейзаж – портреты «легких подруг» обезличены и вписаны в кабацкий интерьер: «шум и гам» «логова жуткого».

Мотив утраты, смерти и связанный с ним мотив памяти («Не вернуть мне ту ночку прохладную, / Не видать мне подруги своей...» [IV, 14] – «Что прошло – не вернуть», 1911–1912) являются ведущими в стихотворениях, содержащих описание портрета умершей возлюбленной. Эта разновидность женского портрета в лирике Есенина лишена конкретных примет; она создается из сопутствующих деталей: одинокого настроения лирического героя, его убежденности в том, что счастье утрачено навсегда.

Особое место в есенинской лирике занимают портреты женщин, находящихся с поэтом в близком родстве: бабушки, матери, сестер.

Словесный потрет бабушки – деликатной, мягкой, тихой (в отличие от строгого деда), не умеющей строго прикрикнуть на «галдящих» внучат и во всем им

потакающей, приведен в стихотворении «Бабушкины сказки». Он предельно лаконичен и передан лишь единственным эпитетом — *несмело:*

Скажет бабушка несмело:
«Что ж сидеть-то до зари?»
Ну, а нам какое дело —
Говори да говори [IV, 53].
(«Бабушкины сказки», <1913–1915>)

Бабушкин стихотворный портрет уточняется и подтверждается характеристикой из автобиографии поэта. Бабушка входит в самые первые воспоминания мальчика: «Бабушка любила меня изо всей мочи, и нежности ее не было границ»[24].

С первым материнским портретом в творчестве Есенина читатель встречается в стихотворении «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» (1912). Здесь точно передано не только психологическое состояние женщины накануне важнейшего в ее жизни события — рождения сына, — но приведен — буквально двумя словами — и внешний портрет матери-крестьянки, идущей по ночной росе: «босая с подтыками» (*подтыка, подтык, подтычка*, по Далю, — «всякая подоткнутая вещь»)[25].

Портрет хлопотливой матери-крестьянки может, с одной стороны, быть вполне реалистическим и складываться из ее движений, жестов, поз («Мать с ухватами не сладится, / Нагибается низко...» [I, 46] — «В хате», 1914), а с другой — может быть метафоричным. В «Письме матери» <1924> портрет матери передается через метафору *несказанный свет*. Появившись в первой строфе стихотворения как метафора лунного света над родительским домом, в восьмой строфе метафора трансформируется в образ самой матери:

Ты одна мне помощь и отрада,
Ты одна мне несказанный свет [Курсив наш. — *Т. С.*, I, 179].

В написанном год спустя (1925) стихотворении «В этом мире я только прохожий...» и портрет сестры будет передан через метафору лунного (месячного) света: «У осеннего месяца тоже / Свет ласкающий, тихий такой» [I, 247].

Как правило, женские портретные характеристики в лирике Есенина нельзя отнести к числу подробных, детальных. Поэта в данном случае прежде всего интересует не внешность — психологическая характеристика. Так, пронзительно-нежный облик матери складывается в стихотворении «Снежная замять дробится и колется...» (1925), с одной стороны, из описания неловких материнских движений (что это — старость? волнение от долгожданной встречи с сыном? — «Хочет за чайную чашку взяться — / Чайная чашка скользит из рук») [I, 279], а с дру-

гой – из признания лирического героя: «...Лучше тебя <матери> / Никого не видал» [I, 279].

Материнский портрет читатель воспринимает глазами лирического героя – непутевого, но любящего сына – через ряд эмоционально-оценочных эпитетов: «Милая, добрая, старая, нежная...» [I, 279].

В «Письме матери» материнский портрет подчеркивается и памятной деталью ее костюма: это *старомодный ветхий шушун*. По Далю, в различных регионах России слово «шушун» имеет различное значение (вплоть до телогреи, душегрейки, шубейки), но рязанский шушун – это «холщовая женская рубашка <...> надеваемая к панёве <шерстяной юбке> сверх рубахи»[26].

Обращение «старушка», адресованное 49-детней женщине с ее вечной тревогой, вечными материнскими страхами за сына, смягчено притяжательным личным местоимением *моя* и указывает, конечно, не на возраст матери, а свидетельствует о грубовато-заботливом отношении к ней сына. Эта заботливость проявляется и в его дважды – в начале стихотворения и в финале – произнесенной просьбе: «Не грусти так шибко обо мне» [I, 180]. Строка, усиленная словечком *шибко* (а не затертыми от многочисленного употребления привычными «очень» или «сильно»), запоминается особо, как и последующие за ней три финальные строчки.

В стихотворении «Заря окликает другую...» <1925> материнский портрет – это портрет женщины немолодой (*одряхлевшей*), с неотступной тревогой о детях, трудно идущей с костылем на погост помолиться о дорогих покойниках. Не называя его прямо, Есенин – косвенно – подчеркивает *взгляд* матери:

Потом ты идешь до погоста
И, в камень *уставясь в упор,*
Вздыхаешь так нежно и просто
За братьев моих и сестер [Курсив наш. – *Т. С.*; I, 219].
(«Заря окликает другую...»)

В стихотворении-воспоминании «Низкий дом с голубыми ставнями...» <1924> сам поэт признавался, что навеки имеет «нежность грустную русской души» [I, 205]. Это качество – нежность – его лирический герой ценит выше всего и в любимых им женщинах, в том числе связанном с ним узами кровного родства. В «Письме к сестре» лирический герой поэта обращается к адресату с сокровенным признанием, жалуясь на одиночество и называя ее сердце *нежным*. Дважды повторенное обращение подчеркивает взволнованность лирического героя в минуту признания:

Сестра! Сестра!
Друзей так в жизни мало!

Как и на всех,
На мне лежит печать... [II, 157]
(«Письмо к сестре», <1925>)

В «Письме к сестре» лирического героя и его сестру связывают общие воспоминания, в том числе самые светлые — о цветущем вишневом саде. Все художественное пространство стихотворения пронизывают аллюзии. Уже в самом начале (первые строки произведения) всплывают имена А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. Имя первого в шутливом контексте (*наш Александр* или даже запросто *Саша*) не однажды появляется в тексте. *Мокрая подушка* мальчика, лирического героя, на глазах которого *рубили сад*, заставляет вспомнить Н. А. Некрасова, его поэму «Саша»: «Плакала Саша, как лес вырубали, / Ей и теперь его жалко до слёз»[27]. Однако сюжетообразующим центром здесь, несомненно, является чеховская пьеса, его «Вишневый сад». У А. П. Чехова Лопахин отдает распоряжение вырубить старый чудесный вишневый сад — символ красоты земли для Раневской и Гаева, — чтобы получить выгоду. У Есенина мечта подростка — цветущий вишневый сад — погибает, сталкиваясь с крестьянской реальностью, с прозой жизни:

Отцу картофель нужен.
Нам был нужен сад,
И сад губили,
Да, губили, душка!
Об этом знает мокрая подушка
Немножко... Семь...
Иль восемь лет назад [II, 157].
(«Письмо к сестре»)

На первый взгляд может показаться, что образ сада в творчестве поэта, призванного в мир, говоря памятными горьковскими словами, «для выражения неисчерпаемой "печали полей"»[28], хотя и присутствует («Сад полышет, как пенный пожар...») [I, 211] («Синий май. Заревая теплынь...», 1925), но маргинального характера. Однако это не так. Образ бушующего сиренью весеннего сада («Иду я разросшимся садом, / Лицо задевает сирень») [III, 187] — лейтмотив «Анны Снегиной». В художественном пространстве поэмы именно в его экстерьер вписана калитка с девушкой «в белой накидке». Именно образу сада отведена в поэме сюжетно-композиционная роль.

В цикле из четырех стихотворений (1925), посвященных младшей сестре Шуре («Ты запой мне ту песню, что прежде...», «Я красивых таких не видел...», «В этом мире я только прохожий...», «Ах, как много на свете кошек...») тайный знак духовной близости старшего брата и младшей сестренки — материнская песня, хорошо знакомая ей и лирическому герою, часто слышимая ими в дет-

стве: «Запоешь ты, а мне любимо, / Исцеляй меня детским сном» [I, 242] («Я красивых таких не видел...»).

Давняя материнская песня — та, что будит воспоминания:

Ты запой мне ту песню, что прежде
Напевала нам старая мать,
Не жалея о сгибшей надежде,
Я сумею тебе подпевать [I, 245].
(«Ты запой мне ту песню, что прежде...»)

В этом стихотворении родство душ обоих героев усилено однокоренными словами, приведенными в одной строке (первой строке второй строфы) через запятую: «Я ведь *знаю*, и мне *знакомо*...» [Курсив наш. — *Т. С.*] [I, 245].

Прием анафоры, складывающийся из повторения одной и той же (или с инверсией) фразы в начале строф, подчеркивает ключевой мотив-просьбу лирического героя: 1 строфа — «Ты запой...»; 3, 4, 5 — «Ты мне пой...».

Ты мне пой, ведь моя отрада —
Что вовек я любил не один
И калитку осеннего сада,
И опавшие листья с рябин.
<...>
Я навек за туманы и росы
Полюбил у березки стан,
И ее золотистые косы,
И холщовый ее сарафан [I, 245–246].

Когда-то в «Персидских мотивах» есенинский лирический герой просил Шаганэ «не будить» в нем память «про волнистую рожь при луне» [I, 253] («Шаганэ ты моя, Шаганэ!», 1924), то есть память о родине: он был вдали от нее. Теперь же, напротив, он просит сестру материнской песней «волновать и тревожить» его:

... Потому и волнуй и тревожь,
Будто я из родимого дома
Слышу в голосе нежную дрожь [I, 245].

Использованием притяжательных местоимений (*наша корова, наша рябина*) лирический герой подчеркивает: это их общие с сестрой воспоминания; он сам и его сестра связаны самой прочной духовной связью (*мы с тобой*): «Знаю то, что о нас с тобой вместе...» [I, 243] («Я красивых таких не видел...»):

Потому и навеки не скрою,
Что любить не отдельно, не врозь,
Нам одною любовью с тобою
Эту родину привелось [I, 247].
(«В этом мире я только прохожий...»)

Береза — девушка, а младшая сестренка — березка под родимым окном:

Мне за песней и за вином
Показалась ты той березкой,
Что стоит под родимым окном [I, 246].
(«Ты запой мне ту песню, что прежде...»)

Впрочем, обращение «березка» настолько распространено в есенинской лирике, что может быть адресовано любой женщине — не только близкой, но и случайной подруге. Так, в стихотворении «Кто я? что я? Только лишь мечтатель...» <1925>, признаваясь: «...С тобой целуюсь по привычке, / Потому что многих целовал...» и сознаваясь в банальности любовных признаний («...Как будто зажигая спички, / Говорю любовные слова...») [IV, 241], лирический герой называет свою подругу *ходячей березкой*, что представляется явным снижением романтического образа: «Ты, моя ходячая березка, / Создана для многих и меня» [IV, 242].

Итак, можно сделать вывод о том, что Есенин в полной мере владел искусством создания женского портрета. Колористические образы-портреты *девушки в белом* и *девушки в голубом* знаменуют этапы жизни лирического героя, а поскольку он поэт — и этапы его творческого пути.

С одной стороны, есенинские женские портреты почти всегда фрагментарны: поэт описывает не весь облик своих героинь, а лишь несколько наиболее характерных деталей. С другой, его женские портреты не плоскостно однозначны, а рельефны, выпуклы, объемны. Портреты героинь ярко индивидуальны, обладают только им присущими свойствами. Они в высшей мере выразительны и остро психологичны: через женский потрет поэт передает эмоциональное состояние, внутренний мир и характер своих героинь. Через авторское — формируется и читательское отношение к есенинским героиням.

Для описания внутреннего строя души поэту важен не портрет внешний, но — внутренний: через описание внешности создается духовный портрет героини. Таким образом, речь идет об искусстве создания портрета психологического.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом см., например: *Богомолова М. В.* Портрет героя в поэтике романа Андрея Платонова «Чевенгур». Дис. ... канд. филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 2011.

[2] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 247. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[3] *Розанов И. Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Худож. литература, 1986. Т. 1. С. 440.

[4] Там же.

[5] Там же. С. 439.

[6] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 233. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[7] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 13. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[8] См.: *Судник Т. М., Цивьян Т. В.* Мак в растительном коде основного мифа // Балто-славянские исследования. 1980. М., 1981.

[9] *Конопацкая Т.* Неизвестные стихи Сергея Есенина // Звезда. 1975. № 4. С. 188.

[10] *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1978. Т. I. С. 41.

[11] Там же. Т. III. С. 289.

[12] Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1938. Т. II. С. 166.

[13] *Васильев П.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. С. П. Залыгина, подгот. текста и прим. С. А. Поделкова. Л.: Советский писатель, 1968. С. 190.

[14] *Васильев П.* Анастасия // Новый мир. 1934. Кн. 1. С. 228.

[15] *Васильев П.* Стихотворения и поэмы. С. 189.

[16] Там же. С. 191.

[17] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов – Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 167.

[18] *Аристов В. В., Сироткина И. Е.* Танцеслово: анализ истории творческих взаимоотношений Есенина и Дункан // Культурно-историческая психология. М., 2011. № 3. С. 117.

[19] *Пастернак А.* Метаморфозы Айседоры Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М., 1992. С. 334.

[20] Цит. по: Античный профиль танца. Василий Ватагин, Матвей Добров, Николай Чернышев: Каталог выставки / Сост. Елена Грибоносова-Гребнева, Елена Осотина. М., 2006.

[21] См. *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце. Изд. 2-е. Л.: Искусство, 1979. С. 36.

[22] Цит по: *Чернецкая И.* Чествование В. Я. Брюсова // Айседора. Гастроли в России. С. 347.

[23] *Одоевцева И.* Избранное. М., 1998. С. 24.

[24] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 1 / Сост., подгот. текстов и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 9.

[25] *Даль Владимир.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. III. С. 211.

[26] Там же. Т. IV. С. 650.

[27] *Некрасов Н. А.* Саша // *Некрасов Н. А.* Соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 1 С. 109.

[28] *Горький М.* Сергей Есенин // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 9.

Е. А. Самоделова (г. Москва)

СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ И СЕКТАНТСКИЕ КЛЮЧИ К «КЛЮЧАМ МАРИИ» ЕСЕНИНА

Есенинские «Ключи Марии» (1918) имеют авторскую сноску: «Мария на языке хлыстов шелапутского толка означает душу»[1]. В есениноведении устоялось мнение, что Есенин узнал о хлыстах в 1915–1916 гг. во время петроградских бесед с Н. А. Клюевым, проживавшим в их общине у Григория Еремина в д. Гремячка Данковского уезда Рязанской губ. в 1911 г. Туда по благословению Л. Н. Толстого ушел Л. Д. Семенов-Тян-Шанский (1880–1917), однокурсник А. А. Блока по Санкт-Петербургскому университету[2].

Блок 17 октября 1911 г. записал в дневнике мысли, навеянные приходом к нему Клюева: «И так ясно и просто в первый раз в жизни – что такое жизнь Л. Д. Семенова и даже – А. М. Добролюбова. Первый – Рязанская губ., 15 верст от именья родных, в семье, крестьянские работы, никто не спросит ни о чем и не дразнит (хлысты, но он – не). "Есть люди", которые должны избрать этот "древний путь", – "иначе не могут". Но это – не лучшее, деньги, житье – ничего, лучше оставаться в мире, больше "влияния" (если станешь в мире "таким")»[3]. Вероятно, спустя годы Клюев будет внушать Есенину эту своеобразную мысль о «хлыстовстве в миру», если можно так выразиться, чем вызовет его интерес к хлыстовской религиозной поэзии, отдельные мотивы которой тот отразит в своем творчестве.

Клюев писал Есенину в августе 1915 г.: «Я бывал в вашей губернии, жил у хлыстов в Даньковском <Данковском> уезде, очень хорошие и интересные люди, от них я вынес братские песни»[4] (т. е. поэтический сб. «Братские песни»).

Известны воспоминания В. С. Чернявского: «Из тогдашнего постоянного общения с Клюевым родился, конечно, и теоретический трактат Есенина "Ключи Марии"...»[5] (см. комм.: [V, 437]). Кроме того, Есенин прослушал школьный курс о расколе в 1909–1912 гг. (см. ниже).

С. И. Субботин высказал предположение о том, что Есенин ознакомился с исследованием «Шелапутская община» (1906) епископа Алексия

Статья написана по проекту члена-корреспондента РАН А. Л. Топоркова «Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь» (2012–2014) по Программе фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации», раздел IV.

(в миру — А. Я. Дородницына), в котором сообщается об аллегоризме хлыстов (сектантов в Ставропольской губ.), трактующих воскрешение Лазаря в «Евангелии от Иоанна», гл. 11, с символическим представлением Марфы — плотью, Марии — душой, Лазаря — умом (см. комм.: [V, 449]). М. Никё обратил внимание на возможное знакомство Есенина с книгой «В поисках за божеством: Очерки из истории гностицизма» (1913) Ю.Николаева, в которой перечислены утраченные древние книги гностиков — «Великие вопросы Марии», «Малые вопросы Марии», «Родословие Марии». Положительная оценка монографии Ю. Николаева дана в книге «Смысл творчества» (1916) Н. А. Бердяева, которая имелась в личной библиотеке Есенина (см. комм.: [V, 449]).

Нами установлено, что статья «Песни, псалмы и гимны русских сектантов, рационалистов и мистиков» (1909) П. Бирюкова, которая приведена в т. 1 «Истории русской литературы» под ред. Е. В. Аничкова и не могла быть обойдена вниманием Есенина, послужила основой для его эстетической терминологии[6]. По П. Бирюкову, устройство христианской общины сектантов уподоблено такому порядку: «Корабль плывет по морю житейскому, верующие корабельщики изображаются в песне под видом гостей-купцов»[7]. Термин «корабельный образ», подразделение художественных образов на три разряда и их религиозно-мистическая и гностическая трактовка заимствованы Есениным из статьи «Хлыстовщина и скопчество в России» (1883) свящ. А. Рождественского (или, по крайней мере, перекликаются с содержанием его работы, опубликованной в «Чтениях в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1882» в 1883 г.). Священник Рождественский сообщает, что сектанты подразделяют свои песни на «крестные, корабельные и круговые — в соответствии с формами радений»[8].

С. И. Субботин усматривает перекличку названия «Ключи Марии» Есенина с заглавием статьи «Ключи тайн» (1904) В. Я. Брюсова и с образом «ключ к душе народной» из изустно известного и неопубликованного при жизни Клюева стихотворения «Сколько перепутий, тропок-невидимок...» (1910) (см. комм.: [V, 450]).

Приведенные наблюдения разных ученых над заглавием (с авторской сноской) и важным содержательным пластом «Ключей Марии» Есенина демонстрируют явное наличие старообрядческой и сектантской составляющей в общем комплексе источников текста. Хотелось бы добавить к уже найденным предысточникам «Ключей Марии» еще один важный труд: трехтомные «Сочинения» Афанасия Прокофьевича Щапова (1906, посмертно).

Современница Есенина Мина Свирская сообщает о пристальном внимании поэта к трудам Щапова в 1917 г., после революции (вероятно, после Февральской). Эти книги входили в состав будущей библиотеки, которую намеревалось открыть в Петрограде Общество распространения эсеровской литературы. Свирская пишет о Есенине: «В легком пальтишке, в фетровой несколько помятой шляпе, молча протягивал нам руку, доставал из шкафа толстый том Щапова “История раскольничьего движения” и усаживался читать»[9].

Точно с таким названием, как указывает Свирская, у Щапова исследований нет, а характеристика «толстый том» отсылает к трехтомным «Сочинениям» исследователя. Этот трехтомник составлен из статей, прежде выходивших отдельными тонкими брошюрами или публиковавшихся в «Журнале министерства народного просвещения» (1863) и в газете «Век» (1860-е гг.). Именно по этой причине многие фрагменты, взятые составителем из разных журнальных статей Щапова, особенно цитаты, повторяются в трехтомнике (даже в пределах одного тома).

Своими заглавиями наиболее близки к названию, вызванному ошибкой памяти Мины Свирской, две главы трехтомника Щапова: «Русский раскол старообрядства, рассматриваемый в связи с внутренним состоянием русской церкви и гражданственности в XVII веке и в первой половине XVIII» (Т. 1; вышла отдельной книжкой в 1859 г.) и «Умственные направления русского раскола» (Т. 1). Остальные главы посвящены историко-географическому распределению русского народа, естественно-психологическим условиям его развития, социальному положению женщины, сельской общине, земству, мирскому устроению, общественному мировоззрению, народному естествознанию, народной экономике.

Судя по воспоминаниям Мины Свирской 1960-х гг., интерес Есенина к Щапову был продолжительным, а чтение его книг — медленным и основательным. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что Есенин изучал трехтомник с весны по осень 1917 г. — в период, ознаменованный знакомством с З. Н. Райх и дальнейшей женитьбой на ней, дружбой с А. А. Ганиным и путешествием на Русский Север, образованием по возвращении семейно-хозяйственной «коммуны» в Петрограде: «Приходя к нам в Общество, Есенин продолжал читать Щапова. Иногда засиживался до тех пор, пока мы не закрывали помещение и расходились»[10].

Показательно, что Соловки упомянуты в «Автобиографии» (1924) Есенина как одно из посещенных им географических мест Русского Севера [VII (1), 16]. Достоверность посещения Соловецких островов Есениным пока не подтверждена, однако понятен «знаковый характер» Соловков в 1917 г. как твердыни староверия, центра осадного мятежа староверов-монахов в 1668–1676 гг.[11] Неслучайна мифологизация места бракосочетания Есенина с Райх, совершенного якобы в столь значимом, сакральном пространстве: «На Соловках они набрели на часовенку, в которой шла служба, и там их обвенчали»[12] (в действительности брачное таинство состоялось в церкви Кирика и Иулитты близ Вологды). Читая Щапова, Есенин мог обратить внимание на то, что исследователь почерпнул и обнародовал новые сведения о старообрядцах из соловецкой рукописи «Сад спасения»[13] — в числе других старообрядческих потаенных книг.

Трехтомник Щапова мог привлечь внимание Есенина по многим причинам. Во-первых, это монументальное научное исследование по расколу и сектантству, описывающее историю этих закрытых религиозных учений, включающее новые сведения о них. Во-вторых, трехтомник наполнен большим количеством цитат из фольклорных произведений и старинных старообрядческих книг, яв-

ляется своеобразным сводом народных воззрений на мироустройство и жизнь человека. В-третьих, в труде Щапова просматривается идея мистицизма как вершины вероучения раскольников и сектантов – идея, созвучная Есенину и примененная им по отношению к искусству и даже к собственной биографии, слегка присочиненной.

Есенин всегда был склонен к использованию литературных масок, особенно тех, которые свидетельствовали о статусе посвященного, адепта какого-либо философского, эстетического или религиозного учения. Критики-современники писали об активном и порой чрезмерном использовании Есениным лексики с семантикой 'сокровенного, закрытого, тайного', со смыслом 'инобытия, нездешнего, надмирного'. Н.И.Шубникова-Гусева усматривает в творчестве Есенина масонскую символику (в частности, в «Черном человеке», 1923–1925)[14]. В канун революции 1917 г. Есенин находился в русле эзотерических поисков творческой интеллигенции Серебряного века. Он дружил с С. А. Клычковым и Клюевым, происходившими из старообрядческой среды, родом из географически удаленных на многие сотни километров Тверской и Олонецкой губерний.

Многие литераторы Серебряного века создавали некоторые свои произведения, в известной степени опираясь на художественную символику хлыстов; были лично знакомы с русскими «христами». М. М. Пришвин в 1909 г. познакомил Блока с хлыстовской общиной «Начало века» и с их крещением в чане[15]; написал в дневнике 16 июля 1922 г. о том, что В. В. Розанов назвал Блока хлыстом, а 9 декабря 1922 г. размышлял о поэме «Двенадцать» и судьбе ее автора: «Только верно ли, что это Христос, а не сам Блок, в вихре чувств закруженный, взлетевший до Бога (Розанов: "Это все хлысты", "бросайтесь в чан")»[16].

В «Гагарьей судьбине» Клюев изобразил свой путь к хлыстам; К. Д. Бальмонт сочинил стихотворный цикл «Зеленый вертоград» (1909); А. Белый создал роман «Серебряный голубь» (1910), высоко оцененный Есениным; Пимен Карпов опубликовал роман о хлыстах «Пламень» (1914); М. А. Кузмин сотворил цикл «Русский рай» (1915–1917); М. И. Цветаева написала эссе «Хлыстовки» и др.[17]

Мотивам старообрядческого и сектантского фольклора в творчестве Есенина посвящена глава 4 «Творчество С. А. Есенина и традиции русского религиозного разномыслия. Проблема неортодоксальных духовных влияний» монографии «Сергей Есенин и русская духовная культура» О. Е. Вороновой (2002)[18].

В творчестве Есенина отчетливо выделяется период 1917–1921 гг., который условно можно назвать старообрядчески-сектантским. Центральное место в нем занимают «Ключи Марии» (1918), а обрамляют его революционно-христианские «маленькие поэмы» 1917–1919 гг., с одной стороны, и поэма «Пугачев» (1921) – с другой[19]. Именно к этому периоду относится придуманный Есениным образ деда-старообрядца из его автобиографии 1921 г., сообщенной профессору И. Н. Розанову: «Я крестьянин Рязанской губернии, Рязанского же уезда. Родился я в 1895 году по старому стилю 21 сентября, по-новому, значит, 4 октя-

бря. В нашем краю много сектантов и старообрядцев. Дед мой, замечательный человек, был старообрядческим начетчиком»[20] – автобиография С. А. Есенина, записанная И. Н. Розановым, 1921).

В других автобиографиях Есенина дед характеризуется иначе: он поет «песни старые, такие тягучие, заунывные», рассказывает Библию и Священную историю ([VII (1), 14] – «Автобиография», 1924); в большинстве описаний дед «подзадоривает на кулачную» внука и «был не дурак выпить» ([VII (1), 8] – «Сергей Есенин», 1922; [VII (1), 11] – «Автобиография», 1923; [VII (1), 18, 20] – «О себе», 1925). Заметим, что Щапов тоже считал своего прадеда сосланным из Центральной России в Восточную Сибирь «за упорство в раскольничьих убеждениях», хотя не знал этого точно[21].

Что касается старообрядцев, они действительно жили в с. Спас-Клепики, где учился Есенин во второклассной учительской школе в 1909–1912 гг., и в ряде селений, простирающихся на 6–10 километрах к югу от с. Константиново[22]. О сарафане старообрядческих клепиковцев в 1920–1931 гг. писала Н. И. Лебедева[23]. От названия секты шелапутов в Рязанской Мещере образован глагол «зашалапутить» [зышылапу́т'ит'] – 'начать вести себя непристойно'[24]. Старожилы говорили: «Ни сказа́ть, сь ме́сяц ту́ха жыли, а вот йапять зышылапу́тили, азырава́ть ста́ли»[25] (д. Андроново, с. Малахово Клепиковского р-на). В Рязанском, Михайловском и Зарайском уездах И.Е.Востоков записал поговорку-ругательство: «Шелапутный пес, шерамыга!»[26]

По данным метрических книг, в с. Константиново была сектантская семья Минаковых, но жена и дочь крестились в православие[27].

Пословица из Рязанского, Михайловского, Зарайского уездов удостоверяет наличие раскольников в Рязанской губернии и свидетельствует о нежелании крестьян разных конфессиональных групп соединяться с браке из-за разницы даже повседневного поведения: «На раскольнице жениться – лучше удавиться, у ней всегда пятница и среда, да еще чтоб не брита была борода»[28].

Второклассные учительские школы как таковые были открыты Духовным ведомством в 1896 г., согласно Высочайше утвержденному 5 июня 1895 г. мнению Государственного Совета об ежегодном ассигновании казенных средств[29]. На фотографии Есенина с другими учащимися в 1911 г. видна вывеска учебного заведения: «Второклассная церковно-приходская школа открыта в селе Спас-Клепиках Духовным ведомством. 1896»[30]. В Высочайшем повелении «Об утверждении положения о церковных школах ведомства Православного Исповедания», опубликованном в «Церковных ведомостях» от 14 апреля 1902 г., в разделе III «Учительские школы» есть пункт 39: «В курс второклассных школ, с разрешения епархиального училищного совета, может быть введено обучение иконописанию, музыке, ремеслам и сельскому хозяйству, в виде дополнительных уроков, а также могут быть открываемы особые курсы по этим предметам и по церковному пению с музыкою»[31]. В «Отчете о состоянии церковно-приход-

ских школ за 1897/98 учебный год» как раз сообщается о таком дополнительном курсе: «В школе Спас-Клепиковской, как находящейся в местности зараженной расколом, даны были краткие сведения о расколе»[32]. В «Свидетельстве» об окончании Есениным Спас-Клепиковской второклассной учительской школы от руки вписан пункт 13 об «успехах» по «расколу — очень хорошие (4)»[33]. «Свидетельство» подписано заведующим школой священником Павлом Агрономовым, который вел все предметы по церковному циклу. Следовательно, первые систематизированные знания по старообрядчеству и сектантству, которые в ту эпоху объединялись понятием «раскол», Есенин приобрел в учительской школе.

Есенин гостил у однокашника в с. Порошино близ с. Спас-Клепики, посещал ярмарку, где мог встречаться со старообрядцами-поповцами. По свидетельству учителя Е. М. Хитрова, «Есенин, приезжал ли кто к нему или не приезжал, непременно шел на базар и там пропадал надолго»[34].

В начальной школе грамоты при второклассной учительской школе в с. Спас-Клепики, где Есенин давал уроки (в русле педагогической практики), среди прочих детей обучались и дети старообрядцев. По свидетельству К. С. Марушкина, Есенин (как и другие учащиеся) брал книги в школьной библиотеке, где «читали книги русских классиков — Пушкина, Лермонтова, Тургенева и др., но имелось много и церковной литературы», посещал Спас-Клепиковскую библиотеку-читальню[35] и мог уже в те годы увлечься трудами Щапова. Также сведения о раскольниках Есенин почерпнул из художественной дилогии П. И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах» и «На горах» (1871–1874). Научные данные о хлыстах Мельников привел в «Письмах о расколе» (1862), «Белых голубях» (1867) и «Тайных сектах» (1868), опубликованных в газете «Северная пчела» и журнале «Русский вестник» (информации о чтении Есениным этих статей нет, хотя имеются некие аллюзии на «белых голубей» в начале и заключении «Ключей Марии» — [V, 192, 213]).

По сведениям В. А. Антошечкиной, уроженки с. Селезнево Клепиковского р-на, старообрядцы и в наши дни живут в этом селе и в соседних селениях Карьцево, Деево, Оськино, Малая Каменка. По ее словам: «В Селезневе живут старообрядцы двух толков: "мирские" — "приемлющие священство". У них есть собственная церковь и священнослужитель. Старообрядцы-беспоповцы имеют моленный дом и вместо священника богослужения совершает "читалка", "книжница", "счетчица" или мужчина — "отче"»[36]. По мнению В. А. Антошечкиной, старообрядцы-беспоповцы, скорее всего, относятся к федосеевскому согласию, так как их «читалка» посещает Преображенскую церковь в Москве.

О старообрядцах в с. Константиново ходят разные поверья. Филолог И. И. Балясова (Москва) рассказывала, что в 1970 г. она с учениками была в гостях в с. Константиново у А. А. Есениной – сестры поэта, видела в доме икону Николая Угодника старообрядческого письма: рука святого изображена не так, как у православных. А. А. Есенина сообщила, что спасали от пожара все иконы,

спасли и эту; были в Константинове старообрядцы, скорее всего, эта икона от деда досталась. В 1971 г. И. И. Балясова в Москве шла по дороге мимо старообрядческой церкви в районе Павелецкого вокзала, зашла в храм: там так же изображен Николай Угодник на иконе[37].

Блок записал 4 января 1918 г. в своем дневнике о Есенине: «О чем вчера говорил Е<сенин> (у меня). <...> Из богатой старообрядческой семьи — рязанец. Клюев в молодости жил в Рязанской губернии несколько лет.

Старообрядчество связано с текучими сектами (и с хлыстовством). Отсюда — о творчестве (опять ответ на мои мысли — о потоке). Ненависть к православию. Старообрядчество московских купцов — не настоящее, застывшее»[38].

М. В. Бабенчиков — знакомый Есенина — в 1926 г. отмечал: «Обоим интеллигентская среда начала и середины 900-х годов пыталась навязать какой-то... нарочитый облик, рядя Блока в доспехи и шлем рыцаря, а Есенина *обряжая в какой-то саван хлыстовского покроя*»[39].

В 1958 г. А. А. Ахматова задумала создать балет, и в декабре 1959 г. в записной книжке с 3-й картиной балета — о самоубийстве драгуна в 1910-е гг., писавшейся параллельно с «Поэмой без героя», привела образ хлыстовских радений как своеобразную «визитную карточку» эпохи. Показательно, что этот религиозный образ Ахматова связала с писателями-новокрестьянами, действительно интересовавшимися хлыстами: «Гости, Клюев и Есенин пляшут дикую, *почти хлыстовскую*, русскую»[40].

История обращения Есенина к старообрядческой и сектантской тематике в революционные и последующие годы понятна: она обусловлена нахождением поэта в юности рядом со старообрядцами и сектантами, прослушиванием школьного курса по расколу, дружбой с поэтами-старообрядцами, интересом интеллигенции Серебряного века к мистике, надеждами на лучшее будущее и новую веру после Февральской и Октябрьской революций 1917 г.

Вероучительские знания, усвоенные Есениным со слуха из богословских лекций и бесед с друзьями, должны быть расширены и углублены при помощи чтения специальной литературы.

Можно считать, даже внешний вид внушительного трехтомника Щапова произвел сильное впечатление на поэта и нашел отражение в «<Автобиографии С. А. Есенина, записанной И. Н. Розановым>» (1921): «Книга не была у нас совершенно исключительным и редким явлением, как во многих других избах. Насколько я себя помню, помню и толстые книги, в кожаных переплетах» [VII (1), 343–344]. Хотя, безусловно, Есенин читал и другие объемные фолианты.

Трехтомник Щапова создан на основе его прижизненных статей, прошедших цензуру и опубликованных в периодической печати. Несмотря на подцензурность труда, Щапову удалось сохранить беспристрастный взгляд на русское религиозное движение, объективно объяснить причины его возникновения и историю церковных и правительственных гонений и даже высказаться позитив-

но о некоторых проявлениях раскола. Будучи сыном священника и являясь преподавателем Казанской духовной академии и Казанского университета, лично подвергшись аресту из-за мировоззренческих убеждений, Щапов был исследователем, принявшим сторону угнетенного крестьянства. Он писал: «Самозванство простых мужиков Христами-искупителями, а баб — богородицами есть, по-видимому, не что иное, как мистическая апотеза или религиозно-мистическое выражение надежд униженного крепостного сельского населения, крестьянина и сельской бабы-крестьянки, грубое, дикое, своеобразное признание их человеческого достоинства и гражданских прав»[41].

Одна из ветвей сектантства, с самоназванием «люди божии» и с их вождями — «христами» и «богородицами» — получила в народе наименование хлыстов. Об основании организации хлыстов Щапов сообщал: «Именно, в показании лжебогородицы людей божиих, Анны Федоровой Скочковой, крестьянки Николаевского уезда, Самарской губернии, записанном в 1828 г. священником саратовского тюремного замка Вазерским, сказано: "Секта хлыстов происходит от гребенских или запорожских казаков, живших в России и после бежавших в турецкие владения. Там они имеют главного настоятеля сей секты в виде христа, от него получают себе все нужные книги. Когда нужно им избрать богородицу и пророка-богомольщика, то они, утвердив избрание своеручным подписанием, посылают с ним помощника к настоятелю. Там пророк живет год и более для узнания <так!> обрядов, дознания в поведении и твердости в вере. После настоятель, утвердив сей приговор, посылает с помощником предписание, а богородице-богомольнице – сорочку и вербу. Потом, избрав другую, которая навсегда должна быть дева непорочная, благообразной наружности и лучшего ума, опять тем же порядком посылают предписания, сорочку и вербу"»[42].

Щапов утверждал, что вера в *пророков*, а также в судьбу и предопределение у хлыстов возникла под тюрко-татарским воздействием, а именно под влиянием «"турчанинов родом" и турецких выходцев запорожских казаков», являвшихся их духовными наставниками[43]. Щапов даже выделяет «период *пророческий*, начавшийся со времени появления пророков людей божиих», датируя его с конца XVII века[44]. Исследователь говорит о «сектах пророчествующих»[45]. Есенин в августе 1912 г. приступает к написанию поэмы «Пророк» и завершает ее к 26 января 1913 г. (см. письма к Г. А. Панфилову и М. П. Бальзамовой[46]). Если в 1912 г. Есенин разобщал себя (автора) и пророка как заглавного персонажа, разводил образ лирического героя и пророка, то в 1918 г. он объединит эти два художественных концепта в «маленькой поэме» «Инония»: «Так говорит по Библии // Пророк Есенин Сергей»[47].

Можно найти множество художественных параллелей из «Ключей Марии», маленьких поэм и писем Есенина к трехтомнику Щапова, что свидетельствует об этом труде как важном мировоззренческом подспорье, а также многогранном идейно-содержательном и историко-эстетическом источнике для целого творче-

ского периода поэта. Наблюдаются цепочки смысловых текстологических схождений, выявляющие целенаправленную выборку (пусть и сделанную по памяти и по-своему творчески преображенную) понравившихся Есенину этико-философских суждений и эстетических формул Щапова.

Щапов усматривал истоки сектантства в религиозной форме самозванства: «И вот, как легко в XVII веке демократизм массы *разыгрывался игрой* в самозванцы-цари, так точно простой крестьянин Владимирской губернии, Муромского уезда, Стародубской волости, Иван Тимофеевич Суслов, явился религиозным самозванцем, антропоморфически назвал себя Господом-Христом. И с тех пор самозванцев-Христов явилось несколько»[48].

В числе «пророков» Щапов упоминал Кондратия Селиванова, крестьянина Орловской губернии, сосланного в Иркутск за организацию секты, который сообщал о своем божественном избранничестве, будто бы подтвержденном главной пророчицей в корабле Анной Романовной, когда на нее накатил «дух» и она без чувств упала на пол: «И тогда она мне стала рассказывать, что от меня птица полетела по всей вселенной всем провестить, что я бог над богами, пророк над пророками!»[49] Есенин, вдохновленный библейским сюжетом о Ное, выпускавшем сначала ворона и затем голубя искать землю после потопа, возможно, также находился под впечатлением переосмысленного сектантами мотива, приведенного Щаповым.

Заглавный образ «Белые голуби» (1867) Мельникова (см. выше) перекликается с началом и заключением «Ключей Марии» Есенина: «Изображается голубь с распростертыми крыльями. Размахивая крыльями, он как бы хочет влететь в душу того, кто опустил свою стопу на ступень храма-избы, совершающего литургию миру и человеку <...>»; «...масличная ветвь будет принесена только голубем – образом, крылья которого спаяны верой человека не от классового осознания, а от осознания обстающего его храма вечности» [V, 192, 213].

Еще до П. Бирюкова Щапов писал о «*корабле*» как религиозной форме самоорганизации хлыстов[50]. Есенин говорит о «воздушных корабельщиках» и о «корабельном образе» [V, 203–205].

Щапов отмечал специфическую хлыстовскую книжность, восходящую к фольклору: «...в состав богослужебных песней людей божиих вошли и некоторые древнерусские духовные стихи, как, напр., стихи об Иосафе-царевиче, об Иосифе Прекрасном, стих о Голубиной книге и др.»[51]. Щапов пишет о народе, который «пробавляется одной *старинкой – книгой голубиной*, где вмещена вся его космологическая дума, все его миросозерцание»[52]; или: «В известном космогоническом стихе о Голубиной книге так изображается происхождение мира и человека»[53]. Далее он неоднократно приводит фрагмент, представляющий собой этиологический миф: «У нас вольный свет зачался от суда Божия, / Солнце красное от лица Божия» и т. д.[54]; «У нас белый вольный свет зачался от суда Божия; / Солнце красное от лица Божьего» и т. д.[55]

Есенин в «Ключах Марии» также неоднократно процитировал и упомянул «Голубиную книгу» [V, 195, 206][56] — причем именно указанный Щаповым космогонический отрывок, однако в сокращенном, пунктирно прочерченном виде, с построчными отточиями: «У нас помыслы от облак Божиих... / Дух от ветра... / Глаза от солнца...» и т.д. [V, 195]. Заметим, что многоточия имелись и в цитате Щапова, однако в существенно меньшем количестве, применялись не к каждой строчке, а завершали смысловые фрагменты.

Приведенный Щаповым фрагмент оканчивается древней картиной мироздания — с ее животным началом:

Кит рыба всем рыбам мати...
На трех китах земля основана.
Как кит рыба потронется,
Вся земля восколебнется *и пр.*

Этот же мотив содержится в древнерусском произведении, также приведенном Щаповым: «Так, напр., в "Повести града Иерусалима, или О Волоте Волотовиче" сказано о светопреставлении от кита: "Земля стоит на осьмидесяти китах рыбах меньших, да на трех рыбах больших... А рыба рыбам мать – кит рыба великая: как та рыба кит взыграется и пойдет во глубину морскую, *тогда будет свету преставление*"»[57].

Есенину был важен именно мотив землетрясения, кончины мира, который он, наоборот, преобразовал в идею развития цивилизации: «Гонители Святого Духа-мистицизма <...> осмеяли трех китов, на которых держится, по народному представлению, земля, а того не поняли, что этим сказано то, что земля *плывет*, что ночь — это время, когда киты спускаются за пищей в глубину морскую, что день есть время продолжения пути по морю» ([V, 213]; курсив автора).

Образ Егория Храброго также является весьма значимым для Есенина: «На происхождение человека от древа указывает и наша былина "о хоробром Егории":

У них волосы — трава,
Телеса — кора древесная» [V, 189–190].

С. И. Субботин привел сходные, но не дословные хрестоматийные варианты этих строк из «Стиха о Егории Храбром» и сделал вывод о цитировании Есениным отрывка по памяти (см. комм.: [V, 462]). Нам важно подчеркнуть наличие этого фрагмента сразу в двух духовных сюжетах — про Егория Храброго и в Голубиной книге, отметить их типологическое сходство, а возможно, происхождение из единого прототекста. У Щапова в цитате из «Книги голубиной» указано: «Телеса наши от сырой земли»[58]. Кроме того, Щапов сравнил с текстом «Голу-

биной книги» похожие суждения духоборов о первоначальном «мирном теле», бывшем у человека до грехопадения: «Они говорят, что тело в человеке от земли, кости от камня, жилы от кореня, кровь от воды, волосы от травы, мысль от ветра, благодать от облака»[59].

Щапов придает Егорию / Георгию храброму первостепенное значение в плеяде народных богатырей и мифических героев-полубогов, уделяет этому фольклорному персонажу много места в своем труде. Исследователь указывает: «... Георгий храбрый в народной эпической поэзии носит мифический характер героя-полубога, устроителя земля русской»[60]. И далее: «Егорий Храбрый является нам, в народном изображении, героем-полубогом, могучим возделывателем русской земли, начинателем, основателем ее физической культуры, земского устроенья»[61]. Исследователь указывает на смешение в одной версии духовного стиха Святогора со Святым Егорием, на значение слова «Георгий» как 'возделанный', что имеется уже в переводе азбуковников XVII в.[62]. Щапов многократно приводит духовный стих «Георгий Храбрый», цитируя его по И. П. Сахарову[63].

Щапов уделяет внимание финской «Калевале»: «Все боги финской *Калевалы*, в позднейших народных представлениях, сходят на землю и принимают образ человеческий»[64]. Далее исследователь упоминает главного героя финской «Калевалы», сопоставляя его с Егорием Храбрым: «В одном варианте, представляющем самую древнюю, языческую формацию народного миросозерцания, стих о Егории Храбром, под обликом христианского святого Георгия Победоносца, воспевает мифического божественного богатыря, творца мира, устроителя финско-русской земли, подобного финскому вещему Вейнемейнену»[65]. К образу *Вейнемейнена* Щапов возвращался несколько раз[66].

Есенин рассуждает о зарождении инструментальной музыки и пения, не считая их даром культурного героя: «Без всякого Иовулла и Вейнемейнена наш народ через простой лик безымянного пастуха открыл две скрытых силы воздуха вместе» [V, 190]. Мы уже писали о разных источниках есенинского Вейнемейнена и о восхождении его Иовулла (Иогулла) к библейскому персонажу: «Имя его *Иувал*: он был отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт. 4:21)[67].

Образ *пастуха* как изначального философа у Есенина также восходит к трехтомнику Щапова. Исследователь утверждал: «Доступная, непосредственно ближайшая точка кругозора была одна – пастушески-бытовая. И вот пытливый, любознательный ум славян-пастухов, гадая о чудесах звездного и земного мира, брал образы для выражения своих впечатлений и наблюдений от своего пастушеского, скотоводного быта»[68]. И далее: «Поневоле, младенчествующий, пастушеский ум созерцал и представлял чудеса вселенной так, как они непосредственно, наглядно казались простому глазу, различал и комбинировал только отдельные, наиболее поразительные части вселенной, а фантазия облекала эти воззрения и представления образами пастушеского быта, заимствуя их из земско-бытовой действительности и наглядности»[69].

Религиозное наполнение пастушеского миросозерцания Щапов отметил в наименовании «пастуховы согласы»[70].

Есенин развил этот тезис до следующего: «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» [V, 189].

Последовательность рассуждений и многие фольклорные нарративы, служащие иллюстрациями к мыслям автора, могли быть подсказаны Есенину тщательным прочтением трехтомника Щапова, отслеживанием его хода мысли, вниманием к подбору устно-поэтических произведений, к цитированию основных моментов их сюжетов.

К примеру, Щапов утверждает: «В языческие времена, в эпоху звероловного и пастушеского быта, в период зооморфического мировоззрения, суеверию славян там же, как и другим невежественным народам, мерещились на небе злые существа — *волкодлаки*, которые будто бы и пожирали солнце и луну, и производили затмения»[71]. Отталкиваясь от выдвигаемого Щаповым положения о «пастушеском быте» как основы языческой веры, дословно приводя этот термин в «Ключах Марии» (1918), Есенин выводит образ пастуха основополагающим, центральным, выставляет его неким культурным героем, объявляет его первым мыслителем и поэтом [V, 189, 190 и след.]. Мотив пожирания мифическими волкодлаками небесных светил, приведенный Щаповым, Есенин перевел в метафору — «облака взрычали, как волки» [V, 196] и тут же разместил собственный пример (возможно, подсказанный Клюевым или услышанный у народа во время своего путешествия на Русский Север в 1917 г.): «В наших северных губерниях про ненастье до сих пор говорят: "Волцы задрали солнечко"» [V, 196]. У Щапова еще имелась отсылка к немецкой и скандинавской мифологии, согласно которой два волка преследуют солнце и месяц, производя затмения[72].

Суждение Щапова о старинных книжниках, которые, по примеру Григория Богослова, сравнивали «микрокосмос с макрокосмосом» и «в человеке видели отражение космоса»[73], оказались созвучны Есенину. Щапов процитировал древнерусский памятник XII в. из сборника проф. В. И. Григоровича: «Богословцы реша, яко человек есть вторый мир мал: есть бо небо и земля, и яже на небеси, яже на земли, видимая и невидимая: от пупа до главы яко *небо*, и паки от пупа дольняя его часть яко *земля*; ибо земля имеет силу рождательную и прохождение вод и дверей телесоразделительных; тако и в сей нижней части человека сия суть»[74].

Вероятно, данная цитата породила следующую мысль Есенина, внедренную им в описание рисунка букв русской азбуки и объясняющую ее происхождение и смысл: «Прочитав сущность земли и почувствовав над нею прикрытое синим сводом пространство, человек протянул руки и к своей сущности. *Пуп* есть узел человеческого существа <...>» ([V, 199]; курсив автора).

Показательно, что Есенин приводит не все буквы, а лишь первые три и три последние, заключая в символическое обрамление «алфавит непрочитанной грамоты» [V, 199]. В начертании букв «а», «б», «в» Есенин ищет для человека «примирения с воздухом и землею» [V, 200]; в литере «я» замечает «человека, опустившего руки на пуп (знак самопознания), шагающим по земле» [V, 200]. И в таких рамках космогонической триады «небо — земля — человек» Есенин усматривает «дальнейший порядок алфавита» [V, 200].

Многие исследователи улавливали влияние разных книг об орнаменте азбуки на «Ключи Марии» Есенина, находили различные параллели к его трактовке контура букв. Так, С. И. Субботин видел влияние бесед Андрея Белого с Есениным осенью 1917 г. в Царском Селе во время работы над «Глоссолалией: поэмой о звуке» (1922) (см. комм.: [V, 476]). Е. А. Самоделова приводила древнерусские фрагменты об азбуке из нескольких «Сборных Подлинников» графа Строганова из статьи Ф. И. Буслаева «О народной поэзии в древнерусской литературе (Речь, произнесенная в торжественном собрании Московского университета 12 января 1859 г.)»[75]. Н. И. Шубникова-Гусева полагала, что концепцию алфавита Есенин подспудно строил на орнаментальных буквицах древне-русских рукописных книг, во множестве воспроизведенных в работах Ф. И. Буслаева, в атласах В. И. Бутовского (1870) и В. В. Стасова, с которыми открыто полемизирует[76].

Можно сделать вывод: суждение древнерусских книжников о том, что «человек есть вторый мир мал: есть бо небо и земля» и что фигура человека с его «пупом»-центром уподоблена Вселенной, приведенное Щаповым, создало основу для творческих размышлений Есенина об антропоморфно-космической сути алфавита, сформировало некую канву для вписывания в нее смыслового рисунка отдельных букв, подчиненных общему космогоническому замыслу.

Образ «древа-жизни» или «символического древа» (в виде «Маврикийского дуба», «Скандинавской Иггдразили»-ясеня или «древа, под которым сидел Гаутама» — [V, 193, 188, 189]) из «Ключей Марии» Есенина также восходит к аналогичной символике из труда Щапова. Исследователь приводит выдержку из рукописи XII в. профессора В. И. Григоровича: «Дуб железный, еже есть первопосажен от всего же, корение на силе Божией стоит»[77]. Рядом же помещено описание «мирового древа жизни» из беседы Панагиота с Фрязином Азимитом (уроженцем Генуи): «А посреди рая *древо животное, еже есть божество*. И приближается верх того древа до небес. Древо то златовидно, в огненной красоте. Оно покрывает ветвями весь рай. Имеет же листья от всех дерев и плоды тоже. Исходит от него сладкое благоуханье; а от корня его текут млеком и медом 12-ть источников»[78]. Есенин увидел подобное райское древо в виде узора на полотенце: «Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь лицом в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь

его, чтоб, подобно древу, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель» [V, 193].

Образ «Скандинавской Игдразили» Есенин мог также почерпнуть у Щапова, писавшего: «Этому всемирному древу соответствует греческое космическое дерево μελία, ясень, и особенно скандинавское мировое дерево игдразиль (Uggdrasil), которое обнимает небо, землю и преисподнюю <...>»[79].

Из трудов Щапова Есенин узнает не только про раскольников и сектантов, но также постигает многие факты российской истории, пути расселения разных российских народностей, их обычаи, особенности мировоззрения и быта. Соответственно Есенин применяет запечатленные в памяти теоретические моменты и фактические элементы из трехтомника Щапова не только в «Ключах Марии», но и в других сочинениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука – Голос, 1997. С. 186. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[2] См.: *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, 2002. С. 223.

[3] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. Дневники. С. 70.

[4] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Под общ. ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой. М., 1995. С. 208.

[5] Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1975. С. 163.

[6] См.: *Самоделова Е. А.* К автографу «Пугачева» С. А. Есенина: Почему исторические имена Отрепьев, Суворов, Федулев и топоним Джагильды не вошли в печатный текст // Есенин академический: Новое о Есенине. М.: Наследие, 1995. Вып. 2. С. 93–121; *Самоделова Е. А.* Историко-фольклорная поэтика С.А.Есенина // Рязанский этнографический вестник. 1998. С. 142.

[7] *Бирюков П.* Песни, псалмы и гимны русских сектантов, рационалистов и мистиков //История русской литературы / Под ред. Е. В. Аничкова. М., 1909. Т. 1. С. 398.

[8] *Рождественский А., свящ.* Хлыстовщина и скопчество в России // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1882. М., 1883. Кн. 3. Разд. IV. С. 202.

[9] *Свирская Мина.* Знакомство с Есениным // Русское зарубежье о Сергее Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: В 2 т. / Вступ. ст., сост. и комм. Н. И. Шубниковой-Гусевой. М., 1993. Т. 1. С. 145; 2-е изд. – М., 2007. С. 161.

[10] Там же. С. 147; 2-е изд. С. 163.

[11] См.: *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 200, 213.

[12] *Свирская М.* Знакомство с Есениным // Русское зарубежье о Сергее Есенине. Т. 1. С. 145.

[13] *Щапов А. П.* Сочинения: СПб.: Кн-во М. В. Пирожкова: В 3 т. Т. 1. С. 47.

[14] См.: *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Гл. 7. Главка «"Черный человек", или Диалог с масонством».

[15] См.: *Пришвин М. М.* Дневники. 1918–1919. М., 1994. С. 26.

[16] *Пришвин М. М.* Дневники. 1920–1922. М., 1995. С. 287, 257.

[17] См.: *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. С. 224–226.

[18] См.: Там же. С. 197–252.

[19] О старообрядческих корнях образа Пугачева см.: *Самоделова Е. А.* Историко-фольклорная поэтика С.А.Есенина // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 1998. С. 165.

[20] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 1 / Сост., подгот. текстов и коммент. А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос. 1999. С. 343. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[21] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 1. С. II.

[22] См.: *Самоделова Е. А.* Историко-фольклорная поэтика С.А.Есенина // Рязанский этнографический вестник. 1998. С. 165.

[23] См.: *Лебедева Н. И.* Изучение Рязанской области в этнографическом отношении после Октябрьской революции // Краеведческие записки. Рязанский областной краеведческий музей. К 75-летию музея / Под ред. Н. П. Милонова. Рязань. 1959. С. 125.

[24] *Ванюшечкин В.Т.* Словарь русских народных говоров Рязанской Мещеры. А – Н. Материалы по русской диалектологии. Учеб. пособие. Воронеж, 1983. С. 145.

[25] Там же.

[26] Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (ИЭА). Фонд ОЛЕАЭ. Ед. хр. 343. Л. 28 об. Пословицы и поговорки в Рязанском, Михайловском и Зарайском уу., собр. И. Востоков.

[27] Благодарим О. Л. Аникину, ст. науч. сотрудника Государственного музея-заповедника С. А. Есенина в с. Константиново, за эти сведения в устном сообщении нам 30.09.2013.

[28] ИЭА. Фонд ОЛЕАЭ. Ед. хр. 343. Л. 16 об. Пословицы и поговорки в Рязанском, Михайловском и Зарайском уу., собр. И.Востоков.

[29] См.: *Скороходов М. В.* Спас-Клепиковская учительская школа в биографии С. А. Есенина // С. А. Есенин и православие. М., 2011. С. 408.

[30] См: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. М., 2003. Т. 1. С. 541.

[31] Цит. по: Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 1 / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев; Общ. ред. и вступ. слово – Ю. Л. Прокушев; Сост.: М. В. Скороходов, С. И. Субботин; Сост. разделов: Е. А. Самоделова, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Л. М. Шалагинова, Ю. Б. Юшкин при участии О. Л. Аникиной, Л. А. Архиповой, Н. Н. Бердяновой, В. А. Дроздкова, Н. Г. Юсова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 497.

[32] См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 491 – со ссылкой на ГАРО, ф. 632.

[33] См.: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. М., 2003. Т. 1. С. 136, 545.

[34] С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вст. ст., сост. и коммент. А. А. Козловского. М.: Худ. лит., 1986. Т. 1. С. 141.

[35] Цит. по: Летопись жизни и творчества С. А. Есенина: В 5 т. М., 2003. Т. 1. С. 112, также с. 131-133 — со ссылкой на архив Государственного музея-заповедника С. А. Есенина; опубл.: Воспоминания Кузьмы Сергеевича Марушкина / Вст. ст. и публ. О. Л. Аникиной и Н. Н. Бердяновой // Сергей Есенин и русская школа: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 107-летию со дня рожд. С. А. Есенина. Рязань, 2003.

[36] *Антошечкина В. А., Потанина Е. А.* Похоронно-поминальные обряды у старообрядцев с. Селезнево Клепиковского района // Материалы и исследования по рязанскому краеведению. Рязань, 2008. Т. 13. Этнографический сборник. С. 295.

[37] Сообщение И. И. Балясовой в октябре 2013 г. по телефону.

[38] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. Дневники. С. 13; то же: *Блок А. А.* Из дневников, записных книжек и писем // Воспоминания о Сергее Есенине / Под общ. ред. Ю. Л. Прокушева. М., 1965. С. 180.

[39] *Бабенчиков М. В.* Есенин. Воспоминания. 1926. Машинопись с правкой редактора [И. В. Евдокимова] // ИМЛИ. Ф. 32. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 2 (33) (курсив наш. — *Е. С.*).

[40] Цит. по: *Лямкина Е. И.* Вдохновение, мастерство, труд (Записные книжки А. А. Ахматовой) // Встречи с прошлым. Сб. мат-лов ЦГАЛИ. М.: Сов. Россия, 1978. Вып. 3. С. 400 (Курсив наш. — *Е.С.*).

[41] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 2. С. 638.

[42] Там же. С. 620.

[43] Там же. С. 622. См. также с. 620.

[44] Там же. С. 590.

[45] Там же. Т. 1. С. 641.

[46] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботина; Реальный коммент.: А. Н. Захарова, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 15–16, 29.

[47] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 61.

[48] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 2. С. 464.

[49] Там же. С. 628.

[50] См.: Там же. С. 622.

[51] Там же. С. 607.

[52] Там же. С. 641; курсив автора.

[53] Там же. Т. 1. С. 19, 102.

[54] Там же. Т. 2. С. 641.

[55] Там же. Т. 1. С. 19, 102.

[56] См. также: *Солнцева Н. М.* Традиции духовных стихов в ранней лирике С. А. Есенина // Сергей Есенин и русская история. Сб. трудов по материалам Международной научн. конф., посв. 117-летию со дня рождения С. А. Есенина и Году российской истории. М. — Константиново — Рязань: ИМЛИ РАН. 2013. С. 244–261.

[57] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 1. С. 31, 111; курсив автора.

[58] Там же. Т. 1. С. 19, 102, 108; Т. 2. С. 641.

[59] Там же. Т. 1. С. 20, 102.

[60] Там же. С. 22, 63.

[61] Там же. С. 26, 66.

[62] См.: Там же. С. 23. Сн. 1; С. 26. Сн. 1.

[63] См.: Там же. С. 23–26, 66, 614–615; источник цитирования нуждается в текстологической проверке.

[64] Там же. Т. 2. С. 614; курсив автора.

[65] Там же. С. 614.

[66] См.: Там же. Т. 1. С. 21.

[67] См.: *Самоделова Е. А.* Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М., 2006. Гл. 4; *Она же.* Карело-финский эпос «Калевала» в восприятии и творчестве С.А.Есенина // Современное есениноведение. Рязань, 2009. № 11. С. 14–22; *Она же.* «Калевала» как один из источников статьи С. А. Есенина «Ключи Марии» // «Калевала» в контексте региональной и мировой культуры. Мат-лы междунар. науч. конф., посв. 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск: Карельский науч. центр РАН, 2010. С. 93–99.

[68] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 1. С. 96.

[69] Там же. С. 97.

[70] Там же. С. 174.

[71] Там же. Т. 2. С. 147; курсив автора.

[72] См.: Там же. С. 146.

[73] Там же. Т. 1. С. 19. Сн. 1; С. 102.

[74] Там же. С. 19, 102 – с написанием «зверей телесоразялительных»; курсив автора.

[75] См.: *Самоделова Е. А.* Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский жизнетекст на перекрестье культурных традиций. М., 2006. Заключение.

[76] *Шубникова-Гусева Н.И.* Есенин как теоретик искусства // Академические тетради / Общественная Академия эстетики и свободных искусств. М., 2011. Вып. 14. С. 161. О есенинской азбуке см.: *Шубникова-Гусева Н. И.* Вопросы поэтики и проблематики в контексте Есенинской энциклопедии // Поэтика и проблематика творчества С. А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии. Материалы Международной научн. конф., посв. 113-летию со дня рождения С. А. Есенина. М. – Константиново – Рязань: Лазурь. 2009. С. 18–27.

[77] *Щапов А. П.* Сочинения. Т. 1. С. 22, 104.

[78] Там же. С. 22; курсив автора.

[79] Там же. С. 22, 104.

С. А. Серёгина (г. Москва)

ОРНАМЕНТ КАК ИСКУССТВО В «КЛЮЧАХ МАРИИ» ЕСЕНИНА И КУЛЬТУРЕ МОДЕРНА

Известно, что конец XIX – начало XX вв. проходит под знаком исследования памятников народной культуры. В эпоху Александра III, горячего поклонника России XVII в., Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, В. В. Стасов открывали для широкой аудитории поэзию жизни Древней Руси, мир русской иконы и истоки своеобразия национального художественного мышления.

Результатом этого становится коллекционирование древнерусской живописи и предметов быта, организация выставок и музеев, возникновение ремесленных мастерских в имениях С. И. Мамонтова и М. К. Тенишевой и главное – переосмысление эстетического опыта прошлого: «Русское народное творчество как наследие для профессионального искусства, национальный фольклор как сюжетный источник для живописи, домонгольское зодчество как образец для современной архитектуры: все эти факты красноречиво говорят об интересе к национальным художественным традициям»[1].

Почву для подобного интереса подготовили как народнические идеи и религиозно-философский поиск славянофилов, так и характерное для всего европейского искусства рубежа веков обращение к архаичным слоям национальных культур. Это обращение осуществлялось в рамках нового художественного направления – модерна. Для модерна характерны не только «духовная напряженность, религиозная взволнованность» и «чувство таинственности мира»[2], но и ретроспективизм – стремление, обратившись к эстетическому опыту зодчих, ваятелей, рисовальщиков и мастеров прикладного искусства, найти основания для становления новой художественной культуры. Возрождение национальных мотивов не было целью само по себе, народная культура воспринималась как «материал, которым надо воспользоваться для создания стиля, отвечающего условиям общеевропейской культуры»[3].

О художниках, развивавших национальный стиль в рамках модерна, С. К. Маковский писал так: «Народники без гражданской подкладки, без учительства, без обличительной сантиментальности, без фальшивого шовинизма,

Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда № 14-18-02709 «"Вечные" сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016).

народники своим непосредственным чувством вековечной поэзии народа. Отвергнув тиранию "общественных вопросов", так долго парализовавших русскую живопись, выйдя на путь свободного, эстетически-культурного национализма, они поняли, что искусство народа – не бедное страдающее сословие, лишенное благ цивилизации, а великая стихия, таящая в себе богатства веков»[4].

Чуткость к «зовам прошлого» была подчас настолько сильна, что становилась причиной непонимания между теоретиками нового искусства. Так, автор журнала «Аполлон» хотя и называет мирискусников «волшебниками ретроспектив», но в то же время упрекает их за «поглощенность памятью о прошлом»[5]. По словам современного исследователя, художники «Мира искусств» «выстраивали семантическое пространство, в котором на уровне историко-художественной интуиции-озарения всё истинное существует одновременно, перетекая из настоящего в прошлое и обратно»[6].

Действительно, в живописных и литературных произведениях авторов-модернистов возникает пространство ретроспективной утопии, которая обладает мощной проекционной силой: прошлое становится зеркалом, заглядывая в которое, настоящее видит отражение преображенного будущего.

Обращение к традициям древнерусского искусства приводит к возникновению, а затем и популярности неорусского, русско-византийского стиля: «Обостренный интерес к национальному художественному наследию определил своеобразие развития модерна во многих странах Европы. Результатом скрещения приемов нового стиля с традициями древнерусского и народного искусства стал неорусский вариант модерна»[7].

Любопытно, что именно М. А. Врубель, знаковая фигура модерна, сделав эскизы в неорусском стиле для Владимирского собора в Киеве, создал в то же время «первые в русской живописи произведения стиля модерн в его вполне зрелом варианте»[8]. Художественное своеобразие этих эскизов определило, в том числе, и использование орнаментов, составленных из стилизованных изображений живых и растительных форм.

То, что именно в эпоху модерна искусство орнамента переживает новое рождение и приобретает особенную актуальность, – известный факт: «Один из приемов гармонизации линии и орнамента заложен в чуть скрытой взаимосвязи бесконечно изогнутых линий с растительным и цветочным характером орнамента, что всеми исследователями модерна признается неотъемлемой частью этого стиля»[9]. Более того, зачастую оказывается, что в художественных работах модернистов «не фигура орнаментирована, а сам орнамент формирует фигуру»[10]. Так, Врубель в работе над композицией «Сошествие Святого духа» для Кирилловской церкви «усиливает изобразительную плоскость стены орнаментальным расположением форм»[11].

Исследователи, характеризуя орнаментализм как отличительную черту модерна, обнаруживают ее и у В. М. Васнецова в работе «Плащаница» (Владимир-

ский собор в Киеве): «Ориентация на образцы древнерусского шитья заставила его <В. М. Васнецова. — *С. С.*> сосредоточить фигуры на переднем плане и придать их расположению орнаментальный характер»[12].

Одна из наиболее масштабных работ эпохи модерна, посвященных орнаменту, — это известный труд В. В. Стасова «Русский народный орнамент», опубликованный в 1872 г. и явившийся результатом 12-летней работы автора. Особенный интерес вызывала у исследователя крестьянская вышивка — ей посвящен первый выпуск: «Шитье, ткани, кружева». «Своеобразные формы и красоты русского орнамента обратили, наконец, на него то всеобщее внимание, в котором ему так долго отказывали, — писал Стасов. — В настоящее время не только у нас, во многих общественных музеях и в коллекциях частных лиц образовались особые отделы, посвященные собранию предметов, где самую значительную роль играет русская национальная орнаменталистика, — но и в Европе начинают ценить и любить ее изящные и оригинальные особенности»[13].

Стасов подчеркивал важность изучения русского народного орнамента для развития не только народного искусства, но и искусства элитарного, т. к. орнамент должен был служить «руководством» и «советом»[14] для художника.

Для исследователя эта важность была обусловлена особым миром эстетических и мифологических представлений, который живет в рисунках орнамента: «... В вышивках и тканях по холсту уцелели самые многочисленные, самые оригинальные, самые характерные и самые значительные остатки национального русского художества. <...> Ярко обозначились и художественные вкусы, и религиозные представления, и весь наивный склад фантазии, комбинирующих соображений, остроумных расчетов, прилаживаний и ловкого сплочения разнообразных составных частей»[15].

В есениноведении имеются несколько серьезных работ, посвященных источникам «Ключей Марии». Обобщающий анализ, включающий сопоставление «Ключей Марии» с исследованиями Стасова, представлен в комментарии С. И. Субботина в Полном собрании сочинений С. А. Есенина[16].

Круг источников хотелось бы дополнить рядом второстепенных работ, касающихся орнамента, которые выходили из печати до появления «Ключей Марии». Обращение к этим работам имеет своею целью не столько обнаружение непосредственных источников «Ключей Марии», сколько прояснение того контекста, в котором Есенин создавал свой трактат.

Обращение к изданиям массового характера, посвященным истории орнамента и его эстетической ценности, представляется интересным, потому что обилие подобной литературы свидетельствует о том, насколько был высок интерес к орнаменту в культуре модерна.

Одна из первых работ подобного рода — книга М. Д. Раевской-Ивановой «К прописям элементов орнамента» (М.: К. И. Тихомиров, 1896). Эти прописи предназначались «для профессиональных, ремесленных и воскресных школ, а

также для народных училищ»[17]. По мнению автора, изучение орнамента должно было способствовать формированию вкуса у учащихся.

В 1902 г. этнограф А. А. Бобринский опубликовал исследование «О некоторых символических знаках общей первобытной орнаментики всех народов Европы и Азии» (М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902). Ученый занимался поиском «символического значения» орнамента – «тождественных у всех народностей начертаний, составляющих основу всемирной орнаментации»[18]. Он обозначил ретроспективную направленность своего исследования так: «...Чем более углубляешься в старину – тем основные формы орнамента появляются чище и чище»[19].

В 1910 г. увидела свет книга художника и педагога И. В. Баркова «Мотивы русского орнамента XI, XII, XIII, XIV, XV и XVI веков, собранные И. В. Барковым» (тип. М. Г. Грамакова, [1910]) – уникальное собрание орнаментов древнерусского зодчества и письменных памятников. В этом же году вышло популярное издание «Азбука орнамента», составленная С. Г. Недлером, заведующим Художественно-ремесленной учебной мастерской в Нахичевани-на-Дону (СПб.: К. Л. Риккер, 1910). Она представляет собой собрание простейших образцов орнамента с комментарием и введением, в котором актуальность интереса к орнаменту объясняется в том числе и тем, что «народ все еще украшает избы узорными ставнями и наличниками, расшивает полотенца, рубахи, выделывает разводы даже на грошовых гончарных изделиях»[20].

Ряд книг, решающих образовательную и популяризаторскую задачу, продолжает вышедший в Томске в 1914 г. труд Ф. Гавельки «Практическое руководство к рисованию орнаментов и писанию художественными шрифтами, употребляемыми при исполнении художественных вывесок, афиш, дипломов, почетных адресов, плакатов, книжных обложек и заглавных листов, заголовков журналов и газет» (Томск: Печатня С. П. Яковлева, 1914). Автор отмечает некую устойчивую тенденцию: «...Во многих специальных учебных заведениях в России ведутся упражнения в так называемой стилизации, в сочинении орнаментов и применении орнаментации к разнообразным надобностям жизненного обихода и промышленности»[21]. Гавелька также упоминает специальный курс орнамента, который преподавали в Тифлисе на «курсах рисования и живописи» художники Б. А. Фогель и Н. В. Склифосовский. Автор ратует за изучение орнамента не только в рамках специальных курсов, но и в традиционной школе: «Школьное обучение этой отрасли искусства будет новым средством для внесения художественного элемента в семейную и общественную жизнь народа»[22].

В 1917 г. вышла книга В. Дембовецкого «О чертах быта в русском орнаменте» (Феодосия, 1917). Как отмечает автор, материал был собран им в 1907 г. Исследователь также подчеркивает ключевую роль орнамента в становлении русского искусства: «Именно старинный орнамент в русском искусстве главным образом содействовал самоопределению и самовыяснению руководящих моментов русского творчества, а вместе с тем создал в своей основе ту ценную художе-

ственную дисциплину, которая так полно и ярко отразила в себе <...> черты национальной психологии русских славян» и «предопределила отличие русского искусства от западно-европейского»[23].

Таким образом, мы можем видеть, что ко времени создания «Ключей Марии» орнаменту и его истории были посвящены самые разные издания – от глубоких этнографических исследований до научно-популярной и учебной литературы. Все авторы были едины во мнении, что орнамент – это особенный вид живописного искусства, обладающий семантической глубиной и эстетической ценностью, и его роль в развитии и становлении русского искусства исключительна.

В своем комментарии к «Ключам Марии» С. И. Субботин останавливается, в том числе, на двух определениях, которые Есенин дает орнаменту: «Самою первою и главною отраслью нашего искусства с тех пор, как мы начинаем себя помнить, был и есть орнамент» [V, 187] и «Орнамент – это музыка» [V, 186]. Позволим себе обширную цитату из комментария исследователя: «Исходным вариантом этой фразы в есенинском автографе было: "Самая ранняя и главная отрасль нашего искусства есть песня". В 1981 году В. Г. Базанов впервые поставил начальное предложение "Ключей Марии" ("Орнамент – это музыка") в прямую связь со словами Н. А. Клюева из его письма от 5 ноября 1910 г. к А. А. Блоку (тогда еще не опубликованного):

"Вглядывались ли Вы когда-нибудь в простонародную резьбу, например, на ковшах, дугах, шеломках, на дорожных батожках, в шитье на утиральниках, ширинках, – везде какая-то зубчатость, чаще круг-диск и от него линии, какая-то лучистость, "карта звездного неба", "знаки Зодиака". Народ почти не рисует, а только отмечает, только проводит линии, ибо музыка линий не ложна... <...> ... Народное искусство безглагольно. Вы скажете: а песня? На это я отвечу так: народная песня, наружно всегда однообразная, действует не физиономией, не словосочетаниями, а какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линий, тому понятна во всей полноте и народная песня" (сб. "В мире Блока", М., 1981, с. 397; в цитату внесены поправки по публикации К. М. Азадовского: ЛН, М., 1987, т. 92, кн. 4, с. 502).

Нечто похожее Клюев наверняка высказывал и в беседах с Есениным. Возможно, из отзвука этих бесед возникло "равноправие" "песни" и "орнамента", поначалу проявившееся под пером Есенина в данном месте "Ключей Марии"» [V, 455]. Это предложение исследователя не только представляется достоверным: его невозможно опровергнуть. Действительно, о том, что Клюев воплощал для Есенина полное постижение тайных смыслов народной культуры, свидетельствует известная цитата из Клюева в самом начале «Ключей Марии»:

«За орнамент брались давно <...> Но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что

...на кровле конек
Есть знак молчаливый, что путь наш далек
Н. Клюев» [V, 187].

Однако в связи с комментарием С. И. Субботина возникают два вопроса:

1. Можно ли считать «беседы» с Клюевым единственным источником представлений Есенина об исключительной роли орнамента в становлении русского искусства?

2. В какой степени суждения самого Клюева об особенностях народной резьбы и шитья являются самостоятельными и самобытными?

Краткая характеристика основных произведений, посвященных орнаменту и вышедших до начала работы Есенина над «Ключами Марии», а также их количество свидетельствуют об исключительной популярности этой темы в литературе разной направленности. Еще большего внимания заслуживает то новое прочтение, которое получает орнамент в работах художников-модернистов. Присутствие Есенина, как и Клюева, выглядит в этом ряду закономерно. Здесь хотелось бы вспомнить слова В. Л. Львова-Рогачевского (которые приводит в своем комментарии и С. И. Субботин):

«Бессилию футуризма Есенин противопоставил силу символизма с его окнами в вечность, с его мыслимыми подобиями, с его сопоставлениями. Этот символизм Есенин пытается связать с древней народной символикой, с узорами, орнаментами, с мифотворчеством народа-Садко. <...> Поэт, не ведая этого, после 25-летней работы символизма, вновь открывает Америку символизма. Разница между ним и представителями русской школы символистов лишь в том, что почвой его творчества является народное коллективное мифотворчество, а не абстрактные построения индивидуалистической мысли»[24]. Не абсолютизируя выводы В. Л. Львова-Рогачевского, все-таки хотелось бы подчеркнуть ту общность между Есениным и символистами, на которую он обратил внимание. Речь идет о том, что в обоих случаях создается система знаков, различных по природе, но одинаковых по функции: вещественный знак выступает как свидетельство невещественного мира. Вяч. Иванов писал об этом: «Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса. A realibus ad realiora. Per realia ad realiora <От реального к реальнейшему. Через реальное к реальнейшему. – *С. С.*>»[25].

Ко времени написания «Ключей Марии» этот принцип становится у Есенина предметом внутренней рефлексии и обретает свое словесное выражение: «Но никто так прекрасно не слился с ним <с орнаментом. – *С. С.*>, вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только "избяной обоз", что где-то вдали, подо льдом

наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег» [V, 186].

В художественном сознании Есенина выстраивается соответствие в духе символизма: «вещь» (т. е. знак), взятая из определенной системы понятий, становится символом, «говорящим» о чем-то, лежащем за пределом «земных событий». Неслучайно в этом ряду возникает и орнамент: узор, основанный на повторе составляющих его элементов, становится в интерпретации Есенина глубоким символическим образом — кодом народной культуры. Почему поэт называет образы и фигуры орнамента непрерывным богослужением «живущих во всякий час и во всяком месте»? [V, 186]. Для Есенина бесконечное повторение минимальных художественно-смысловых единиц орнамента — это повторение непрекращающихся попыток русского духа выйти за пределы «земных событий» к тому пространству «вдали», «где поет райская сирена», а переплетение орнамента — «глубокая орнаментичная эпопея с чудесным переплетением духа и знаков» [V, 193]

Если продолжить сравнение концепции орнамента Есенина с символистским текстом, то можно, на наш взгляд, предложить возможный источник следующего пассажа «Ключей Марии» (выше уже отчасти цитировавшегося): «Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданьем» [V, 186]. Этим источником может быть диалог Есенина с Андреем Белым. С. И. Субботин кратко (как того требует жанр) говорит в комментариях о том, как повлиял Белый периода его работы над «Глоссолалией» на становление концепции алфавита у Есенина[26], а также о значении для поэта романа Белого «Котик Летаев» [V, 475–476, 491–492]. Однако исследователь не рассматривает мифопоэтическое представление Белого о природе орнамента как источник приведенной выше цитаты. Позволим себе сделать это, используя в качестве доказательства следующее толкование орнамента в «Глоссолалии»: «Обставшая видимость (купол неба) могла бы такою не быть, а быть клокотаньем кипящих, светящих фантасмов; орнаментом линий, ежесекундно меняющим очертание; вся история орнаментального творчества нам являет действительность, аналогичную нашей; здесь сложнятся бегущие линии; и обвисают гирляндой, откуда выходят дриады и фавны, отваливаясь от их родивших гирлянд: хвостик фавна в истории живописи черешок, соединявший его со стебельком; рядом с логикой данной природы есть логика архитектоники линий: природа фантазии; в ней природа, пленившая нас, — лишь момент, лишь абстракция круга»[27].

На наш взгляд, совпадения очевидны: «ряды его <орнамента. — *С. С.*> линий» (Есенин) и «орнамент линий», «архитектоники линий» (Белый); «тонкие распределения» линий орнамента (Есенин) и «ежесекундно меняющий очертания» орнамент линий (Белый). Главное же — это общность понимания орнамента как первичного образа искусства, мифопоэтическое представление о его сверхзем-

ной природе и глубоком символическом смысле: поэтому Есенин пишет о том, что орнамент – это «вечная песня перед мирозданьем», а его образы являются указующими знаками к тому, что лежит за «шквалом земных событий», поэтому для Белого купол неба – это «орнамент линий», сам орнамент воплощает собой «природу фантазии», а «вся история орнаментального творчества нам являет действительность, аналогичную нашей».

Несомненно, что, несмотря на концептуальное сходство представлений об орнаменте Белого и Есенина, художественный язык «Ключей Марии», поэтика этого текста носят несомненный отпечаток яркого, самобытного и независимого таланта Есенина. Особенная образность и язык этого поэтичного и поэтического трактата – предмет отдельного рассмотрения. Тем не менее, нам хотелось бы расширить контекст, в котором можно рассматривать есенинскую концепцию орнамента как отдельного искусства за счет еще одного источника, ранее не упоминавшегося не только в связи с Есениным, но и с новокрестьянскими поэтами вообще. Речь идет об издании, выход которого привлек к себе внимание широкой аудитории и которое можно назвать одним из ключевых текстов в понимании феномена русского стиля в модерне. Это книга «Талашкино. Изделия мастерских кн. М. К. Тенишевой» (Петроград: Содружество, 1905).

Талашкино, как и Абрамцево, занимает особое место не только в культуре модерна, но и в русской культуре вообще. Княгиня М. К. Тенишева – меценат, педагог, художник, возродивший эмалевое дело в России, общественный деятель, талантливый организатор – создала у себя в имении удивительную творческую атмосферу. В нее оказались вовлечены многие русские художники (М. А. Врубель, И. Е. Репин, Н. К. Рерих, К. А. Коровин и др.), их содружество с М. К. Тенишевой, неиссякаемая энергия самой княгини привели к созданию в имении Талашкино уникальных мастерских, изделия которых покорили не только Россию, но и Европу.

Сама Тенишева являлась страстным коллекционером и знатоком предметов русской старины. Своею целью она видела возрождение народной культуры и «воскрешение народного вкуса»[28]. Вдохновленная красотой народного искусства, она решает создавать в своих мастерских изделия по старинным образцам, но переосмысленные в духе времени. В имении начинают работать вышивальная, керамическая и красильная мастерские, затем мастерская мебели, художественной ковки и резьбы по дереву.

О художниках, приезжавших в Талашкино, С. К. Маковский писал так: «Они полюбили с чуткой и серьезной сознательностью красочное своеобразие старорусской жизни, старорусского теремного и церковного зодчества, древнюю иконопись и причудливо-узорную роспись монастырских стен, – все великолепие былой действительности и, в связи с ним, все, что бессознательно создало наше крестьянство в долгую пору земледельческого варварства и чем продолжает

жить во многих местностях доныне: песни, фантастические образы эпоса, бесчисленные особенности бытовых черт — психологию народа, его декоративный вкус, его веру, его символику»[29].

Поразительным явлением в этих мастерских становится своеобразный «круговорот красоты»: художники, вдохновляясь образцами народного искусства, делали эскизы, по которым в мастерских крестьяне создавали произведения, воплощавшие принципы нового модернистского искусства. То же было и в Абрамцеве, где по рисункам Е. Поленовой и М. Якунчиковой создавались изделия, в то же время ориентированные и на старинные образцы.

Орнамент обретает особое значение в работах талашкинских мастеров. О том, что ему здесь уделяли особенное внимание, свидетельствует следующий отрывок из книги: «На предметах домашнего обихода появилась затейливая резьба и напомнила об узорах на уютной прадедовской утвари. Фантастические цветы со странно-изогнутыми стеблями, небывалые папоротники и подсолнечники, как красочные символы народных суеверий, расцвели на глиняных сосудах, на ларцах, полочках и разноцветных тканях. Прихотливые завитки, украшавшие когда-то заглавные листки требников и края крестьянских лубков, запестрили снова на страницах иллюстрированных изданий. Так воскрес наш национальный орнамент»[30].

Представляется, что этот и нижеследующие пассажи из книги могли привлечь внимание Есенина, если допустить, что этот сборник, богато иллюстрированный фотографиями, был в руках поэта. Талашкинские изделия продавались в московском магазине «Родник», их популярность и актуальность для эпохи, искавшей исторические корни своей культуры, были особо значительны, поэтому вряд ли Есенин не слышал о Талашкине и не держал в руках издание, где так внимательно и любовно описывался народный орнамент.

Об орнаментах Теремка в Талашкине Маковский писал: «...Словно фантастические ожерелья, пестрят на темных бревнах разнокрасочные орнаменты: карнизы, барельефы, завитки чудовищных цветов, странные лебеди с распущенными хвостами, лубочные "солнца", волнистые нити всевозможных кружков, полосок, звезд, квадратов, некоторые детали восхищают своей неожиданностью, живописной простотой, смелым своеобразием композиции. В них чувствуется особая, "берендеевская" красота, что-то донельзя восточно-славянское, замысловатое, варварское и уютное»[31]. Если оставить в стороне эпитет «варварское» (употребленный, в духе времени, несомненно, с положительными коннотациями), то эти слова Маковского вызывают в памяти не только описание орнамента в «Ключах Марии», но и письмо Клюева Блоку, которое цитировал С. И. Субботин в комментариях к «Ключам Марии».

Важно, что в тексте Маковского звучит поэтическое определение орнамента как «древнего чутья»; зерна, из которого выросло народное искусство: «"Талашкино" развило в учениках резной мастерской <...> чутье орнамента, то древнее

чутье, которое живо в нашем крестьянстве и поныне. <...> Это чутье нельзя вызвать искусственно. Оно таится в темной душе народа, как зерно, веками ожидающее благой почвы, чтобы расцвести юными побегами. Народ бессознательно хранит сокровище этих первичных форм, этих рисунков-зародышей красоты неподражаемых и вечных, как его судьба. <...> Народный орнамент — слова, из которых слагается язык народного искусства»[32].

Есенин со своим мифопоэтическим восприятием красоты будет говорить об орнаменте не только как о языке народного искусства, но как о немногим доступном языке национального бытия: «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [V, 191].

Та культура знаков, которая будет раскрыта Есениным изнутри, описывается Маковским с внешней стороны, что, однако, не мешает ему, как и новокрестьянскому поэту, видеть в орнаменте корень самобытной русской культуры: «Веками создавались нехитрые русские узоры; бесчисленные поколения воспитались на них. Сложилась традиция, своего рода обычай, такой же непреложный, как обычаи семьи и веры. Веками применялись те же способы вышивания; повторялись те же крестообразные стежки, и в них кристаллизовался народный вкус. Подобно тому, как из бедных песен в несколько тактов расцвели кружевные симфонии Римского-Корсакова и изысканно-нежные романсы Чайковского, так из всех этих узоров выросли красоты национального стиля»[33].

Маковский, как и сама Тенишева, как и многие современные им художники, видели «страшную некрасивость»[34] крестьянского быта, — в то время как в художественном сознании Есенина крестьянский быт опоэтизирован, его физические несовершенства заслонены метафизическим «отношением к вечности как к родительскому очагу» [V, 191], явленным в вещественных знаках этого быта: в коне, символизирующем «мистерию вечного кочевья» [V, 191], в голубе — «знаке осенения кротостью» [V, 192], в дереве — напоминающем о «тайне древних отцов» [V, 193], в цветах, воплощающих «круг восприятия красоты» [V, 193]. Квинтэссенция понимания Есениным духовной жизни, воплощенной в крестьянском быте, явлена в следующем убеждении поэта: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы» [V, 192].

Однако есть то, что несомненно объединяет Есенина с художниками-модернистами и делает его равноправным участником сложного полилога в культуре модерна. «На миг воскресло древнее. Из глубины народного духа протянулись к нам золотые нити, золотые нити художественной грезы. Колдовство искусства обратило сказку в желанную быль. Где-то в нас, очень глубоко, вспыхнуло, как зарница, сознание невозможного. И мы почуяли самое близкое, самое вечное. И стало немножко жутко»[35], — передавал Маковский свои впечатления от представления в театре Талашкина.

Действительно, для Есенина именно народный дух, растворенный в традиционной культуре, должен определять новое творчество, которое позволит подняться на «иаковскую лестницу орнамента слова, мысли и образа» [V, 213]. Однако этот народный дух постигается не каждым художником, требует самоотречения и должен быть выражен на языке нового искусства. Мысль Маковского о том, что «декоративные чары, идущие от русской деревни, от столетий удельной и московской Руси, не могут и не должны погибнуть, но <...> должны преобразиться, вылиться в новые гармонии»[36], можно считать пророческой. Творчество Есенина во всей полноте воплотило русский стиль в культуре модерна, сочетая причастность к корневым основам национального бытия с великолепием и полнотой поэтического высказывания, сделанного на языке нового времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. С. 114.

[2] *Бердяев Н. А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. С. 152.

[3] *Маковский С.* Русская национальная живопись // Талашкино. Изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой. Петроград: Содружество, 1905. С. 51.

[4] Там же. С. 39.

[5] *Дмитриев Вс.* Противоречия «Мира искусства» // Аполлон. 1911, № 2. С. 25

[6] *Леняшин В.* «...Жаждущее красоты поколение»: эпоха модерна — между миром и искусством // Модерн в России / Науч. ред. и автор вст. ст. В.А. Леняшин, автор-сост. П. Ю. Климов. М.: Артродник. С. 53.

[7] *Кудрявцева Т.* Прикладное искусство // Модерн в России. С. 199.

[8] *Климов П.* Живопись // Там же. С. 68.

[9] *Чугунов Г.* Сценография // Там же. С. 173.

[10] Там же. С. 173.

[11] *Давлитшин Ю.Ф.* Изобразительный язык эскизов росписи Владимирского собора М. А. Врубеля // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. Вып. № 74–1. С. 140.

[12] *Климов П.* Живопись // Модерн в России. С. 68.

[13] Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева / [с объяснительным текстом В. Стасова; вступ. ст. И. Л. Симаковой, фотосъемка оригиналов А. В. Пономарёва]. Репр. изд. М.: Golden books, 2008. С. 3.

[14] Там же. С. 4

[15] Там же. С. 3.

[16] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. редактор Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.:

Наука; Голос, 1997. С. 433–450. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[17] *Раевская-Иванова М. Д.* К прописям элементов орнамента. М.: К. И. Тихомиров, 1896. С. 4.

[18] *Бобринский А. А.* О некоторых символических знаках общей первобытной орнаментики всех народов Европы и Азии. М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1902. С. 4–5.

[19] Там же. С. 4.

[20] *Недлер С. Г.* Азбука орнамента. СПб.: К. Л. Риккер, 1910. С. 2.

[21] *Гавелька Ф.* Практическое руководство к рисованию орнаментов и писанию художественными шрифтами, употребляемыми при исполнении художественных вывесок, афиш, дипломов, почетных адресов, плакатов, книжных обложек и заглавных листов, заголовков журналов и газет. Томск: Печатня С. П. Яковлева, 1914. С. 4.

[22] Там же. С. 4.

[23] *Дембовецкий В.* О чертах быта в русском орнаменте. Феодосия: Типо-лит. Центр. гидрометеор. станции, 1917. С. 12.

[24] *Львов-Рогачевский В. Л.* Новейшая русская литература. М — Л.: Прибой, 1925. С. 304–305.

[25] *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // Труды и дни. 1912, № 1. С. 9.

[26] О сопоставлении концепций орнамента у Есенина и Белого см также: *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН. 2012. С. 52–71.

[27] *Белый А.* Глоссолалия. Берлин: Эпоха, 1922. С. 22.

[28] От содружества // Талашкино. Изделия мастерских кн. М. К. Тенишевой. С. 9.

[29] *Маковский С.* Русская национальная живопись // Там же. С. 40.

[30] Там же. С. 41.

[31] Там же. С. 44.

[32] Там же. С. 56.

[33] Там же. С. 60.

[34] Там же. С. 56.

[35] Там же. С. 46.

[36] Там же. С. 52.

О. В. Юдушкина (г. Москва)

«ОБРАЗ ДВОЙНОГО ЗРЕНИЯ», ИЛИ ВЕРБАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РАБОТАХ ЕСЕНИНА

Слово изначально было тем ковшом,
которым из ничего черпают
живую воду

Сергей Есенин[1]

Образ (его форма, содержание, масштабность), как и символ, были в центре внимания Есенина-теоретика[2]. Проблема познания многозначности слова в поэтической речи определялась в его работах «Отчее слово» (1918), «Ключи Марии» (1918) и «Быт и искусство» (1920). Изложенные в них эстетические мысли сформировались на основе народной и книжной мудрости — духовной первоосновы поэтического образа. Статьи — своеобразное зеркало художника — представляют ценнейший материал, необходимый для понимания творческой лаборатории Есенина.

Осмысление Есениным «исторических особенностей» образа в их теснейшей связи с фольклорными, христианскими и другими творческими истоками, представленными в его теоретических работах, отразилось в его поэзии 1917–1920 гг. Важно отметить, что в этот период поэт серьезно работает с трудом А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу»[3]. В архиве Е. Ф. Никитиной хранились бумаги Есенина, свидетельствовавшие о его работе над текстами «Поэтических воззрений славян на природу». Поэт делал выборки из афанасьевского текста и переделывал их в стихи (они утрачены)[4].

Изучать взгляды Есенина на художественный образ, как оригинальную целостную авторскую концепцию, необходимо как в контексте отечественной культуры, так и в контексте творчества поэта, включая его революционные поэмы.

5 апреля 1918 г. в журнале «Знамя труда» Есенин публикует рецензию «Отчее слово» на роман Андрея Белого «Котик Летаев». Это был первый критический опыт поэта, основанный как на анализе произведения Белого, так и на собственных суждениях о жизни слова и образа в поэтической речи.

Заголовки теоретических работ Есенина многозначны, символичны. «Отчее слово» — слово от Бога — Отца — родоначальника. По мысли поэта, знать про-

исхождение своего рода, как понимать и истинный смысл своего языка, его корни – задача каждого уважающего себя человека; познание слова – это познание самого себя.

Анализируя роман А. Белого, Есенин пишет, что автор «Котика Летаева» «вырисовал скрытые в нас возможности отделяться душой от тела, как от чешуи» [V, 180]. Как видим, метафорическое мышление Есенина идентично символизму А. Белого[5].

Знание истоков мифического контекста для Есенина бесценно. Ему не интересны футуристы, ибо их поэзия развивалась вне традиций русской литературы. Их «заумному языку» и «горбатым словам, у которых перебит позвоночник» [V, 182], критик «противопоставляет умение Андрея Белого в романе зачерпнуть "словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей", стремление передать чувство, движение мысли, найти им соответствующие ритм и звуковой образ» [V, 425].

Есенин подчеркивает, насколько велика глубина слова в художественном произведении. Поэт продолжает свою мысль: «Речь наша есть тот песок, в котором затерялась маленькая жемчужина» [V, 180], чтобы «найти дверь» к ней, нужно быть смелым, сильным и «не бояться никакого дерзания» [V, 183]. Перед нами основная стержневая конструкция поэтического языка: слово – мысль – образ – символ.

Особо нужно отметить понимание символа Есениным. Без сомнения, говоря о А. Белом, поэт знал его исследовательские труды, посвященные символизму. Стоит вспомнить имена известных ученых-славистов: А. А. Потебни, сблизившего поэтику и лингвистику и исследовавшего слово и художественное произведение как средства познания внутреннего мира субъекта («Мысль и язык» (1862)[6], а также А. Н. Веселовского, создавшего теорию исторического мифотворчества («Историческая поэтика» (полное издание – 1913) и разработавшего синтетическую теорию «бытовых и психологических основ» фольклора («Поэтика сюжетов», 1897–1906; «Три главы из исторической поэтики», 1899)[7]. Но все же стоит отметить, что первым в истории эстетики проблему образа поставил Г. В. Ф. Гегель, анализируя поэтическое искусство, и наметил основное направление его понимания и изучения («Лекции по эстетике», 1835–1838). Специфика и преимущество образа, по Гегелю, состоит в том, что он, в отличие от абстрактного словесного обозначения предмета или события, обращенного к рассудочному сознанию, представляет нашему внутреннему видению предмет в полноте его реального конкретно-чувственного существования и сущностной субстанциональности. Поэтому Гегелю представляется существенным интерес поэта к внешней стороне предмета под углом высвеченности в ней его «сути» (так называемые образы «в несобственном смысле» – опосредованное, переносное изображение одного предмета через другой – метафоры, сравнения, всевозможные фигуры речи)[8].

Есенин и Белый стали последователями этих ученых при разработке собственных концепций творчества. Труды выдающихся филологов были актуальны для них при осмыслении эволюции поэтического образа в речи и художественном произведении.

А. А. Потебня в своей работе «Мысль и язык» (1862) различает в слове внешнюю форму (звук), внутреннюю форму (способ выражения содержания) и само содержание. А. Белый продолжает эту мысль: «<...> формы познания — это способы определений природы существующего; и в выражении переживаний, в выражении переживаемого образа природы — прием утверждения жизни творчеством; переживаемый образ — символ; ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства»[9].

Освоение символичности народного мифотворчества стало основой эстетических взглядов Есенина, послужило новым этапом в осмыслении им художественного образа. И если «Отчее слово» — отклик на роман Белого, где Есенин впервые выступает как поэт-теоретик, то следующие его работы, так же как и эта, становятся в один ряд с достижениями отечественного литературоведения начала XX в. В XXI в., спустя почти сто лет, эти статьи являются актуальными и представляют собой настольную книгу для исследователей творчества Есенина и других поэтов.

Теоретическая статья «Ключи Марии» (1918) — уникальный труд поэта в системе работ о жизни художественного образа в поэтическом произведении. В ней представлено единство национального миропонимания от символического обозначения средств бытового обихода до знаков «открывающейся книги в книге души нашей» [V, 203]. Обращает на себя внимание поэтика ее заглавия: «Мария на языке хлыстов шелапутского толка означает душу» [V, 192]. В примечании поэт говорит о душе человека — «храме мудрости». Автор заостряет внимание на метафорическом объекте, пронизывающем все существо человека.

У многих современников поэта вызывало сомнение, что 23-летний Есенин способен написать работу о стилевых особенностях средств выразительности языка, в которой «не меньше научной истины, чем в исканиях Хлебникова, и уж во всяком случае больше, чем в обычных томах и статьях по поэтике»[10]. И никто не мог опровергнуть сложившегося убеждения, что Есенин — неповторимое явление и как писатель, и как теоретик.

«Ключи Марии» поэт-теоретик делит на три части, в них он размышляет о бытовом орнаменте, словесном искусстве и родоспособности образов, а также полемизирует с футуристами, Н. Клюевым и Пролеткультом.

Открывая тайны мироздания через постижение разума человека, его единства с природой, подчеркивая аллегорическое восприятие действительности, Есенин говорит: «Орнамент — это музыка» [V, 186], а его линии — мелодия вечной песни перед мирозданием, образы и фигуры же — непрерывное богослужение всех живущих на земле. Древняя Русь вложила в него всю жизнь, все

сердце и весь разум, каждая вещь в ней через звук говорит знаками. Ведь орнамент – украшение, узор, а словесное творчество невозможно без сплетения образов. «Самою первою и главною отраслью нашего искусства <...> был и есть орнамент» [V, 187]. Духовный мир человека позволяет слову быть в единстве с орнаментальным искусством: «Пас-тух = пас-дух». «Пастухи – первые мыслители и поэты: вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум» [V, 189].

Есенину важно показать символическую связь предметов быта и духовной жизни человека, так как это главные ключи от дверей закрытого «храма мудрости», и только знающий истоки творчества орнаментального будет иметь ключ к творчеству словесному: «ключи к человеческому разуму» – «знаки выражения духа» [V, 194]. Ведь внешне непривлекательный обиход – это «глубокая орнаментичная эпопея с чудесным переплетением духа и знаков» [V, 194].

Поэт-теоретик говорит о тайне мироздания, как об узорах мифологичной эпики: словесный образ зарождается как «узловая завязь самой природы» [V, 202]. Бытовой орнамент помогает разглядеть истоки поэтических украшений: «<...> образ рождается через слагаемость. Слагаемость рождает нам лицо звука, лицо движения пространства и лицо движения земного. <...> Через <...> сумму образов <...> наш Боян рассказывает <...> целую эпопею о своем отношении к творческому слову. <...> мир для него есть вечное неколеблемое древо, на ветвях которого растут плоды дум и образов» [V, 199].

Обогащая символы, соотнося прямые и переносные значения, творец использует три типа тропов, обозначаемых как соотношение по сходству – метафора, по смежности – метонимия, сравнение, и по контрасту – олицетворение, оксиморон, аллегория. Эти способы преобразований – от слова к образу – указывают на особенности восприятия реальности и являются важным элементом художественного мышления.

Третья, центральная, часть «Ключей Марии», написана в ноябре 1918 г. Возможно, она была задумана в период начала знакомства с А. Мариенгофом (конец августа 1918 г.) и, действительно, явилась платформой к созданию теории имажинизма, важным источником поэтики которой стали работы А. Потебни. Слово-метафора, ставшее у имажинистов ключевым в их деятельности, в поэтической системе Есенина прослеживается с начала его творчества, оттого «образы образа» живого слова, показанные им в трактате, противопоставлены «словесной мертвенности» [V, 201] современной ему поэзии.

Есенин разрабатывает теорию «органического образа», или «поэтических напечатлений», сочетающих в себе внешнюю оболочку, внутреннее содержание и сложное символическое звучание. Эта часть работы Есенина перекликается с трудом А. Потебни «Мысль и язык»: «<...> в поэтическом, следовательно вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: содержа-

ние (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое может иметь значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ»[11]. Для поэта, также как и для ученого, важен потаенный орнамент слова – его символ, то, что становится основой поэтического мышления. Поэтому, развивая свою теорию, Есенин углубляется в истоки творческой мысли.

В статье «Ключи Марии» поэт пишет: «Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека, на три вида – душа, плоть и разум. Образ от плоти можно назвать заставочным, образ от духа корабельным и третий образ от разума ангелическим» [V, 204].

В революционных поэмах 1917–1920 гг. эти образы представлены в полной мере.

«Образ заставочный есть, также как и метафора, уподобление одного предмета другому или крещение воздуха именами близких нам предметов» [V, 205]. Исходя из наблюдений Есенина, в устном народном творчестве первоначально существовал словесный образ, который давал имена предметам (эпитет, сравнение) (например: «Звезды – гвозди, зерна, караси, ласточки» [V, 205].

Стихни, ветер,
Не лай, водяное стекло <*здесь – дождь*>
(«Преображение»[12]).

Дождевыми стрелами <*здесь – каплями*>
Мой пронзенный край
(«Пришествие», [II, 46]).

«Корабельный образ есть уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения, где заставочный образ плывет, как ладья по воде» [V, 205]. Он подвижен и является «образом вращения», «двойственного положения» (метафора, метонимия). Автор размышляет: «Разбираясь в узорах нашей мифологичной эпики, мы находим целый ряд указаний на то, что человек есть ни больше, ни меньше, как чаша космических обособленностей» [V, 195]. В «маленьких поэмах» 1917–1918 гг. Есенин часто обращается к «корабельным образам»:

Из звездного чрева
Сошла ты на твердь.
(«Пришествие», [II, 47]).

И пашню голубую
Нам пашет разум-вол.
(«Октоих», [II, 42])

Мудростью пухнет слово,
Вязью колося поля,
Над тучами, как корова,
Хвост задрала заря.
(«Преображение», [II, 55])

Самым сложным типом образа является ангелический: секрет его заключается в многоплановости, многомерности знания глубин семантики слова. «Ангелический образ есть сотворение или пробитие из данной заставки и корабельного образа, какого-нибудь окна, где струение являет из лика один или несколько ликов. <...> На этом образе построены все мифы от дней египетского быка в небе вплоть до нашей языческой религии, где ветры, стрибожи внуци, "веють с моря стрелами", он пронзает устремления почти всех народов в их лучших произведениях» [V, 205–206]. Из этого «сотворения», струясь, видоизменяясь, рождаются новые смысловые понятия. Термином «ангелический образ» поэт называет символ. Он отмечает, что лучшие произведения мировой литературы, такие, как «Илиада», Библия, «Эдда», «Слово о полку Игореве», построены на ангелическом мировидении.

Для поэта важен такой способ существования произведения, как его внутреннее наполнение, дающее всестороннее понимание сути художественного творчества. Именно «ангелический образ однозначно говорит о своем источнике и своей устремленности в небеса»[13]. Вершинные произведения Есенина созданы с помощью такого художественного приема.

«Ангелический образ» — высшая форма поэтического искусства. Например, в поэме «Инония» мотив пророчества можно рассматривать как некое сплетение сюжетных элементов, объединенных деяниями лирического героя-пророка:

Как овцу от поганой шерсти, я
Остригу голубую твердь [II, 61].

Овца — символ праведников (ср. Мф. 25:33: «и поставит овец по правую Свою сторону») здесь приравнена к небу (метонимия «голубая твердь»).

Я иным тебя, Господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг! [II, 62]

«Словесный луг» — новое слово пророка, провозглашающее иные порядки, но не отвергающее Господа. И в этом же ключе:

Все молитвы в твоем часослове я
Проклюю моим клювом слов [II, 63].

Не менее красочно передан образ солнца, олицетворяющий Бога, Христа, славу Божию, здесь показанный в виде аллегории:

Твое солнце когтистыми лапами
Прокогтялось в душу, как нож [II, 63].

Образ пророка представлен и через экспрессивность метафоры:

Кто-то вывел гуся
Из яйца звезды —
Светлого Исуса
Проклевать следы [II, 68].

«Яйцо звезды» — зарождение нового Мессии (звезда — символ Иисуса: «Я, Иисус, послал Ангела Моего засвидетельствовать вам сие в церквах. Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16).

Другими словами, термином «ангелический образ» поэт называет сущность субъекта, его «образ образа». Ю. И. Минералов так пишет об этом явлении: «Излюбленный прием народного словесно-художественного творчества — подстановка "своего", нового образа в уже существующее слово. Так называемая народная этимология — это именно изображение, образ этимологического образа в слове. <...> Поэтическая этимология нацелена на выполнение художественных функций (во всей смысловой сложности и многообразии понятия "художественность"). <...> Этимологический образ не "влит" в слово, как некая аморфная субстанция в посудину, но четко структурирован на его морфосемантическом уровне»[14].

Есенин в «Ключах Марии», используя сложную систему градации образа как объекта, проводит четкую линию в его субъективном отражении: важно определить смысловую дистанцию «художественности», раскрыть метафору в полном объеме, что требует непревзойденного мастерства. Обращаясь к наивысшему воплощению образа-слова в литературном произведении, следует наполнить «внутреннюю форму слова», что приводит к возникновению новых окказиональных форм — «становится более очевидным, что та особая функциональная система, которую представляет собой поэтический слог, сложным образом трансформирует морфему. Эти трансформации касаются лишь смысловых отношений в том особом мире словесной изобразительности, который находится

под властью художественной условности. Естественного языка как такового указанные трансформации не видоизменяют и на это вообще не рассчитаны. Но в художественной речи, в «поэтическом языке» наименьшая значимая единица (морфема), несомненно, приобретает особые качества сравнительно с морфемой во внехудожественной сфере»[15]. Можно предположить, что «орнаментальное» слово Есенина — это стилизация этимологического образа, «вязь поэтических украшений» [V, 197]. Используя отсылки на народную речь, библейские эпизоды, христианские символы, автор оживляет первоначальный образ, субъектное переходит в зримый объект, произведение становится высшей ступенью индивидуального художественного творчества.

Статья Есенина «Быт и искусство» (1920) — продолжение его теории о функциональности внутренней формы художественного образа. Полемизируя с имажинистами, собратьями по течению, «которое исповедует Величие образа», поэт говорит о том, что искусство неотделимо от быта. Нельзя увлекаться лишь «зрительной фигуральностью словесной формы» [V, 215]. Ведь «Слова — это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека; ими он защищается, ими же и наступает. Слово <...> неотъемлемо от бытия. <...> Оно попутчик быта» [V, 217]. Невозможно создавать образ, не зная его истинного смысла: вне жизни искусство не существует: «Фигуры — это уже быт, а искусство есть самая яркая фигуральность» [V, 218].

Как и в «Ключах Марии», в «Быте и искусстве» Есенин размышляет над созданной им системой возрастов образа и его жизни в поэтическом произведении: «текучесть и вращение образов имеет согласованность и законы, нарушения которых весьма заметны» [V, 220].

Теоретик выстраивает порядок слов и образов, соотносимый со средствами художественной выразительности:

- образ *словесный*, когда «предмет пойман в определение и уже неподвижен, определение есть образ слова» [V, 218].
- образ *заставочный* (метафора):

«Ветви — руки,
сердце — мышь,
солнце — лужа» [V, 218].

- *мифический* образ (олицетворение) — «уподобление стихийных явлений человеческим бликам» [V, 218–219].
- *типический* образ (сравнение) — «образ сумм внешних или внутренних фигур при человеке:

Тверд, как камень.
Блудлив, как ветер» [V, 218].

- образ *корабельный* (метонимия) — «образ двойственного положения:

Взбрезжи, полночь, луны кувшин
Зачерпнуть молока берез» [V, 218].

- образ *ангелический* (символ) — «На образе эмоционального ангелизма держатся имена незримого и имматериального, когда они, только еще предчувствуемые, облекаются уже в одежду имени, например, чувство незримой страны «Инония», чувство незримого и неизвестного прихода, как-то: «Гость чудесный» [V, 219–220].

Центральное место, по мнению Есенина, в литературе занимает «ангелический образ» — изобразительный знак, в котором заключена основная функция художественного слова — символ. Его значимость достаточно высока для литературоведов, так как именно символ преобразует внутреннюю форму слова, создает «образ образа». Разновоплощенность этого «субстанционального тождества идеи и вещи»[15] позволяет интерпретировать поэтическое творение с максимальной тщательностью, выслеживать проходящий через многие произведения устойчивый компонент формального содержания — мотив.

Образ — категория эстетики, средство и форма освоения жизни искусством. В отличие от него, символ не самодостаточен и «служит» своему предмету, требуя не только переживания, но также проникновения и толкования. Символы помогают художнику слова, в первую очередь, выстраивать многозначность образа, который с равными основаниями может быть приложен к различным аспектам бытия, тем самым заставляя читателя угадывать смысл неясного. Так, предмет и глубинный смысл выступают в структуре как два полюса, неотделимые друг от друга: смысл вне образа теряет значение, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты.

Заметим, что провести границу между понятиями слова-символы и слова-образа сложно, так как они по смысловой сути идентичны, тождественны, и метафорический образ в тесной связи с символом становится менее конкретным и узнаваемым. Так раскрывается внутренняя форма слова, в произведении особое место занимает «образ образа», или «ангелический образ», позволяющий автору использовать в художественных целях эстетический объект, несущий в себе определенную символичность.

Без внутреннего наполнения образ превращается в натуралистическую копию реального предмета или положения, утрачивая свою «значность», потенциальную иносказательность. Поэтому звук – мысль — образ — символ становятся основой поэтического текста. «Жизнь требует только то, что ей нужно, и так как искусство только ее оружие, то всякая ненужность отрицается так же, как и несогласованность» [V, 220].

Итак, система, созданная Есениным, показывает, насколько безграничны возможности истинного художника слова, в рисунке которого «каждая линия согласуется с законами общего» [V, 220]. Как талантливый теоретик стиха, мастер стиля и построения сюжета, поэт становится рядом с известными языковедами и литературоведами своего времени.

В статьях «Отчее слово», «Ключи Марии», «Быт и искусство» Есенин создает собственную теорию художественного образа как средства выражения поэтического мышления. Новаторские открытия в области языка, в освоении символичности народного мифотворчества, в стилевых особенностях средств выразительности позволяют поэту разработать учение об «органическом образе». В его основе внешнее изображение («словесный», «заставочный» образы), внутреннее содержание («мифический», «типический», «корабельный» образы) и сущность субъекта, его «образ образа» («ангелический» образ, символ или «образ двойного зрения»).

«Образ двойного зрения» — эстетический объект художественной системы Есенина. Есенин-теоретик размышляет о метафоре, зафиксированной в поэзии, как о сложном единстве образа и его непосредственного значения. Поэтом в его работах эта связь изучена достаточно глубоко: обращаясь к народной этимологии, он дает понятие не только элементу бытия, но и его особенностям в устной и поэтической речи.

Благодаря теоретическим статьям Есенина у нас есть возможность увидеть контуры творческой лаборатории поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 18.

[2] См.: *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 52–71.

[3] *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Индрик, 1994 [репринтное воспроизведение издания 1865–1869 гг.].

[4] Есенин С. Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 3 / Общ. ред. – С. И. Субботин; Сост. и коммент.: С. П. Кошечкин, В. Е. Кузнецова, Ю. Л. Прокушев, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: Наука, 2002. С. 24.

[5] *Белый А.* Символизм как миропонимание // Мир искусства. 1903. № 5.

[6] *Потебня А.А.* Мысль и язык. Харьков: Тип. «Вольный труд», 1913.

[7] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940.

[8] Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М.: Искусство, 1969. С. 384–385.

[9] *Белый А.* Символизм как миропонимание // Мир искусства. 1903. № 5.

[10] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 565–566.

[11] *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. С. 26.

[12] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 55. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[13] *Лепахин В.* Иконичность двуединого мира в лирике Сергея Есенина // *Лепахин В.* Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2002. С. 619.

[14] *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. С. 261–264.

[15] Там же. С. 268.

[16] *Лосев А.Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 635.

В. А. Сухов *(г. Пенза)*

«ИМАЖИНИЗМ РОДИЛСЯ В ГОРОДЕ ПЕНЗЕ...» (ПЕНЗЕНСКИЕ ИСТОКИ РУССКОГО ИМАЖИНИЗМА)

В своих мемуарах «Великолепный очевидец» один из основателей русского имажинизма Вадим Шершеневич так обрисовал историю возникновения этого модернистского течения: «Еще в шестнадцатом году в моей книге "Зеленая улица" я писал об имажинизме. Позже эта теория мелькнула в альманахе "Без муз" в Нижнем Новгороде. Одновременно (тоже как реакция на символизм и футуризм) она показалась и (заглохла) в Англии. Потом ее голова показалась в пензенском сборнике. Люди самых разных политических и поэтических направлений задыхались между жерновами футуризма и символизма. Из-под жерновов размолотой поэзии посыпался имажинизм»[1]. Упоминая о «пензенском сборнике», Шершеневич имел в виду альманах «Исход». Он вышел в 1918 г. и во многом предварял коллективные сборники, выпущенные имажинистами в двадцатые годы. Это дало право Мариенгофу в мемуарах «Мой век, мои друзья и подруги» утверждать: «Имажинизм родился в городе Пензе на Казанской улице. "Исход" – первый имажинистский сборник – был отпечатан в губернской пензенской типографии осенью восемнадцатого года»[2].

Пензенский сборник был непосредственным образом связан с началом литературной деятельности Мариенгофа, опубликовавшего в нем подборку своих стихов: «России», «Тело свесили с крыш», «Разве прилично, глупая...», «И опять у проходящих индевел...», «Милая...», «Из сердца в ладонях». В стихотворении «Тело свесили с крыш» (1917) уже достаточно отчетливо проявились характерные для имажинизма эпатаж и усложненный метафоризм поэтических образов:

Тело свесили с крыш
В багряной машкере арлекина,
Сердце расклеили на столбах
Кусками афиш.
И душу, с ценой в рублях,
Выставили в витринах[3].

(Интересно отметить такую символическую деталь. В Пензе, в здании по улице Московской, 34, где до революции размещалась частная гимназия По-

номарева, в которой учился Мариенгоф, сейчас находится магазин со знаковым для имажинистов названием «Арлекино»). Метафоры «сердце расклеили» «кусками афиш», «душу» «выставили в витринах» характерны для Мариенгофа как поэта-урбаниста. Из них сложилось и название первой его книги стихов «Витрина сердца», которая была издана в Пензе в 1918 г. Составитель сборника Анатолия Мариенгофа «Стихотворения и поэмы» (2002) А. Кобринский, характеризуя раннюю его лирику, отмечает «В этой поэтике уже угадывается смелая образность грядущего имажинизма, а впоследствии, в 1920-е годы, ленинградские имажинисты назвали свое издательство "Распятый арлекин". Обложки книг украшал мрачный образ арлекина, распятого на фонарном столбе, на фоне бесконечных окраин»[4].

Вспоминая о начале своего творческого пути, Мариенгоф в «Романе с друзьями» рассказал, как в 1918 г. он вместе со своим приятелем Иваном Старцевым увлекся новыми формами современной поэзии: «... Мы оба влюбились в метафору. Но мы называли ее имажем, от французского image — образ. На пару с Ванечкой бегали мы, вытянув языки, за этими "имажами": ловили их, выслеживали, поджидали в новых сборниках, в журналах и петроградских газетах. Всех же старых поэтов мы вчистую забросили, так как были они не очень-то богаты "имажами", а без них поэзия в наших глазах потеряла всякую привлекательность. А вот Сергея Есенина, поэта, до той поры для нас совершенно неведомого, решительно возвели в своих сердцах на трон поэзии. Еще бы! И облака-то у него "лаяли", и над рощей оценилась луна "златым щенком"... У Ванечки и у меня как раз в те дни появилось немного деньжонок. Недолго думая, мы решили истратить их наилучшим способом, то есть издать "революционный альманах" под собственной редакцией и собственным участием... Откопали мы у бывших гимназистов какую-то паршивенькую прозу, какие-то жалкие стишки, прилепили их к нашим, а сами себя бесстрашно назвали "группой имажинистов". Революционный альманах мы назвали "Исходом". Разумеется, мы были убеждены, что наш "Исход" явится исходом для всей новейшей русской литературы!»[5]

На самом деле этот альманах был издан Художественным Клубом. Обращаясь к читателям, издатели подчеркивали: «Художественный клуб, лишенный возможности в настоящее время обособить группу имажинистов (Анатолий Мариенгоф, Иван Старцев, Виталий Усенко), предоставил им место в органе своего большинства. За нарушенную от этого цельность, в предлагаемом читателю материале, Худож[ественный] Кл[уб] заранее приносит свои глубокие извинения»[6]. Поэтому целиком весь сборник назвать имажинистским нельзя. Поэтами-имажинистами здесь были лишь два автора: А. Мариенгоф и И. Старцев.

Стихотворение Мариенгофа «России» (1918) можно считать программным для начинающего имажиниста, стремившегося передать дух бурлящей эпохи в необычных и экспрессивных образах. Автор здесь использовал прием реализации метафоры, которая лежала в основе популярного в то время лозунга: «Рос-

сия – колыбель мировой революции!» Так рождались его строки: «Еще не одна революция / Нянчиться будет в твоей зыбке...» (19).

Развернутые метафорические уподобления дают возможность Мариенгофу проследить этапы зарождения «революционного детища»: «Еще зачатья / Будут на красном ложе, / Еще роды...» (19). Уже в этом стихотворении мы видим воплощение тех задач, которые начинающий имажинист ставил перед поэтическим искусством. Здесь отчетливо проявляются черты характерной для него метафоричности, которая отличала его творчество более зрелого имажинистского периода. Это позволяет говорить о достаточно раннем формировании характерных черт мариенгофского стиля.

Начинающий поэт-имажинист опробовал здесь и свой «коронный прием», который стал для него одним из главных в имажинистский период творчества. Он соединял «чистое» и «нечистое» в образе, создавая такие «имажи»: «чаяния твои изрыгают недра», «тела богатства разделить надо во имя братства». «Революционный» пафос Мариенгофа имел явно пародийный характер, что придавало его образам особую остроту. Авторская ирония подчеркивалась лексикой, выбор которой был также не случаен. Например, идея о революционном братстве народов, которых «породнила» Россия, воплощена в сниженной метафоре явно провокационного характера: «Скоро к сосцам твоим присосутся, / Как братья, / Новые своры народов...» (19).

Сходную аналогию использует Мариенгоф через годы в своей имажинистской шуто-трагедии «Заговор дураков» (1921), где поэт Тредиаковский в оде, посвященной царице «Анне Ивановне», уподобит ее «оценившейся суке». Соединяя высокое и низкое, «предтеча имажинистов» провозгласит: «Сосцы своих грудей, тяжелых молоком и салом, / Ты вкладывала трем младенцам в нежный рот. / О, Государыня, тебя сосали / Пехота, кавалерия и флот...»[7] Приведенный пример позволяет утверждать, что Мариенгоф создавал своеобразную пародию на революционную поэзию. С учетом его программной установки на поэзию как шутовство и на поэта как шута необходимо воспринимать и стихотворение «России».

«Имажи» поэта рассчитаны на откровенный эпатаж. Не случайно в составе большой подборки Мариенгофа оно было перепечатано в коллективном сборнике «Явь» (1919), который вышел в Москве и собрал под своей обложкой представителей различных модернистских течений: символизма, футуризма и имажинизма. Стихотворение Мариенгофа «Разве прилично, глупая...» (1918) построено на антитезе. Поэт с эпатажным вызовом противопоставляет скучному миру пензенских обывателей, в котором «чувства, как старые девы, скупы», изображенному с помощью метонимии («подагры и плеши»), – романтичную любовную страсть:

Целоваться так бешено
И, как лошадь, вставать на дыбы (22).

В двух начальных строках стихотворения «И опять на ресницах индевел...» (1917) мы встречаем характерный для поэтики Мариенгофа прием соединения «чистого» и «нечистого» в усложненной метафоре: «И опять на ресницах индевел / У проходящих вечерний блуд» (25). Изображение Пензы поздним вечером, когда на улицу выходили проститутки, дано здесь в необычном ракурсе. Лирический герой выступает в роли своеобразной жертвы урбанизации:

И опять на мое распластанное тело
Город наступил, как верблюд (13).

Интересны необычные и конкретные сравнения, которые подбирает молодой поэт: город сравнивается с верблюдом, а небо у него «синело, / Как эмалированное блюдо». Анафора «и опять» придает стихотворению особую выразительность.

Поэтом-шутом Мариенгоф проявил себя и в любовной лирике, если к таковой можно отнести его стихотворение, состоявшее всего из восьми слов:

Милая,
Нежности ты моей
Побудь сегодня козлом отпущения (26).

Здесь вновь мы видим наиболее характерный художественный прием, который станет определяющим для поэтики имажиниста Мариенгофа: соединение в одном образе «чистого» и «нечистого» через сближение таких далеких понятий как «милая» и «козел отпущения». Вызванный этим комический эффект соответствовал имиджу поэта-шута, который стремился утвердить Мариенгоф.

Особый интерес представляет одно из самых ранних из дошедших до нас стихотворений Анатолия Мариенгофа «Из сердца в ладонях» (1916). В нем лирический герой предлагает возлюбленной свое чувство, как отрубленную голову библейских персонажей:

Из сердца в ладонях
Несу любовь.
Ее возьми —
Как голову Иоканана,
Как голову Олоферна... (23)

Мариенгоф сравнивает любовь с революцией и использует характерные для революционной эпохи аналогии:

Она <возлюбленная> мне, как революции — новь.
Как нож гильотины –
Марату (16).

Впервые здесь Мариенгоф обращается к образу Христа, мотиву предательства и расплаты за него: «Как, за Распятого, / Иуде — Осины / Сук» (23). Стихотворение отличает особый трагический пафос, который находит отражение в смелых метафорах: «Всего себя кладу на огонь / Уст твоих, / На лилии рук» (23). Финский исследователь творчества А. Б. Мариенгофа Т. Хуттонен достаточно убедительно доказал, что ключом, который открывает смысл этого стихотворения, может служить иллюстрация О. Бердслея к книге О. Уайльда «Саломея»: «На картине Бердслея из отрубленной головы Иоканана течет кровь, и из нее вырастает лилия, которая в реплике Иоканана из "Саломеи" О. Уайльда напрямую связывается с образом Христа»[8].

В стихотворении «Эпитафия» (1917) Мариенгоф обращается к темам смерти и бессмертия. Лирический герой напрямую с дерзким вызовом обращается к Богу: «Прими меня, почившего в бозе /, Дай мир Твой хваленый» (23). Далее следует характерное для Мариенгофа «сниженное» и конкретное в духе «вещности» акмеизма сравнение: « Я как капусты кочан / Оставивший вдруг огород, / На котором возрос» (23). Иронический характер обретает конкретный образ: «Я — как овечий хвост». Лирический герой, написавший эпитафию для себя самого, бунтует против Бога, отнявшего у него все радости жизни: «За ласки прекрасных жен, / Недоступные мне теперь; / За вино, что не будет течь / Боле в мой рот... » (23). Отметим антитезу, которую использует Мариенгоф в монологе лирического героя: «За погост с черной землей / Вместо цветущего сада / Мне данный, — / «Боже, / Требую я награды: / Дай мне хваленый мир Твой» (23). Таким образом определяется один из богоборческих мотивов поэзии Мариенгофа, который получит дальнейшее развитие в стихах, опубликованных в коллективном сборнике «Явь».

За исключением стихотворения «России», ранние стихи Мариенгофа отличает лаконизм и подчеркнутая фрагментарность. Это станет впоследствии отличительной особенностью его прозы. Оригинальная образность, необычная строфика и ритмика свидетельствуют о формировании индивидуальных особенностей стиля Мариенгофа-поэта. Эти черты проявились и в сборнике «Витрина сердца». В нем мы можем выделить несколько программных для начинающего имажиниста стихов.

В стихотворении «Апрель» (1916) поэт широко использует оригинальные сравнения: «полдень мягкий, как Л», «улица коричневая, как сарт». Здесь впервые создан автопортрет лирического героя Мариенгофа, который предстает в образе денди-апреля: «Апрель! Вынул из карманов руки / И правую на набалдашнике / Тросточки приспособил. / Апрель! Сегодня даже собачники / Любуются, как около суки / Увивается рыжий кобель»[9].

К ранней любовной лирике Мариенгофа можно отнести стихотворение «Приду. Протяну ладони..» (1918). Оно построено на приеме контраста: автор подчеркивает смысловую антитезу «божественных» глаз возлюбленной и ее «холодного сердца». Впервые здесь «встретились» образы Магдалины и шута, которые станут знаковыми для имажиниста Мариенгофа:

У тебя глаза, как на иконе
У Магдалины,
А сердце холодное, книжное
И лживое, как шут...[10]

В начале 1919 г. эти образы найдут свое развитие в первой его поэме «Магдалина» : «Поэт, Магдалина, с паяцем / Двоюродные братья...»[11].

В ранних стихах поэта мы еще не найдем той характерной «чехарды имажей», которая отличала его творчество имажинистского периода. Тем не менее многие из его программных художественных принципов начали определяться уже в то время: сочетание «чистого» и «нечистого» в образе, формирование имиджа поэта-шута, урбанистическая тематика, пародийный пафос и эпатаж. Особенно ярко это проявилось в программном стихотворении «России», на примере которого видно, что Мариенгоф еще в Пензе начал своеобразно пародировать революционные лозунги. Переехав в Москву, он пойдет в этом направлении дальше, доводя до абсурда идеи мировой революции и «красного террора».

Начинающий поэт искал новые ритмические приемы, разрабатывал метры, характерные для русской поэзии первых двух десятилетий двадцатого века: акцентный стих, верлибр, дольник. Подобные поиски новых форм для адекватного отражения революционного содержания вели символисты Блок и Белый, футуристы Маяковский и Хлебников. Поэты-модернисты связывали освобождение стиха с революционной стихией, охватившей Россию в 1917–1918 гг.

Революционные события нашли своеобразное отражение в стихотворении Мариенгофа «Куда вы?» (1918), в котором лирический герой-обыватель вопрошал: «Куда вы? / — К новому новая в нови новое чая... / Не верю»[12]. Автор здесь упоминает «тоску о потере», подразумевая старый мир. Яркое и необычное «морское» сравнение придает стихотворению необычный романтический характер: «Сердце, как белая стая / За кораблем чаек...»[13] Здесь у Мариенгофа отозвались впечатления от плавания на шхуне «Утро». Заключительная строка представляет из себя обращение к Всевышнему: «Боже, избави меня от лукавого!»[14]. По логике автора, получается, что «нови новое» революция — это от лукавого, от дьявола.

Евангельские аллюзии определяют композицию раннего мариенгофского стихотворения «Кровоточи / Капай / Кровавой слюной», датированного 1916 г. Здесь упоминаются «уксус и острые тернии», которые ассоциируются с образом

распятого Христа. Лирический герой вопрошает: «Разве страсть / Библия, чтобы ее молитвенно на аналой / Класть?»[15] Здесь определяется характерный для раннего творчества Мариенгофа мотив любви как жертвы.

В «Витрине сердца» было впервые опубликовано стихотворение-посвящение поэту «Рюрику Ивневу» (ноябрь 1918). Оно начинается с обращения: «... С Вами хорошо, Рюрик, / Говорить о маленьких поэтовых заботах. / С Вами вообще хорошо и просто. / Вы так на свои стихи похожи...»[16] В имажинистский период творчества Мариенгофа этот жанр станет у него одним из самых излюбленных. В поэме «Друзья», написанной в марте 1921 г., Мариенгоф продолжит эту тему: «Стихи глаголет / Ивнев, / Как псалмы, / Псалмы поет, как богохульства»[17].

Т. А. Тернова, анализируя заключительное стихотворение сборника «Витрина сердца», посвященное Рюрику Ивневу, отмечает: «Любовь как поэтическая гипотеза, обсуждаемая в тексте, обнаруживает свою несостоятельность, не выдерживая конкуренции с поэзией»[18]. На самом деле, для имажиниста Мариенгофа, как и для его самого близкого друга Сергея Есенина, страсть к поэтическому творчеству была сильнее любовной страсти. Не случайно в поэме «Разочарование» (август 1921), посвященной Есенину, Мариенгоф писал: «Карандашами острыми ресниц / Чертить не буду / Овал / Лица / И узкой шеи стебель... / Зеленый лоб рабочего стола, / Я в верности / Тебе / Клянусь. / Клянусь: / Лишь в хриплый голос / Острого пера влюбляться / И тусклые глаза чернильниц / Целовать»[19].

Из приведенных примеров можно сделать вывод о том, что формирование А. Мариенгофа как поэта с характерной для него эпатажной манерой произошло именно в Пензе. Здесь были написаны и опубликованы стихотворения, в которых он впервые предстал в «багряной машкере арлекина», в образе поэта-шута, показным цинизмом эпатируя обывателей. Первый сборник стихов «Витрина сердца» стал для Мариенгофа стартовой площадкой. Отталкиваясь от него, он шел к созданию других своих более зрелых в художественном отношении книг с такими же характерными эпатирующими названиями: «Кондитерская солнц» (1919), «Стихами чванствую» (1920), «Руки галстуком» (1920), «Развратничаю с вдохновеньем» (1921).

Дебют пензенской группы имажинистов в альманахе «Исход» не прошел незамеченным. Первым, кто откликнулся на него, стал А. Г. Малышкин, выступавший в те годы в пензенской печати под псевдонимом «Моряк». 7 сентября 1918 г. в пензенской газете «Известия Пензенского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов» была напечатана его рецензия «Молодежь», подписанная псевдонимом. Уже в самом ее начале автор с изрядной долей иронии предсказывал, каким «тщедушным каламбуром» откликнутся на выход альманаха «Исход» «критики старой закваски». «Перелистав эту тоненькую книжку с обложкой, изображающей нечто вроде человеческого зародыша на шестом месяце беременности», адепты старого искусства заявят, что это, «разумеется, исход из здравого смысла»[20]. Не соглашаясь с таким мнением, А. Малышкин утверж-

дал: «Альманах этот обладает определенной художественной весомостью». Рецензент стремился противопоставить «Исход» журналу «Эстетика», который выходил в то время в Пензе, и основное внимание уделил эпатажным стихам пензенских имажинистов: «И вы, после былой гнусной стряпни пензенских "эстетов", прощаете и Ив. Старцеву, который, как нашаливший мальчик, кричит вам из своего безопасного отдаления:

Маринованное сердце мое
На блюде, —
Перед вами...
Лопайте, прожорливые люди,
Великую дань...

И Ан. Мариенгофу, осмелившемуся любимой женщине (той самой, о которой в "Эстетике" было принято писать, что у нее "роскошные упругие формы") делать такие некрасивые предложения:

Милая,
Нежности ты моей
Побудь сегодня
Козлом отпущения!»[21]

Поясняя смысл названия своей рецензии, А. Малышкин делал вывод об общем настрое творчества, который объединял «исходовцев»: «...Это молодежь, которая против чего-то бунтует и протестует, не стесняясь в выражениях, которая пьяна от самой жизни, а бунтующему и опьяненному как не смеяться над косной темной силой, угрюмо пытающейся загородить пути!» Рецензент, характеризуя творчество молодых литераторов, широко использовал библейские аналогии: «Они — участники столпотворенья в "Вавилоне страстей человеческих", и их поэтический язык силится отыскать достойные звуки и краски для изображения сегодняшнего, почти апокалипсического дня, который "как беременный, от событий вспух"»[22]. Особое внимание А. Малышкин обратил на стихи Анатолия Мариенгофа и Ивана Старцева, проницательно отметив в них следы влияния «первобытной грубости Маяковского». Судя по рецензии, А. Малышкину импонировала смелость молодых ниспровергателей старой культуры. Он сам в это время был увлечен идеями создания нового искусства, что сближало его с пензенскими имажинистами.

Спустя девять месяцев после публикации рецензии на альманах «Исход», 12 июня 1919 г. в газете «Известия Пензенского губернского исполнительного комитета рабочих и кр<естьянских> депутатов» была напечатана статья «Имажинизм», автором которой был Анатолий Мариенгоф. К тому времени русский

имажинизм уже заявил о себе в Москве скандальной декларацией, опубликованной в газете «Советская страна» в феврале 1919 г. Многие положения мариенгофской статьи, обращенной к пензенцам, почти дословно повторяли ключевые формулировки имажинистской декларации, где утверждалось: «Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины...Передай что хочешь, но современной ритмикой образов»[23]. У Мариенгофа в статье «Имажинизм» читаем: «Аннулированному нами в поэзии содержанию противопоставляется форма. Пиши о чем хочешь — о революции, фабрике, городе, деревне, любви — это безразлично, но говори современной ритмикой образов»[24]. Мариенгоф подчеркивал, что имажинизм — это искусство новой эпохи, отразившее перемены в сознании и психологии человека. Этим он объяснил его политематизм и обращение к приемам кинематографического монтажа: «Усложненность психики современного человека и современного города, кинематографическая быстрота переживаний, явлений и движения предметов толкнула нас к многотемию (политематизму)»[25].

В «Декларации» имажинистов резкой критике подвергался футуризм. Мариенгоф продолжил и развил эту тенденцию: «В противовес разрушителю (и только) футуризму — имажинизм — направление созидающее, творческое. В основу поэзии имажинизм кладет образ. Полнокровный. Пламенный. Только свой». Нельзя не отметить яркий метафоричный стиль, которым написана статья «Имажинизм». Мариенгоф и в своих теоретических рассуждениях об искусстве оставался поэтом-имажинистом, утверждая: «Образом нельзя пересолить. Мы предпочитаем, чтобы современный поэт заматывал клубок своей поэмы не из одной суровой нити или какой-нибудь фиолетовой, а из тысячи нитей разнообразнейших цветов и оттенков. Работая исключительно над формой, мы, конечно, не можем удовлетворяться старой». В конце своей статьи Мариенгоф выступал с предложением познакомиться с творчеством поэтов-имажинистов Сергея Есенина и Вадима Шершеневича: «Условия газетной статьи не позволяют мне с должным вниманием остановиться на всех достижениях имажинизма. Интересующихся искусством отсылаю непосредственно к книгам, вышедшим сейчас... (С. Есенин "Преображение", Шершеневич "Крематорий", Мариенгоф "Кондитерская солнц" и "Выкидыш отчаяния", а также к брошюрам по теории имажинизма)»[26].

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что именно в Пензе произошло творческое становление Мариенгофа — одного из будущих мэтров русского имажинизма — и определились многие черты его поэтики. Не случайно В. Шершеневич в своей брошюре «Кому я жму руку» (1921), шутливо обращаясь «В Анатолеград Анатолию Борисовичу Мариенгофу», особо подчеркнул: «Только ты один родился вместе с имажинизмом»[27].

Действительно, в 1918 г. в Пензе Мариенгоф проявил себя как организатор первой группы имажинистов; именно здесь стали определяться представления о

задачах поэтического искусства одного из лидеров русского имажинизма. У каждого из поэтов-имажинистов при общей установке на образность поэтического искусства были свои индивидуальные особенности. Они ярко проявились у Мариенгофа уже в пензенский период его жизни и творчества. Поэтому мы с полным на то правом можем утверждать: Пенза — родина мариенгофского имажинизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 553.

[2] *Мариенгоф А.* Мой век, мои друзья и подруги // Там же. С. 104.

[3] Исход. Пенза. 1918. С. 21. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

[4] *Кобринский А.* Голгофа Мариенгофа // Мариенгоф А. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста, вступ. статья, примеч. А. Кобринского. СПб.: Академич. проект, 2001. С. 9.

[5] *Мариенгоф А.* Роман с друзьями // Октябрь. 1965. № 10. С. 98.

[6] Исход [с. не обозначена].

[7] *Мариенгоф А.* Собр. соч.: В 3 т. / сост., коммент. О.Демидов М.: Терра; Книжный клуб Книговек, 2013. Т. 1. С. 328.

[8] *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 89.

[9] *Мариенгоф А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 52.

[10] Там же. С. 53.

[11] Там же. С. 74.

[12] Там же. С. 54.

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] Там же. С. 52.

[16] Там же. С. 55.

[17] Там же. С. 123.

[18] *Тернова Т. А.* Феномен маргинальности в литературе русского авангарда: имажинизм. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. С. 99.

[19] *Мариенгоф А.* Собр. соч. Т. 1. С. 127.

[20] Молодежь // Известия Пензенского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. 1918. 7 сентября.

[21] Там же.

[22] Там же.

[23] Декларация. Манифесты и работы по теории имажинизма // Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 9.

[24] *Мариенгоф А.* Имажинизм// Известия Пензенского губернского исполнительного комитета рабочих и кр<естьянских> депутатов. (№ 126). 1919. 12 июня.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] *Шершеневич В.* Листы имажиниста. Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы / Сост. В. Ю. Бобрецова. Ярославль: Верхн.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 419.

Гражина Бобилевич *(г. Варшава, Польша)*

ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ В ПОЭЗИИ БЛОКА И ЕСЕНИНА[1]

Как известно, формы присутствия природы в литературе разнообразны, многоаспектны и полифункциональны. Это и мифологическое воплощение ее сил, и поэтическое олицетворение, и эмоционально окрашенные суждения, описания флоры и фауны, широких пространств. Пейзаж – более позднее достижение литературы – является одной из форм воплощения природы в вербальных текстах. По мысли исследователя связей литературы и живописи Б. Е. Галанова, пейзаж – «...это изображение природы, обозначающее время и место действия в произведении, создающее определенное настроение. Он помогает проявиться каким-то существенным чертам в душевной жизни человека и окружающей его действительности. В пейзаже и через пейзаж художник выражает свое чувство родины, свою к ней любовь»[2]. Искусствовед А. А. Фёдоров-Давыдов определяет пейзаж как «отображение находящейся вне человека действительности», как «высшую степень художественного отображения природы»[3]. «Целостным отображением природы в системе взаимозависимых предметных деталей» называет пейзаж М. Н. Эпштейн, предлагающий следующую его классификацию: сезонный и ландшафтный (по типу времени и / или местности – зимний, весенний, степной); по степени масштабности, тематической обобщенности (локальный, экзотический, национальный, планетарный, космический); жанрово-стилевой (величественный, унылый, бурный, тихий, таинственный, пустынный); фантастический. Таким образом, пейзаж в зависимости от типа и функций становится более характерным и дифференцированным[4].

В русской литературе функционируют разные виды и способы словесного изображения пейзажей, интерпретированные авторами по-разному. В зависимости от того, какие компоненты преобладают в образе природы, можно говорить об историко-философском пейзаже с общественным подтекстом, эпическом, лирико-психологическом, этнографическом, национальном. Несмотря на разницу в способах их художественного представления и осмысления, в произведениях русских поэтов и писателей заметны общие тенденции. Они проявляются в обогащении лексического и изобразительного рядов (углубление пейзажных зарисовок при помощи света, красок, звуков, запахов, через категории движения), в наблюдении деталей и происходящих в природе перемен. Все художественные стратегии оказывают существенное влияние на расширение смысловых и визуальных ценностей пейзажа и его функций в тексте.

В развитии русского литературного ландшафта, как и в пейзажной живописи, существенную роль играет национальный пейзаж, источник которого в литературе усматривается в поэзии А. С. Пушкина, («Румяный критик мой...» — фрагмент из «Евгения Онегина»), М. Ю. Лермонтова («Родина»), в своеобразии пейзажа Н. А. Некрасова, продолжающего русскую фольклорную традицию («Мороз, Красный нос»). В живописи пушкинская тенденция отражается в картинах В. Перова; лермонтовскую линию репрезентируют А. Саврасов, Ф Васильев, И. Шишкин. По мнению К. В. Пигарева, «о национальном характере пейзажа говорит авторское чувство любви к родине»[5]. Именно это чувство, которое конкретизируется в образах отечественной природы, соединяет таких поэтов, как А. Блок и С. Есенин, представителей соответственно символизма и имажинизма, пользующихся различными эстетическими принципами и художественными методами.

В творчестве Блока существует период, когда все ценности исчерпываются понятием «родина». Есенин констатирует, что главным источником его поэзии является любовь к родной стране. Это чувство интегрирует тексты поэтов и находит выражение в способе поэтического мышления, на уровне содержания и художественной формы. Образ родины поэты нередко передают через зимний пейзаж, в русской поэзии вообще многоаспектный и многозначный. Зима — глубокое обнажение самой души русской природы: «В любви к зиме проявляется особый склад национального характера: мечтательность, задумчивость, отрешенность, как бы пребывание за гранью <...> природы, в ее вечном, <потустороннем> покое»[6].

В лирике Блока, любящего природу больше музыки («Еще более, чем музыки, я хочу, однако, земли, травы и зари» — письмо матери от 1.04.1910[7]), выделяется картина застывшей, неподвижной России с широкими, заснеженными равнинами, занесенными снегом и покрытыми льдом зимними просторами, на которых бушуют метели. Сельская Россия Есенина — это страна бескрайних снежных пространств, полей и лугов, заснеженных лесов, скованных льдом рек и озер, пушисто-снежных ландшафтов, великолепия снега. По аналогии с народным творчеством в художественном наследии обоих поэтов нет собственно пейзажных стихотворений, в которых ощущается связь лирического субъекта с природным миром. Зимние пейзажи субъективно окрашены. Авторский индивидуализм проявляется в эмоциональном отношении к природе, которая по принципу взаимодействия отзывчива на личное и историко-общественное происходящее. Зима — определенная субъективно-объективная реальность миропонимания.

В своих зимних пейзажах 1906–1912 гг. Блок акцентирует пустоту. Опустелые просторы — это страна льдов, бескрайних вечных снегов, омертвления, пустынных снежных мест, холода, мрака. Это готический замок Аримана (Ахримана), море белизны, которое поглощает всё человеческое. Открытые белые

пространства с неистовым зимним ветром, его уничтожающей силой и пугливо вьющимися снежинками, заснеженные поля со свистящей вьюгой — это мир пучины, бездны, желаемой гибели и смерти. «Настигнутый метелью» (1907): «И снежных вихрей подъятый молот / Бросил нас в бездну, где искры неслись, / Где снежинки пугливо вились... (2, 217); «Не надо» (1907): «И нет моей завидней доли — / В снегах забвенья догореть, / И на прибрежном снежном поле / Под звонкой вьюгой умереть» (2, 224). Но для Блока, считает З. Г. Минц, смерть не противопоставляется жизни[8]. Эта оппозиция выступает только в смысле чисто пространственном. Она становится настоящей жизнью в момент растворения человеческой личности в безграничном, вечном целом природы, тогда, когда лирический субъект проходит в новое пространство жизни, думая о будущем и отказываясь от прошлого. «На снежном костре» (1907):

Я же — легкою рукой
Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой (2, 253).

Пейзаж, в котором существует лирический субъект, — это страна вечных снегов, строгая северная природа. В пустых зимних пространствах доминируют тишина, молчание, глушь: «Вышина, Глубина. Снеговая тишь»; вместо света и ярких красок — тусклость, темнота, «темные дали»: «Снежная мгла взвилась. / Легли сугробы кругом» («Снежная вязь», 1907; 2, 212). Снегу свойственна не белизна, а мрак, чернота, «снежная мгла и муть». Он слит с мраком ночного неба: «И мчатся в снег и темноту» («На островах», 1909; 3, 20) и чернотой ветреного вечера: «Черный вечер. / Белый снег. / Ветер, ветер! («Двенадцать», 1918; 3, 347). Мглиста и высота, с которой снег падает. Снег — «маска; он вьюжен, мглист и непрозрачен, замутняет чистоту воздуха, преграждает путь солнцу, наводит мрак на небо»[9]. Снежная стихия тождественна хмельной и пламенной («Снежное вино», «На снежном костре», оба 1906). Движение сменяется неподвижностью, жизненное — безжизненностью: «Над равниной побелело» («Милый брат! Завечерело...», 1906; 2, 91). Тишина, мертвенность, серость вызывают чувство нехватки воздуха, удушья — «На груди — снегов оковы, / В ледяной моей пещере, — / Вихрей северная дочь»! («Прочь!», 1907; 2, 228). Опустелость пейзажа акцентирует холод: «На поля снеговые и синие, / На бесцельный холод» («Настигнутый метелью», 1907; 2, 217) и мертвое ледяное светило — луна: «Белые встали сугробы, / И мраки открылись, / Выплыл серебряный серп» («На зов метелей», 1907; 2, 219). Пустые, неподвижные зимние пейзажи и / или акцентирующие стихийную мощь зимы — это время всяких катастроф; это что-то вроде «полярного ада» из бодлеровской «Осенней мелодии».

В символизме представления зимнего пейзажа связаны с экзистенциальной (одиночество) и экзистенциально-онтологической (человек перед тайной бытия)

проблематикой. В поэзии автора «Снежной маски» они иллюстрируют чувство связи лирического субъекта с вечностью, которая в ранней молодости дает мистическое соединение с душой мира, а в переходном периоде — объединение со свободными стихиями. Желание слияния с ними, пантеистический гимн в честь явлений природы, подчиненных вечному и неизменному ритму жизни (цикл «Пузыри земли»), отсылает к фаталистической идее Большого Года древних римлян. Лишенная этического аспекта, она проповедует, что история человечества обновляется после каждой катастрофы в совершенно идентичной, прежней форме, вместе с первоначальной чистотой, зародышем зла и медленным возрастанием катастрофы. Неподвижность или стихийность зимних пейзажей Блока, их неопределенность и необузданность подчеркивают тщетность человеческих усилий, подчиненных извечной игре Эроса и Танатоса, овеянных атмосферой непрочности всего, что земное[10].

Противоположные, а нередко сходные ассоциации и настроения вызывают зимние пейзажи Есенина, наполненные любовью к окружающей русской естественной красоте, чувством единства с вселенной, народными сказками, верованиями, мифологией. Поэт мастерски воссоздает в стихах реалистически-поэтические образы русской зимы. Зимний пейзаж изменяется в зависимости от переживаний лирического субъекта. Зима, снег у Есенина зовут к пробуждению природы, которая после долговременной осени, когда всё медленно умирает, гаснет, бледнеет, вспыхивает новым, по-зимнему чистым светом. Образный ряд великолепной зимы, состоящий из динамических компонентов, рождает бодрое настроение, энергичность, активность, жажду жить, но человек и «мир» подвергаются диссимиляции. «Зима» (1911–1912):

Вот уж осень улетела
И примчалася зима.
Как на крыльях, прилетела
Невидимо вдруг она.

Вот морозы затрещали
И сковали все пруды.
И мальчишки закричали
Ей «спасибо» за труды.

Вот появилися узоры
На стеклах дивной красоты.
Все устремили свои взоры,
Глядя на это. С высоты

Снег падает, мелькает, вьется,
Ложится белой пеленой.

Вот солнце в облаках мигает,
И иней на снегу сверкает[11].

Пронизанная чувством радости, жажды жизни, энергии, работы зима — это праздник света, лучезарное восприятие сияющего снега, покой, блеск и блаженство, мир волшебства и сказки. Динамическая и спокойная, дружественная, полная внутренней гармонии природа вызывает впечатление неповторимой коренной русскости. «Там русский дух, там Русью пахнет», — можно повторить вслед за Пушкиным[12]. У Есенина читаем («Пороша», 1914):

Еду. Тихо. Слышны звоны
Под копытом на снегу.
Только серые вороны
Расшумелись на лугу.

Заколдован невидимкой,
Дремлет лес под сказку сна.
Словно белою косынкой
Повязалася сосна.

Понагнулась, как старушка,
Оперлася на клюку,
А под самою макушкой
Долбит дятел на суку.

Скачет конь, простору много.
Валит снег и стелет шаль.
Бесконечная дорога
Убегает лентой вдаль [IV, 61].

Зимний пейзаж знакомых окрестностей способствует воспоминаниям о потерянном рае детства, каникулах и праздниках, на которые все съезжаются издалека. Это пространство, в котором господствуют свобода, радость, чувство полноты, возобновляемые в ритуалах приездов и встреч (см.: «Воспоминание», 1911–1912; «Анна Снегина», 1925 и мн. др.). Зима ассоциируется с домом и его уютом, это сон о молодости: «Хорошо и тепло, / Как зимой у печки. / И березы стоят, / Как большие свечки» («Вот уж вечер. Роса...», 1910)[13]; «Снежная замять дробится и колется, / Сверху озябшая светит луна. / Снова я вижу родную околицу, / Через метель огонек у окна» («Снежная замять дробится и колется...», 1925) [IV, 279].

Любовь к родной природе неизмерима. Общение с ней вызывает чувство восхищения, ненасытности ее красотой. Поэт жаждет уподобиться природным

элементам и явлениям, раствориться в пейзажах, навсегда остаться их частью. Картина зимней природы и образ лирического субъекта сливаются воедино. Их состояния отождествляются. Зимние ветры скрывают под снежным покрывалом прошлую, омрачающую душу жизнь, освобождают от печали, возвращают радость, приносят что-то новое, а главное — веру в смысл жизни:

Ветры, ветры, о снежные ветры,
Заметите мою прошлую жизнь.
Я хочу быть отроком светлым
Иль цветком с луговой межи.

Я хочу под гудок пастуший
Умереть для себя и для всех.
Колокольчики звездные в уши
Насыпает вечерний снег.

Хороша бестуманная трель его,
Когда топит он боль в пурге.
Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге.

Я хотел бы под конские храпы
Обниматься с соседним кустом.
Подымайте ж вы, лунные лапы,
Мою грусть в небеса ведром [I, 183].

(«Ветры, ветры, о снежные ветры...»; 1919–1920)

Однако в образах зимнего ряда, часто построенных по внешним, зрительным признакам, немало и угнетающих, печальных картин, например, реалистически отражающих дореволюционную жизнь деревни («Край ты мой заброшенный...», 1914; «Сельский часослов», 1918 и др.). Зима — статичное, неуютное, унылое время года, переполненное настроением грусти, тоски, вызванных «снеговым раздольем», «снегом у крыльца, как песком зыбучим» на пороге брошенного семейного дома, воспоминаниями об умерших: «Вспомнил я дедушку, вспомнил я бабку, / Вспомнил кладбищенский рыхлый снег» («Синий туман. Снеговое раздолье...», 1925) [I, 287]; о тех, которые далеко (цикл стихотворений, адресованных близким: «Письмо деду», «Ответ», оба 1924).

Лирический герой постоянно ощущает преходящую бренность земного существования. С зимними образами связан есенинский мотив прощания с уходящей молодостью и жизнью:

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? [IV, 232].
(«Снежная равнина, белая луна...», 1925)

Неотъемлемым атрибутом зимнего пейзажа России в лирике обоих поэтов является мотив метели (вьюги / замяти). Ее богатое семантическое поле эволюционирует от романтической поэтизации через метафоризацию и образность к выражению разнородных эмоциональных состояний. Завершающий творчество Есенина «зимний» цикл стихотворений (1925) отражает целую гамму противоположных чувств, в основном негативных – метельных, буйных, вихревых. Снежная стихия, как и у Пушкина, одновременно зла и печальна, она мучит и плачет. Уже в ранних есенинских стихах она направляет свои злые силы против живых существ: «А по двору метелица / Ковром шелковым стелется, / Но больно холодна <...> // А вьюга с ревом бешеным / Стучит по ставням свешенным / И злится все сильней» («Поет зима – аукает», 1910)[14] [I, 17], а в дальнейшем творчестве поэта возникает и в мотиве любви: «...Снежною ночью в лихую замять. // Я не заласкан – буря мне скрипка. / Сердце метелит твоя улыбка» («Плачет метель, как цыганская скрипка...») [IV, 230]; «Ах, метель такая, просто черт возьми! / Забивает крышу белыми гвоздьми. / Только мне не страшно, и в моей судьбе / Непутевым сердцем я прибит к тебе» («Ах, метель такая, просто черт возьми!», 1925) [IV, 231].

В зимних картинах Есенина прослеживается психологический параллелизм – психологическое соответствие души лирического героя «беспокойной» природе: «Плачет метель, как цыганская скрипка»; «Снежная замять дробится и колется»; «А за окном под метельные всхлипы, / В диком и шумном метельном чаду, / Кажется мне – осыпаются липы, / Белые липы в нашем саду» и мн. др. Печальному состоянию сопутствует мотив «прощания». Снежная метель, буря – волнение сердца, умчавшееся время счастья и радости. Есенинские зимние пейзажи оживлены не метафизикой, как у Блока, но инстинктивным анимизмом, образностью языка фольклора – в этом суть его поэтики.

В текстах Блока метельная, вихревая зима доминирует. Вьюга – все разрушающая и уничтожающая сила, символ смерти:

И опять, опять снега
Замели следы...
Над пустыней снежных мест
Дремлют две звезды.
И поют, поют рога.
Над парами злой воды

Вьюга строит белый крест,
Рассыпает снежный крест,
Одинокий смерч.
И вдали, вдали, вдали,
Между небом и землей
Веселится смерть.
И за тучей снеговой
Задремали корабли –
Опрокинутые в твердь
Станы снежных мачт.
И в полях гуляет смерть –
Снеговой трубач...
И вздымает вьюга смерч,
Строит белый, снежный крест,
Заметает твердь...
Разрушает снежный крест
И бежит от снежных мест...
И опять глядится смерть
С беззакатных звезд... (2, 230–231)
(«И опять снега...», 1907)

Извивающаяся вьюга делает мир неустойчивым, сбивает человека с ног, вызывает страх и страдания («Двенадцать»).

Особенная черта «метельного мира» – быстрота, полет, движение, которые в текстах поэтов являются показателями ассоциативно-эмоционального ряда, связанного с перемещением в пространстве. Такое движение предстает в образе пути. В стихах Блока у него есть начало и конец; это стремление к цели, но далекой: «Ты услышишь с белой пристани / Отдаленные рога. / Ты поймешь растущий издали / Зов закованной в снега» или переход от мира прошлого к будущему: «И на этот путь оснеженный / Если встанешь – не сойдешь» («Последний путь», 1907; 2, 214). У Есенина «зимняя дорога» – типично русский пейзаж, обнаруживающий приверженность к национальным и поэтическим универсалиям, он заключает в себе понятия бесконечного и бесцельности: «Скачет конь, простору много. / Валит снег и стелет шаль. / Бесконечная дорога / Убегает лентой вдаль» («Пороша», 1914) [IV, 61]; «Но ты ведь знаешь – / Никакие сани / Тебя сюда / Ко мне не довезут» («Письмо деду», 1924)[15].

Амбивалентен по смыслу и эмоциональной окраске образ саночной езды. Мчащиеся или лениво двигающиеся сани вызывают радость, счастье, чувство молодости и свободы полета в бесконечность, но воплощают в себе и представление о неумолимом роке. У Блока это «блистательный бег саней» («Снежная вязь», 1907; 2, 213). У Есенина «Ой вы, санки-самолеты, / Пуховитые снега!»

(«Ямщик», 1914) [IV, 83] или «Эх вы, сани! А кони, кони! / Видно, черт их на землю принес» (одноименное стих., 1925) [I, 277]. Образы санного пути (зимника) перевоплощаются в сцены езды тройкой, являющейся символом России. Они наделены национальным колоритом, идущим от литературной традиции (Пушкин, Кольцов, Гоголь, Некрасов). В поэзии Блока образ-топос — тройка зимой, олицетворяющая родину, ее судьбу, русскую национальную стихию, — функционирует в контексте любовной тематики. Она выражает идею единения лирического героя с миром «вольной Руси», воплощенном в женском образе Фаины — представлении о свободном и удалом народном характере: «Только тройка мчит со звоном / В снежно-белом забытьи («Вот явилась. Заслонила...» 1906; 2, 254).

В художественных текстах Есенина в период творческого кризиса появляются мотивы скачущей по бесконечным русским просторам «бешеной тройки» и «чужой тройки», окрашенные в печальные, трагические тона. Тройка олицетворяет бурную, неспокойную жизнь поэта, предвещает смерть: «Тройка ль проскачет дорогой зыбкой — / Я уже в ней и скачу далече» («Свищет ветер, серебряный ветер...» 1925) [I, 289]; «Снежная замять крутит бойко. / По полю мчится чужая тройка. / Мчится на тройке чужая младость. / Где мое счастье? Где моя радость? / Все укатилось под вихрем бойким / Вот на такой же бешеной тройке» (одноименное стих., 1925) [I, 283]; «Не храпи, запоздалая тройка! / Наша жизнь пронеслась без следа. / Может, завтра больничная койка / Упокоит меня навсегда» («Вечер черные брови насопил...» 1923) [I, 199].

Мотив саночной езды еще более динамизируется, преображаясь в сцены танца / пляски, которые связаны с ассоциативно-эмоциональным рядом кругообразного движения, круговращения, кружения. Как динамический компонент зимнего пейзажа танец иллюстрирует любовные переживания лирического героя. Для Блока «Все в мире — кружащийся танец / И встречи трепещущих рук! <...> / Ты виденьем, в пляске нежной, / Посреди подруг / Обошла равниной снежной / Быстротечный / Бесконечный круг... («О, что мне закатный румянец...» 1907; 2, 279). У Есенина — «Слышишь — мчатся сани, слышишь — сани мчатся. / Хорошо с любимой в поле затеряться. // Ветерок веселый робок и застенчив, / По равнине голой катится бубенчик. // Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый! / Где-то на поляне клен танцует пьяный. // Мы к нему подъедем, спросим — что такое? / И станцуем вместе под тальянку трое» (одноименное стих., 1925) [I, 281]. Кружение, кругообразное движение, по законам которого живут природа и космос, характеризуются цикличностью и являются особенностью мира стихий. В текстах поэтов они конкретизируются в поэтических образах падающего снега, вращающихся искр-снежинок; например, в стихотворениях Блока «Настигнутый метелью», «О, что мне закатный румянец» (оба — 1907), «Покойник спать ложится...» (1909) и Есенина — «Зима» (1911–1912), «Закружилась пряжа снежистого льна...» (1916) и др.

Зимние пейзажи содержат и конкретные, осязаемые образы, пропитанные зрительными деталями, звуками, запахами, атмосферными явлениями. Насыщенные визуальными компонентами, формами, линиями, ритмом, подчеркивающими эстетическую ценность природы, они в определенной степени уподобляются живописным картинам. Колорит всех деталей русского зимнего пейзажа в текстах поэтов выдержан в тональности холодных красок: белый, серебристый, седой, голубой, синий. Они имеют не только внешне природное, но и символическое значение. В поэзии Блока это, например, белый цвет забвения: «Я обрываю нить сознанья / И забываю, что и как... / Кругом — снега, трамваи, зданья, / А впереди — огни и мрак» («Под шум и звон однообразный...», 1909; 3, 9). По аналогии с саваном белизна связана с темой смерти: «Белый саван — снежный плат. / А под платом — голова... / Тяжело проспать в гробу» («Не пришел на свидание...», 1908; 2, 210); «Уж первый легкий снег занес... <...> // В самом чистом, в самом нежном саване / Сладко ли спать тебе, матрос?» («Поздней осенью из гавани...», 1909; 3, 19). Такие же ассоциации белый цвет вызывает и у Есенина («Снежная равнина, белая луна...», 1925 и др.).

В реальном плане белизна — это цвет усыпанных снегом берез, цвет снега и мороза. У Блока — «Вот — предчувствие белой зимы» («Я живу в отдаленном скиту...», 1905; 2, 11); «Как прозрачен, белоснежен / Блеск узорных окон!» («Рождество», 1906; 2, 328); «Снег да снег. Всю избу занесло. / Снег белеет кругом по колено. / Так морозно, светло и бело!» (одноименное стих., 1906; 2, 322). Есенин смотрит на зимние пейзажи как поэт-наследник Пушкина, Тургенева, Бунина, Чехова и как художник (в его текстах можно найти отзвуки живописных полотен Саврасова, Шишкина, Левитана, Нестерова и др.). Но он прежде всего влюбленный в красоту русской природы внимательный наблюдатель, заимствующий у нее красочную палитру. Зоркость природного наблюдения сочетается с поэтичностью общего настроения, одушевляющего зимний пейзаж. Одновременно в есенинской поэзии с белым цветом зимы связана многозначность и философичность бытия. У белизны есть положительные и отрицательные значения, способствующие передаче тончайших состояний человеческой души, например, белый (снежный) цвет олицетворяет новизну, чистоту в природе и в душе лирического героя. Он является олицетворением покоя, мира, тишины, чистоты, сосредоточенности — но вместе с тем и смерти.

Поэт наблюдает также за изменениями и игрой света. Зимним пейзажам, изображенным в разное время суток, свет придает необычность и сказочность. Возникают зимние картины, освещенные светом звезд, мерцающие блуждающими огоньками. Отметим, что характерные для зимней природы оттенки цвета и света в состоянии дня, лунной и звездной ночи выступают и в лирике Блока: «Серебрится легкий иней / Около подъезда. / Серебристые на синей / Ясной тверди звезды» («Рождество», 1906; 2, 328).

Покрытый зимним покровом пейзаж в художественных текстах обоих поэтов, переполненный также разнородными звуками и запахами, среди кото-

рых — хруст снега под лошадиными копытами, скрип скользящих по снегу саней, звуки церковных колоколов (и колокольчиков русской тройки), контрастирующие с тишиной белых просторов и дремлющих снежных лесов; запахи снега, зимнего свежего воздуха, заснеженных деревьев. У Блока — «Звонким колокол ударом / Будит зимний воздух» («Рождество», 1906; 2, 328); «Чуть слышны колокола» («Милый брат. Завечерело...», 1906; 2, 91); «Когда под заступом холодным / Скрипел песок и яркий снег...» («На смерть младенца», 1909; 3, 70); «Тихо вечерние тени / Синих коснулись снегов» (одноименное стих., 1901; 1, 77); «В снежно-белой тишине...» («Сочельник в лесу», 1912; 3, 368). У Есенина — «Еду. Тихо. Слышны звоны / Под копытом на снегу» («Пороша», 1914) [IV, 61]; «Колокольчики звездные в уши / Насыпает вечерний снег» («Ветры, ветры, о снежные ветры...», 1919) [IV, 183]; «...В шелковом шелесте снежного шума» («Свищет ветер, серебряный ветер...», 1925) [I, 289]; «Колокольчик хохочет до слёз» («Эх вы, сани! А кони, кони!.» 1925) [I, 277].

Итак, в поэтических зимних ландшафтах Блока и Есенина различно и схоже отражается своеобразие отечественной природы, проявляется специфика видения национального пейзажа, что характерно и для русской живописи. В текстах поэтов изображение зимы посредством семантических и образных средств, выявляющих их идейный смысл, расширяющих смысловое и визуальное поле (живописность, зимняя акустика, мир запахов), связанные с зимой темы и мотивы (метель / вьюга / замять, путь / дорога, саночная езда, тройка, танец / пляска, кругообразное движение, круговращение, кружение), амбивалентные настроения и эмоции совпадают и дифференцируются. В зимних пейзажах Блок и Есенин воплощают, каждый по-своему, понятие родины. Ее образ отражает идейно-эстетическую эволюцию их творчества, выявляет своеобразие художественного метода обоих поэтов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья представляет собой исправленную и дополненную версию статьи, написанной автором на польском языке. См.: *Bryś Grażyna.* Pejzaż zimowy w poezji Aleksandra Błoka i Sergiusza Jesienina. Próba interpretacji // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace historycznoliterackie. 1986. Z. 60. S. 9–18.

[2] *Галанов Б. Е.* Живопись словом: Человек. Пейзаж. Вещь. М.: Советский писатель, 1974. С. 185.

[3] *Фёдоров-Давыдов А. А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Очерки. М.: Искусство, 1974. С. 4, 6.

[4] См.: *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. С. 7, 8.

[5] *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М.: Наука, 1972. С. 8; *Juszczak W.* Jan Stanisławski. Warszawa 1972. S. 27.

[6] *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 169.

[7] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.-Л.,: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1963. Т. 8. С. 305. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

[8] *Minc Z.* Struktura «przestrzeni artystycznej» w liryce A. Błoka. Przełożył Jerzy Faryno // Semiotyka kultury. Warszawa, 1975. S. 346.

[9] *Эпштейн М. Н.* «Природа, мир, тайник вселенной...» С. 180.

[10] *Przybylski R.* Ogrody romantyków, Kraków 1978. S. 126.

[11] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 19. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[12] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. проф. Б. В. Томашевского. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. Т. IV. С. 12.

[13] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 15. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[14] Это стихотворение Есенин включил в том готовящегося им в 1925 г. трехтомного Собрания стихотворений.

[15] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 140.

Камен Михайлов *(г. София, Болгария)*

ЕСЕНИНСКАЯ МОЛИТВА

Статья посвящена проблеме литературного жанра молитвы в творчестве Есенина. Конечно, он значительно отличается от сакрального церковно-богослужебного жанра того же названия, хотя ориентирован именно на его основу. Необходимо напомнить, что грань между обоими жанрами иногда представляется не столь уж четкой. По крайней мере, начиная со времени, когда в Евангелии появился текст «Отче наш», названный позже «Господней молитвой» (см. Мф., 6:9–13; Лк., 11:2–4), можно определенно говорить о том, что молитва претерпела значительную трансформацию. Свидетель жизни Иисуса, т. е. евангелист, хотел передать христианам канонически установленный текст молитвослова, сотворенный самим Сыном Божиим. Но по сути жанр был перенаправлен от реального *разговора* с Богом к тому нечто, что воспринимается как *чтение*.

Ситуация, в которой центральное место занимал акт моления (сам обряд), была замещена абсолютно иной коммуникативной ситуацией, в которой человек не действует и не общается, а читает для себя – а это уже другой рецепционный код. *Общение* через молитву трансформировалось в *усвоение* молитвы и *размышление* о ней. Здесь не только появляется другая жанрогенеративная ситуация. Нам передается уже другая информация: *что* надо говорить Богу, *как* надо вести себя во время обряда, *какие* мысли должны обладать нами, и *какими* чувствами мы должны руководствоваться, когда молимся.

В основе описанного процесса лежит «Отче наш». Эта молитва – не только самая главная в христианской религии, но и высший сакральный жанр непосредственного разговора человека с Богом, в процессе которого молящийся получает просветление, успокоение, надежду и укрепляет свою веру. Все эти составляющие задают духовно-высокий и психолого-эзотерический механизм совершенствования и самоутверждения верующего человека. И этот механизм по сути своей отличается от механизмов, действующих в литературе, где на первое место ставятся художественно-эстетические цели, а психологическое воздействие основывается на катарсисе (по Аристотелю). «Высокое» в религиозной прагматике превращается в «возвышенное» в литературе, а эзотерическое – в реальное узнавание сюжетных элементов.

Наблюдать и анализировать указанные перемены – это значимая часть исследования, но для достижения его полноты требуется воспринять гораздо шире

и глубже смысл «нового» жанра (литературная молитва). Здесь приведем определение из книги О. Е. Вороновой, которая видит в «архетипическом фонде образных универсалий» основу «для формирования в творчестве Есенина таких ключевых ментальных структур, как национальный образ мира, национальный характер, национальный идеал»[1]. «Есенинская молитва», сообразно ее жанровой природе и благодаря широкому ее использованию в творчестве поэта, занимает значительное место в авторском миропонимании и, несомнено, выступает у Есенина в роли масштабного архетипа.

В еврейской первооснове молитвы[2] ее суть раскрывает процесс заключения некоего *договора* между членом богоизбранного народа и высшей силой. В книгах Ветхого завета можно отыскать многочисленные словесные структуры типа: «Будь моим Богом, дай мне то-то, то-то и то-то, а я буду ходить твоими дорогами». В славянском понимании молитва – это средство вымолить высшее благоволение, наряду со славословием Бога, только вымаливаемые блага обозначаются в экзистенциальном плане: «да будет воля Твоя»; «да приидет царствие Твое»; «прости грехи наши»; «не введи нас во искушение». Даже упоминание о «хлебе насущном» звучит у нас не в материальном смысле. И первопереводчик (он же составитель) Константин Философ великолепно передал духовную направленность «Отче наш»[3].

Как известно, молитва принята в качесте канонического текста на Никейском соборе 317 отцами, а самый древный «оригинал» на славяноболгарском языке сохранился в Синайской псалтири. Так или иначе, речь идет о сакрально-прагматическом структурном виде, который имеет многосмысловую суть и многоцелевую функцию. В семантическом отношении «Отче наш» содержит 7 утвержденных и неизменных формул, в которых закодирована вся христианская нормативность (устои веры). Мы упоминаем эти столь удаленные от нас по времени факты, чтобы раскрыть, как развиваются архетипические канонические формулы в литературных интерпретациях «последнего поэта деревни».

Обозначенный вопрос, как нам представляется, является самым общим по отношению к исследуемому объекту. Некоторые авторы раскрывают более общий тезис – о том, что в восточно-христианском понимании храм представляет собой гармонизированный космос. Отсюда они выводят антитетическое суждение: мир есть храм Божий. При таком понимании есенинское *моление* среди природы, обращение лирического героя к элементам космоса (луне, звездам, солнцу) или окружающей природе (рощам, березам, рябинам, рекам), его разговоры с ними, уподобления сакральным символам нельзя рассматривать иначе как специфические молитвословы.

У Есенина читаем: «Здравствуй, мать голубая осина! / Скоро месяц, купаясь в снегу, / Сядет в редкие кудри сына»[4] («По-осеннему кычет сова...»); «...И целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу» [I, 43] («Осень»); «Как захожий богомолец, / Я смотрю твои поля» [I, 50] («Гой ты, Русь, моя родная...»).

Дальнейшие наблюдения приведут нас к выводам о том, что в стихах действует некое «преображение» молитвеных структур, некая художественно-фантазийная импровизация, основанная на поэтическом воображении. В это трудно поверить, ибо обратное конструирование силлогизма невозможно по логическим законам. Храм — истинная модель божественного космоса, но божественный космос не является храмом для проведения религиозных обрядов. Формально-логические доказательства здесь — не главное. Гораздо важнее обратить внимание на то, что восприятие мира как «большой» и «истинной» модели храма противоречит самой сути восточного православия. В первую очередь оно старалось утвердить необходимость в посреднике и в архитектурно организованном пространстве при общении человека с Богом, а любые нарушения этого принципа воспринимались как сугубая ересь и строго карались. Следовательно, обсуждаемые моменты в стихах Есенина являются определенно полемическими по отношению к ортодоксальной церковной вере тенденциями. И, следовательно, мы наблюдаем литературную трансформацию: при устранении самой обрядно-сакральной ситуации происходит сакрализация светских реалий — таких, как отчизна, родимый край, кровно близкие люди, любовь...

Что же служит основой для трансформационного процесса? Здесь возможны несколько направлений — например, богомильство[5], народное христианство, восточные влияния, пантеизм. Нет сомнения, что каждое из них может оказаться действенным по отношению к наблюдаемым фактам. О богомильских и восточных влияниях написано немало. Добавим, что 1920-е гг. — время активного восприятия пантеистических идей: Р. Штайнер, Е. Блаватская, Н. Рерих, П. Дунов (Дънов). Насколько восточные трактовки вошли в скифство, идеями которого был увлечен Есенин, — на этот вопрос трудно ответить; вопрос остается открытым[6].

Нам представляется, что ведущую роль в «космическом» восприятии религии играет народное христианство. Именно его Есенин впитал вместе с профанированными представлениями, которые продуцировала крестьянская масса; об этом рассказывали ему дед и бабка, это же наблюдал как бытовую практику ребенок и подросток Сергей. Приведем здесь и столь яркий пример, как «Голубиная книга»[7]. Подобное отношение к христианству наблюдается и в Болгарии[8] среди крестьянских общин. Видимо, на Руси одним из фактором становления массовых христианских представлений выступает и пространство. Не в каждом населенном месте были церкви, не в каждой церкви служил священник; не всегда верующий человек мог легко добраться до храма, чтобы совершить требуемые действа. Неспроста в хатах/избах со временем появляется красный угол — угол с иконам, где каждый человек мог помолиться, попросить прощения, сознаться в ежедневных прегрешениях и т. д. О том, насколько развиты «внехрамовые» представления на Руси, можно судить по специфическому местному обычаю креститься, входя в дом — как будто он святое место. Или креститься, проходя мимо церкви. Таким образом сакральное пространство храма увеличивается, охватывая природные либо социализированные территории.

Обратим внимание на еще один важный вопрос. Современное русское православие называет то явление, о котором будет идти речь, «краткой молитвой»[9]. По сути это фразеологические сочетания, состоящие из обращения и просьбы или из обращения и прославления: «Господи, помилуй»; «Подай, Господи»; «Слава Троице»; «Слава Богу». Нередко так называемые краткие молитвы состоят из одного слова, например, «Господи»; «дай», «помоги» и т. д. Конечно, здесь весьма важен контекст употребления, который подразумевает остальные (непроизнесенные) фразы. Причем, как можно заметить, некоторые глаголы амбивалентно отражают одновременно мольбу и просьбу — и только интонация может послужить неким смыслоразличительным маркером.

И хотя их также можно рассматривать как «сжатые молитвенные структуры», все же правильнее отличать их от собственно молитвенных. Тем более, что со временем в силу произошедших социальных перемен большинство этих фразеологизмов постепенно теряло свою сакральную основу и перенаправлялось к чисто языковому использованию. В первую очередь сказанное относится к восклицанию «Господи!», которое начало употребляться по самым разным поводам. Оно стало характерным и для речи неверующих людей, выражая эмоциональные переживания. Подобное относится и в словосочетанию «Слава Богу!», например, в диалоге: «Как твое здоровье?» — «Слава Богу».

На Руси весьма часто используется словосочетание «ради Бога» — и как разрешение что-либо сделать, и как свидетельство отсутствия интереса к словам говорящего. Еще более употребима фраза «милости просим», к настоящему времени также утратившая свою сакральную основу и фактически превратившаяся в формулу любезности или приглашения[10].

В Болгарии в арсенал подобных средств речевой выразительности входят «помози Бог» («Бог в помощь»), «Дал Бог добро» («Бог послал хорошее»), «Ръка божия» («Божия рука») и т. д. Среди ярких примеров трансформаций «кратких молитв» — «с Богом!» и «к черту!» Первая перестала обозначать Бога и приобрела радикально иной смысл – прощание с человеком надолго или навсегда (в отличие от пожелания «до свидания»). Во второй «краткой молитве» даже позволительно называть темную силу, хотя психологический мотив как раз заключается в том, чтобы все плохое пошло к дьяволу, а добрые начинания находились под защитой свыше. Более того — она превратилась в *ответ* на пожелание успеха («ни пуха ни пера!»), конструируя таким образом специфический разговорный контекст. Намеченные языковые процессы, трансформирующие молитвенные формулы, неизменно проявляются и в стихах Есенина; поэт активно использует их при изменении основных ситуаций высказывания.

Рассуждая о жанре литературной молитвы в творчестве Есенина, нельзя сказать, что это тема новая. Еще с 1916 г. критики отмечали пласт христианских реалий в стихах поэта. Более того, у П. Сакулина, например, находим строки, где прямо указано на «молитвы Богу» в ранних стихах Есенина[11]. Правда, когда

вчитываешься в текст, становится понятно, что автор имеет в виду не собственно молитву как отдельное специфическое произведение, а «моление» – действие, которое часто обозначается Есениным. Многие исследователи и критики говорили и говорят о «традиции духовной культуры» в поэзии Есенина (О. Воронова), о «библейской образности» (Н. Фурнаджиев), о «необиблейском мифотворчестве» (Иванов-Разумник), о «религиозных мотивах» (П. Лебедев-Полянский), о «религиозной интерпретации революционных событий» поэтом (А. Воронский). Все это, представляется нам, лишь непосредственные идентификации – непосредственные в том смысле, что сразу бросаются в глаза и легко идентифицируются. А далее необходимо точно класифицировать все типы поэтического употребления жанра молитвы, рассмотреть их в разных контекстах – от индивидуально-авторского до общелитературного и выявить скрытые коды в архетипах и символах.

Прежде чем обратиться к конкретному анализу, необходимо прояснить еще ряд вопросов: является ли литературная молитва элементом деревенского мировосприятия или же относится к городскому сознанию[12]; связана ли она больше с модернистскими тенденциями или же демонстрирует традиционный подход? Думается, что моделировать функциональность молитвы в теоретическом плане нельзя; к верному выводу можно придти, лишь анализируя конкретные примеры. Ведь каждый исследователь способен перечислить молитвы в творчестве совершенно разных поэтов – от индивидуалистов и имажинистов до экспрессионистов и традиционалистов. Более того, молитву можем увидеть и у представителей социалистического реализма[13].

История возникновения и распространения христианства свидетельствует о том, что оно само, а значит и все его жанры относятся к городской культуре. Только это – городская культура античной древности. В славянском мире основой новой религии становится крестьянство, деревенские общины с их замкнутой жизнью, патриархальными порядками, бытовавшими философскими и эзотерическими элементами. Как в России, так и в Болгарии исследователи давно заметили, что христианство обросло множеством языческих и суеверных, магических, профанированных и прочих пониманий и практик. В Болгарии бесспорен тот факт, что литературные молитвы писали преимущественно городские авторы: Хр. Ботев, Пенчо Славейков, М. Белчева, Ат. Далчев, П. Пенев.

Когда мы обращаемся к индивидуальному сознанию и творчеству Есенина, то кроме перечисленных аспектов важно учитывать и новое эстетическое мышление, литературный эпатаж, творческое желание переосмыслить, переоценить и переплавить архетипные образы и канонические формулы, кодировавшие суть христианства. Это и есть характерологический контекст, на основе которого базируются есенинские духовно-религиозные интерпретации. Неслучайно первое, что бросается в глаза, – трансформационные механизмы. Они начинают

действовать уже на уровне заглавия – достаточно назвать такие заголовки, как «Сельский часослов»[14], «Инония», «Марфа Посадница», «Сорокоуст».

Приведем еще один яркий пример. Хрестоматийно известна строка «Господи, отелись!» Анализируя ее, исследователи и критики обычно говорят о роли символа *корова* (варианты — *теленок, бык, вол*) в образной системе Есенина; указывают на уподобление *Русь — корова*, раскрывая его с помощью цитат; ссылаются на специфическую имажинистскую систему, к созданию которой был причастен поэт; наконец, напоминают о его словесных и поведенческих эпатажах. Мы же рассматриваем этот стих как прямой перифраз богословского постулата «Иисус воплотился». Есенин взял за основу не слово *плоть (во-плотился)*, а слово *тело (в-телиться; во-телиться)*, поменяв тем самым стилистику высказывания. Конечно, поэт активно пользуется разными значениями глагола, который содержит в себе как корень «тел», так и ассоциацию с «теленком». Использованная форма имеет два значения: «Господи, родись заново» и «Господи, дай плоть Руси» (роди Русь). Второе получило преимущество в толкованиях стихотворения, поскольку:

Облаки лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и взываю:
Господи, отелись![15]

Обращение к Богу повторяется во второй строфе: «Я стучусь». Выстраивается следующая логическая цепочка: а) *Господи, дай тело Руси;* б) *Господи, спеленай новорожденного.* Однако возможна и другая цепочка: а) *Господи, родись заново;* б) *Господи, прими Русь как свое дитя.*

Само «Преображение» (1918) основывается на «пречудном рождении» нового быта, передаваемого как ПРЕображение старого. Здесь мы наблюдаем: а) цитату/перифраз элементов жанра молитвы; б) трансформацию элементов жанра; в) ввод сакральных библейских действий; г) переосмысление центральных, основополагающих христианских мифов. Конечно, нельзя даже пытаться рассматривать «Преображение» как молитву. Но можно рассматривать *употребление* этого жанра в произведении. Итак, можно классифицировать прямое (или вариантное) использование элементов молитвы в произведении.

1. Обращение к Богу: «Господи, отелись!»; «Я стучусь» [II, 52].

2. Аллюзия на евангельские тексты: фраза «Я стучусь» напрямую восходит к «стучите и откроется вам».

3. Сам жанр восходит к славословию Бога, что обозначается термином «гимн» (староеврейский *шалом (псалом)*; сравн.: «Пою и взываю» [II, 52].

4. Произношение мольбы — «Небесного молока / Даждь мне днесь» [II, 52] — перифраз общеизвестного «хлеб наш насущный даждь нам днесь» («Отче наш»).

5. Призыв к вере / утверждению в вере: «О веруй, небо вспенится...» [II, 53].

6. Утверждение Богородицы как покровительницы маленьких / невинных: «Богородица... / Скликает в рай телят» [II, 53][16].

7. Вся природа славословит Бога: «Не потому ль в березовых / Кустах поет сверчок...» [II, 53].

8. Кодирование обряда причащения: «"И выползет из колоса, / Как рой, пшеничный злак, / Чтобы пчелиным голосом / Озлатонивить мрак..."» [II, 54].

Здесь вновь сталкиваемся с многофункциональным символом *озлатонивить* (позолотить нивы), который обозначает как созревание хлеба для причастия телу Христову, так и освящение мира через Иисуса.

То, что наблюдаем в этом первом фрагменте маленькой поэмы «Преображение», мы можем увидеть во всем творчестве Есенина. Те же самые цитирования, перифразы, трансформации... Прежде всего определим группы употребления молитв. Начнем с парамолитвенных текстов. В этом случае центральное место займут произведения, где обозначен сам акт молитвы: «Я странник убогий, / *Молюсь* в синеву»[17] [Здесь и далее курсив автора статьи. — *К. М.*] («Я странник убогий...»); «*Поклонялись* пречистому Спасу»[18] («Калики»); «...Готов *упасть я на колени*...» [II, 92] («Возвращение на родину»).

Развернутым вариантом молитвы служит текст, в который включаются молитвеные слова: «Кто-то помолился: "*Господи Исусе*"» [I, 38] («Задымился вечер, дремлет кот на брусе...»); «На вратах монастырские знаки: "*Упокою грядущих ко мне*"»[19] [I, 58] («По дороге идут богомолки...»). Сжатым вариантом можно считать использование призывов: «*Ей, Господи*», «*О, Саваофе*», «*Симоне, Петр... Где ты? Приди*».

Иногда Есенин еще больше сжимает молитвеные фразы и, опуская имя Бога или святых, оставляет модальные слова: *пусть, дай, наверное, быть может*... Все приведенные примеры не что иное как образцы инкорпораций, т. е. вставка распознаваемых нами как молитвенные лексем, фраз, ассоциативных заменителей. В этом же плане интересные случаи употребления *видений*[20]: «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» [I, 29]; «...Мне мерещится Исус» [I, 56] («Чую радуницу Божью...»); «С златной тучки глядит Саваоф» [I, 76] («Нощь и поле, и крик петухов...»). Думается, не нужно напоминать, что жанр «видения» представляет не только самое близкое расстояние до Бога, но еще и обозначает прозрение и просветление избранных. Необходимо подчеркнуть, что ни в одном из процитированых случаев не устанавливается самостоятельная структура молитвы, присутствуют лишь отдельные ее элементы наряду с развернутой структурой лирического стихотворения, построенного на основе интимных признаний. Направленность смыслов — в единстве мира, в единении божественного, природного (космического) и бытового.

Стоит отметить переставление молитвенной структуры: здесь не человек молится Богу, а сам Бог указывает своим служителям, что нужно сделать для

людей. Прекрасный пример тому – часть третья маленькой поэмы «Микола». Божеские «распоряжения» составляют центр этой структуры:

Говорит Господь с престола,
Приоткрыв окно за рай:
«О, мой верный раб Микола,
Обойди ты русский край.

Защити там в черных бедах
Скорбью вытерзанный люд.
Помолись с ним о победах
И за нищий их уют» [II, 14].

Читатель сразу узнаёт слова обращенной к Богу молитвы верующего. Это и *защити*, и *виждь*, и *даруй победу*. Представляется, что наиболее странное слово здесь – «помолись», высказанное Богом. Ведь оно адресовано Ему самому. Но здесь есть тонкость: именно Бог научил людей молиться; иными словами, заповедь предназначена не столько для Николая Чудотворца, сколько для людей (та же ситуация повторяется в четвертой части «Миколы», на этот раз указание дается Иисусом).

В отдельную группу можно выделить стихотворения, написанные с использованием структуры библейского *гимна*. В Ветхий завет, как известно, включена целая книга с такими текстами – «Псалтирь». Конечно, псалмы – совершенно иной жанр, нежели молитва, но общим элементом здесь является славословие. Части вторая, третья и четвертая есенинской маленькой поэмы «Октоих» именно такие. Все три начинаются восславлением: «О Дево / Мария! – / Поют небеса...» [II, 42]; «О, Боже, Боже...» [II, 43]; «Осанна в вышних! / Холмы поют про рай» [II, 44].

Далее поэтическая идея развивается вариативно. Иногда используется структура видения: соответственно – рая и Страшного суда. Апокалипсис послужил основой возгласа «Осанна в вышних!» Там все явления – по откровению Иоанна Богослова: напоминание о том, что время должно созреть; утверждение неведомости для людей божественного промысла («Кто все живит и зиждет – / Тот знает час и срок» [II, 45]), рассказ о «небесных трубах», об огне и пламени, о землетрясении, о вулканах («И облак желтоклыкий / Прокусит млечный пуп» [II, 45]). Спасение придет только для тех, «кто мыслил Девой», то есть – для смиренных, верующих и кающихся христиан (именно такое объяснение встречаем в толкованиях фразы «мыслить Девой»).

Поэма включает в себя мольбу как одну из формул молитвы: «Пролей волоса» [II, 42]; «Омой наши лица...» [II, 42]. Спасение обещается только истинному христианину: «Кричащему в мраке / И бьющему лбом...» [II, 43]. Есенинские

фразы указывают на несколько религиозных принципов: а) искать света, ибо Бог — свет; б) искать помощи у Бога, ибо человек грешен и слаб, а Бог — это дорога; в) исполнять обряд молитвы — ежедневного общения с Богом. Последнее как раз демонстрирует повышенную функциональность интересующего нас жанра в творчестве Есенина. Наблюдаемое в «Октоихе» видим и в «Пришествии», только в последнем отсутствует славословие.

«Пришествие» строится при помощи структуры псалма. Автор говорит о своих переживаниях и думах, обращаясь к божественной силе и утверждая свою веру. «О, верю, верю — будет...» [II, 51] — это цитата из фрагмента, который является классической литературной молитвой. В нем и полная развернутая структура жанра, и новосконструированные формулы, типично есенинские, которые не повторяют известные библейские формулы и не пересказывают их, а передают новый, не встречающийся доселе смысл. Он практически весь исполнен в христианском духе, не трансформирует семантические векторы в нечто другое — НЕ-религиозное, ПРОТИВО-религиозное или АНТИ-религиозное — за одним лишь исключением: «Чтоб вытекшей душою / Удобрить чернозем...» [II, 51]. Сама идея категорически не совпадает с христианскими представлениями, но автор заострил ее в качестве наиболее сильной мысли произведения.

Религиозным чувством здесь можно признать только *смирение*: «мы настолько обычные, что наша роль в бытии — помочь появлению великих людей-творцов». Когда это провозглашается Есениным, понятно, что автор самоуничижает себя. Ему важно показать, что человеческие усилия тщетны; иными словами, финал поэмы можно рассматривать как иллюстрацию экклезиастовского «суета сует и всяческая суета». Так или иначе, высказанная идея характерна для времени модернизма, ее употребление свойственно для начала XX в. — и не только в России.

Особый случай литературной молитвы — инкорпорация (присоединение) целого молитвенного фрагмента в маленькой поэме «Товарищ», начиная от слов «Исус, Исус, ты слышишь?» [II, 32] и заканчивая «За равенство и труд!..» [II, 33]. Речь идет о трех строфах, которые выполнены с полным пониманием структуры канонического жанра, но при использовании семантической трансформации. Переправление смыслового вектора осуществляется в третьей строфе, где вместо пассивной христианской позиции мы видим призыв к активной борьбе. Мольба заканчивается типичным революционным лозунгом: свобода (у Есенина — «воля») — равенство — труд.

Актуально-политическое осмысление библейских символов полностью выходит из контекста революционных традиций и практикуется многими авторами (вспомним «Двенадцать» А.А. Блока). Начало этих литературных процессов можно видеть в бескомпромиссной поэзии Эжена Потье. Она изобилует трансформа̀циями, которые с успехом можем назвать «перевертышами»: «Нам не дадут освобожденья / Ни Цезарь, ни трибун, ни Бог» («Интернационал»); «Все

миром мазаны они» («Всё на карту»); «Казнят за первородный грех» («Крестьянская наука»). Есть произведения, где прямо звучат призывы, какие мы видим и у Есенина:

Бог мира, с нами будь, и снова
На радость временам благим
Мы человека трудового
Тебе подобным создадим[21].
(«Забастовка женщин»)

Пересоздание у Потье направлено на рождение нового человека; сам акт сотворения корректируется: новый человек создается не из земли и не Божиим дуновеньем, а путем социального переустройства общества. Те же космические масштабы наблюдаем в есенинской «Инонии». Можно отметить близость есенинского «Товарища» и стихотворения Потье «Жан Лебра»: в обоих произведениях — появление Нового Пророка. У французского предтечи можно обнаружить и вставленные молитвословы, хотя, по сравнению с Есениным, антиклерикальная последовательность идей у него преобладает.

Законченой, развернутой литературной молитвой у Есенина является часть третья поэмы «Отчарь». Здесь уподобление жанровой структуры сочетается с «краснооктябрьской» символикой: «красноротый», «Славлю / Красное / Лето» [II, 37]. Описанный Есениным период ассоциируется с жатвой и, следовательно, — с благосостоянием, но еще и с причащением. «Красноротый» — неологизм, обозначающий тот удел, который бы поэт хотел для себя, чтобы славить и трубить о Новом мире и о его хозяине — Новом человеке.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Воронова О.Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 6.

[2] *Heinemann J.* The Background of Jesus` Prayer in the Jewish Lithurgical Tradition. In: The Lords Prayer and Jewish Lithurgy. London, 1978. P. 83–87.

[3] *Христова И.* О славянских переводах Господней молитвы // Paleobulgarica / Старобългаристика. 1991. № 32 (15). С. 41–56.

[4] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 150. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[5] Богомильство — одно из крупнейших религиозно-социальных еретических движений на Балканах и в Малой Азии в X–XV вв. На Русь богомильство проникает как самостоятельно, так и под видом разного вида реформаторских или антицерковных течений (например, стригольничества). Необходимо помнить, что богомильство не является единой утвержденной идеологией; это общее

название для движений различного толка — от гностического христианства до радикально противопоставленных официальной церкви концепций.

[6] Еще в 1924 г. А. К. Воронский говорил о сочетании «космических настроений XX века с первобытным язычеством». Из современных авторов см.: *Кузьмищева Н.М.* Мифопоэтика «струящихся» образов «маленьких поэм» в контексте эпоса Сергея Есенина. Иркутск: ИГЛУ, 2011. Особого внимания заслуживает вторая глава книги: «Мифо-ритуальная природа теории "струящихся" образов С. А. Есенина».

[7] Как известно, ее название есть профанация «объективного» заголовка «Глубинная книга», т. е. фольклоризированого изложения Святого писания.

[8] «Онароднено християнство» — обработка высоких, богословских постулатов народом сообразно его низовым представлениям.

[9] См.: Законъ Божій. Для семьи и школы. Изданіе четвертое. Типография Иова Почаевского. Jordanville, N.Y., USA. 1987. С 63 и далее. (Книга одобрена Московской патриархией и Ленинградским епархиальным управлением).

[10] О типах высказываний в речи см.: *Кацнельсон С.* Содержание слова, значение и обозначение. М., 1965; *Янакиев М.* Стилистика и езиково обучение (на болг. яз.). София, 1977.

[11] *Сакулин П.* Народный златоцвет // Вестник Европы. 1916, № 5. С. 203.

[12] Вспомним, что в «Письме к сестре» Есенин ставит вопрос: «Крестьянин я иль не крестьянин?»

[13] См.: Молитвы русских поэтов. XI–XIX вв.: антология / Всемирный русский народный собор ; [авт. проект., сост., послесл. и биогр. ст. — В. И. Калугин. 2-е, изд. М.: Вече, 2012; Молитвы русских поэтов XX–XXI вв.: антология / Всемирный русский народной собор; [авт. проект., сост. и биогр. ст. — В. И. Калугин]. М.: Вече, 2013.

[14] Часослов — книга, содержащая молитвы на каждый час суток.

[15] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 52. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[16] Образ теленка является переделанным образом агнеца Божего — христианская идея о невинной жертве. И, кроме эстетических оснований, здесь реально-бытовая подкладка: в Рязанской губернии крестьяне держат не овец, а коров.

[17] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1996. С. 108.

[18] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос. 1995. С. 37. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[19] Достаточно, на наш взгляд, странная фраза, ибо ее перевод гласит: «Сделаю мертвыми тех, которые идут ко мне». Не ручаюсь утверждать, что она невозможна на стенах русских монастырей, но каноническая формула — «Благословен, кто идет во имя Господне!»

[20] Видение как обособленный религиозный жанр.

[21] Тексты взяты из сб.: *Потье Эжен.* Песни. Стихи. Поэмы / Пер. Ал. Гатова. М., 1966.

Н. В. Михаленко (г. Москва)

ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В. И ИКОНОПИСНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕСЕНИНА

Мир дореволюционной лирики С. А. Есенина сложен и синкретичен, в нем переплелись христианские и языческие мотивы, в художественной форме воплотились отголоски исканий русских религиозных мыслителей начала XX в, художников, теоретиков искусства. Многие особенности произведений поэта связаны с его своеобразным мироощущением, сформированным под влиянием философских и художественных течений переходного, трагического, очень насыщенного времени.

Произведения Есенина в части организации пространства, цветовых решений, тематических акцентов связаны с исканиями художников конца XIX — начала XX в. Это особенно ярко проявилось в дореволюционной лирике поэта и его библейских поэмах. В данной статье будут отмечены некоторые точки соприкосновения, сближения творческих исканий поэта и представлений художников этого периода.

Говоря о погружении Есенина в атмосферу художественных исканий начала века, надо отметить его службу в Царском Селе[1], поскольку здесь он смог общаться в среде художников и искусствоведов, рассуждавших о прошлом и будущем России. Полковник Д. Н. Ломан (под его началом служил поэт) был ктитором Федоровского городка, который создавался как центр «Общества возрождения художественной Руси». Ю. Д. Ломан впоследствии вспоминал: «По вечерам в гостиной или кабинете отца собирались художники, архитекторы, музыканты, собиратели древностей и литераторы. Велись горячие споры о русской старине, о чистоте нашей речи и о возрождении художественной Руси»[2]. Гостями на таких вечерах были художники В. М. и А. М. Васнецовы, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин; архитекторы А. В. Щусев, А. В. Померанцев и С. С. Кричинский, приходил руководитель великорусского оркестра В. В. Андреев, коллекционер древних русских икон академик Н. П. Лихачев привозил показывать редчайшие древние иконы[3]. На этих собраниях бывал и Есенин. Эти вечера не могли не оставить след в его душе, ведь обращение к истокам, корням русской культуры и искусства было важно для него. Знакомство с выдающими-

Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00417.

ся художниками способствовало формированию у поэта особого, подчас «живописного» подхода к своим произведениям.

Если проанализировать высказывания мыслителей, художников, поэтов о пограничном, сложном времени начала XX в. и идеи, которые высказывал Есенин в своих теоретических работах, мы обнаружим близость их философско-эстетических положений.

Пореволюционная эпоха была воодушевлена пафосом планетарно-космического преобразования, полна предчувствиями третьей «революции духа». Рерих в 1923 г. писал о событиях начала века: «Крылья, крылья! Вы растете болезненно. С 1914 г. человечество пришло в космическое беспокойство. <...> Все поднялось. Все поехало. <...> Уже девять лет бродит человечество. Толкается из угла в угол. Произнесло весь словарь добра и поношения. И сам земной шар сделался малым. Но среди судорог, среди опасных взлетов за поисками чудесного края начинают расти крылья. И мысли начинают клубиться выше, и сквозь дым мечтаний начинают светить возможности действительных достижений. С болью, но крылья растут»[4].

Есенин в «Ключах Марии» также писал об этом вихревом, захватившем всю Россию движении: «Буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса»[5]; «Жизнь наша бежит вихревым ураганом, мы не боимся <...> преград, ибо вихрь, затаенный в самой природе, тоже задвигался нашим глазам» [V, 212]. Это движение для него — не только изменение жизни, но и преображение духа, устремление к Небесному Иерусалиму: «Да, мы едем, едем потому, что земля уже выдышала воздух, она зарисовала это небо, и рисункам ее уже нет места. Она к новому тянется небу, ища нового незаписанного места, чтобы через новые рисунки, через новые средства протянуться еще дальше» [V, 212–213].

Поисками пути к «новому небу», Граду Божьему была воодушевлена русская общественная и литературная мысль. В этот период философы Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский и др. призывали к «религионизации жизни и культуры, к выходу истории в христианское Дело...». Пролетарские и крестьянские поэты мечтали о «новом эдеме, о "Китеж-граде", преображенной природе человека...»[6].

Идея создания Царства Божьего на земле выдвигалась многими мыслителями этого времени. Так, Е. Н. Трубецкой писал об установлении «тысячелетнего царства» на преображенной земле, которое станет «ступенькой к Иерусалиму Небесному, к будущей полноте райской гармонии»[7].

Н. К. Рерих также говорил о создании гармоничного общества посредством самосовершенствования человека, причем «теперь, здесь, если только уловите ритм жизни. Ибо в ритме — гармония. <...> "Через красоту подойдете. Поймите и запомните" <...>»[8].

Есенин в статье «Ключи Марии», говоря о теургической силе искусства[9], создал образ «мужицкого рая», который должен воплотиться на земле, «где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного

преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай, <...> где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой» [V, 202].

На стыке эпох, в кризисное, тяжелое время в философско-литературных, искусствоведческих кругах возник интерес к истокам культуры, древнерусскому искусству. В этот период появились работы об иконописи Н. П. Кондакова[10], Ф. И. Буслаева[11], В. М. Васнецова[12], Н. В. Покровского[13], Е. Н. Трубецкого[14], П. А. Флоренского[15] и др. Для многих художников (М. А. Врубель, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, Н. К. Рерих и др.) стали актуальны иконописные темы, которые помогали осмыслить происходившие в стране события. Колористические решения, обратная перспектива, сферическое пространство древнерусского искусства были воплощены во многих художественных произведениях.

В философии иконы, ее устремленности к горнему многие мыслители искали ответы на вопросы современности. Е. Н. Трубецкой в своей статье «Умозрение в красках» писал: «...древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, – видение иной жизненной правды и иного смысла мира»[16]. Есенин чутко откликался на эти тенденции[17]. В его творчестве отразились многие иконописные категории, а также некоторые живописные интерпретации вечных тем. Например, в стихотворении «Не ветры осыпают пущи» создана словесная икона:

Не ветры осыпают пущи,
Не листопад златит холмы.
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы.

Я вижу – в просиничном плате,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках[18].

Сквозь природные образы поэт прозревает Бога, явление Богородицы и святых. Причем подобное прозрение совершается в картинах самой обыденной, неказистой природы, что говорит о способности героя к тайновиденью, открытию вечных образов за земными гранями:

Схимник-ветер шагом осторожным
Мнет листву по выступам дорожным

И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу [I, 43].

Цель героя – узреть разворачивающуюся перед ним внехрамовую литургию, непрерывное богослужение:

Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Исус.

Он зовет меня в дубровы,
Как во царствие небес [I, 56].

Взаимодействие и взаимовлияние небесного и земного, божественного и смертного – один из ключевых вопросов философии и культуры начала века. Все творчество Есенина проникнуто подобными исканиями.

С. Н. Булгаков в очерке о Ф. М. Достоевском писал об идеале христианства, о должном стремлении всех людей: «Введение всей жизни человечества в сферу жизни церковной, которое обещано нам под новым небом и на новой земле, устроение ее сообразно высшему идеалу, открывшемуся нам во Христе»[19]. В работе «Софийность хозяйства» он говорил: «Мир теперешний, мир падший, не отвергнут Богом окончательно, в Боге содержится идеальный образ этого мира, каждой вещи в нем, каждого человека, "грядущего в мир"; содержится в красоте, славе и нетлении»[20]. Соединяет мирское и божественное София, Премудрость Божия, которая «"реет" над мирозданием, излучает в него божественный свет, живой нитью связывает его с Богом»[21], «передает эти божественные силы нашему миру, просветляя его, поднимая его из хаоса к космосу»[22]. Целью человечества становится «*путь* <...> к Софии осуществленной, переход от неистинного состояния мира к истинному, трудовое восстановление мира»[23].

Похожие вопросы волновали и художников. Так, еще в 1910-е гг. К. Ф. Юон отмечал: «жажда двух начал боролись и борются в душе и ищут выхода: характера и красоты. К характерному я отношу всю житейскую суету жизни... С другой стороны, стоящая над жизнью высоким сводом Божественная непреходящая красота, волшебный свет, волшебные краски – все это в нескончаемом движении и перемещении, как в вечном калейдоскопе. Созерцание жизни было хотя и привлекательным, но мучительным и горестным, – созерцание неба и природы – всегда возвышенным благоговением и славословием»[24]. Характерно, что у Есенина мы можем найти похожие строки: «Глаза, увидевшие землю, / В иную землю влюблены» [I, 25]; «Я пришел на эту землю, / Чтоб скорей ее покинуть» [I, 39]; «И ты, как я, в печальной требе, / Забыв, кто друг тебе и враг, / О розовом тоскуешь небе / И голубиных облаках» [I, 67]. Поэт для Есенина – «врачеватель человеческих душ, он воплощает Спасителя мира, несущего людям Божествен-

ное слово»[25], он должен следовать нравственным законам: «Луг художника только тот, где растут цветы целителя Пантелимона» [V, 207].

В произведениях Есенина нашли отражение не только идеи и представления, развиваемые философами и теоретиками искусства. В его творчестве, как и в работах художников этого времени, были воплощены многие ветхозаветные и новозаветные образы, причем их интерпретация в литературных и живописных произведениях была близка.

Образ Богородицы у Есенина следует не только евангельской традиции, канонам иконописи, но и апокрифическим легендам, связан с психологической манерой изображения Богоматери, принятой художниками конца XIX – начала XX в. (картины и росписи соборов Врубеля). Ее образ восходит к гуманному, близкому образу Богородицы из популярного на Руси греческого апокрифа «Хождения Богородицы по мукам», а также к образам произведений А. М. Ремизова («Хождение Богородицы по мукам» и др.)[26]. Заступницей «за человека <...> вошла Богородица в Христову церковь, не как символ, а как осязаемо-живое и всем близкое — Матерь Божия»[27]. В поэме «Микола» Есенин создает похожий Ее образ:

Кроют зори райский терем,
У окошка Божья Мать
Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать.

«Клюйте, ангельские птицы:
Колос — жизненный полет»[28].

Она предстает вписанной в быт, совершающей обыденные крестьянские действия. И возникает впечатление, что Богоматерь ближе дольнему миру, чем горнему. С земли молится Она о благополучии христиан.

В стихотворении «Не ветры осыпают пущи...» Ее облик схож с иконой, написанной Васнецовым для Владимирского собора в Киеве, – Богородица показана в полный рост, ее фигура окутана темно-синим гиматием, Она идет по облакам, держа в руках Христа, который простирает Свои руки над Русью. Сравните с текстом Есенина:

Я вижу – в просиничном плате,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распять воскресшего Христа [I, 44].

Такое живописное сходство и следование поэта различным традициям говорит о создании Есениным образа «русской Богородицы», близкой заступницы перед надвигающимися катастрофами.

Важнейшим героем дореволюционной лирики Есенина является «милостник Микола» (Николай Чудотворец), заступник и помощник людей. Традиционно образ Его, совместивший христианские и языческие черты, воспринимался в народе как родственный, близкий. «Почитание святого епископа на Руси было настолько велико и повсеместно, что Св. Николая называли "русским Богом"»[29]. Эту веру и передает Есенин в своих стихах. Он создает подчеркнуто бытовой, крестьянский облик святого, несколько стилизованный:

В шапке облачного скола,
В лапоточках, словно тень,
Ходит милостник Микола
Мимо сел и деревень <...>
Он идет, поет негромко
Иорданские псалмы [II, 12];

Под березкою-невестой,
За сухим посошником,
Утирается берестой,
Словно мягким рушником [II, 13].

Он обитает не в Небесном Иерусалиме, а ходит по земле, соединяя таким образом земные и небесные черты:

И идет стопой неспешной
По селеньям, пустырям:
«Я, жилец страны нездешной,
Прохожу к монастырям».

Высоко стоит злотравье,
Спорынья кадит туман:
«Помолюсь схожу за здравье
Православных христиан» [II, 13].

Как отметил М. В. Скороходов, «в есенинском произведении реализуется двоякая природа Миколы: христианского святого, явившегося на землю, и праведника, избравшего страннический путь»[30]. Для него нет пространственных и метафизических преград, он свободно общается с Богом:

Ходит странник по дорогам,
Где зовут его в беде,
И с земли гуторит с Богом
В белой туче-бороде.

Говорит Господь с престола,
Приоткрыв окно за рай:
«О мой верный раб, Микола,
Обойди ты русский край.

Защити там в черных бедах
Скорбью вытерзанный люд.
Помолись с ним о победах
И за нищий их уют» [II, 12–16].

Здесь можно также указать и на своеобразную традицию начала XX в. в изображении святителя Николая. Ремизов в своих произведениях («Николины притчи» и др.) уделял ему особенно много внимания. В его представлении Богородица, Николай Угодник были действенными заступниками, вечными посредниками между Богом и далеким от совершенства человечеством. Ремизовский Никола обращен к «этому» свету, к людским заботам и скорбям. Святой Микола выступает не только как герой духовных стихов, как знаковая фигура для русского православного архетипа, но и как важный герой предреволюционного времени, стремящийся отвести беды от людей.

В 1914 г. Рерих создал картину «Николай Угодник». В ней святитель вписан в природу, идет по русской земле. На фоне предгрозового, катастрофического неба его фигура монументальна и спокойна, среди общей полутьмы полотна от нее исходит свет.

Созвучен образу есенинского Миколы и рериховский образ Пантелеймона-целителя с одноименной картины 1916 г. Он идет по легендарной Руси и собирает травы для исцеления людей. Небо и земля находятся здесь в согласованном единстве, совершенном гармоническом равновесии. Отраженные краски неба мы находим в камнях, лугах, далеких холмах, очертания которых напоминают облака. Пантелеймон вписан в природу, духовно ей родственен.

Персонажи дореволюционной лирики, библейских поэм Есенина несут в себе черты, приметы Небесного Града, соединяют «земные» и «небесные» характеристики, постоянно обращаются к образам горнего мира. Определяющими в библейских поэмах являются мотивы нисхождения божественных персонажей и их движения на небо, а также путь ко Граду Божьему смертных людей. Герои, связывающие миры, пребывают в постоянной динамике:

Зреет час преображенья,
Он сойдет, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь [II, 55];

А когда над Волгой месяц
Склонит лик испить воды, –
Он, в ладью златую свесясь,
Уплывет в свои сады [II, 56] («Преображение»).

Все образы героев приближены к быту. Например, Богородица, апостол Андрей наделяются крестьянскими чертами. Происходит и обратный процесс — персонажи дольнего мира появляются на небе (мать, дед). Такая особенность характерна и для живописи того времени. Например, в картине «Петербургская мадонна» К. С. Петрова-Водкина в образе простой женщины, держащей на руках младенца, «просвечивают» черты Богоматери. Это подчеркивает и колористическое решение работы, и одежда женщины, и положение ее фигуры — как бы над происходящим. Соединение бренного и вечного, их тесная связь и переплетенность были характерны для художественных произведений этого времени. Есенин создает персонажей, связанных с различными традициями. В своих произведениях и работах по теории искусства поэт «высказывает себя русским человеком, веками приученным к тому, что в окружающем его мире нет ничего неживого, незначащего и неодухотворенного»[31].

В поэме Есенина «Отчарь» воплотился герой[32], который несет в себе фольклорные, крестьянские черты:

Здравствуй, обновленный
Отчарь мой, мужик! <...>
Могутные плечи –
Что гранит-гора [II, 35–36],

соответствующие традиционному изображению богатыря. Здесь прочитываются и аллюзии к облику глубоко мифической фигуры атланта:

Свят и мирен твой дар,
Синь и песня в речах,
И горит на плечах
Необъемлемый шар» [II, 38].

Это герой нового мира, нового времени. У него подчеркнуто неиконописный лик:

О чудотворец!
Широкоскулый и красноротый,
Приявший в корузлые руки
Младенца нежного [II, 37].

И это характерный прием для Есенина – поэт старается показать, увидеть вечные черты, приметы мира горнего в облике земных героев. И наоборот – Богородица, пророки будут представать перед нами среди обыденной крестьянской жизни. Фигура героя соединяет миры:

Закинь его в небо,
Поставь на столпы!
Там лунного хлеба
Златятся снопы [II, 39].

Лирический герой обращается к нему с молитвой. Он приветствует «обновленного мужика» – Отчаря:

О чудотворец!
Широкоскулый и красноротый,
Приявший в корузлые руки
Младенца нежного, –
Укачай мою душу
На пальцах ног своих! [II, 37].

Образу Отчаря мы можем найти параллель и в живописи того времени. Например, можно привести картину В. В. Верещагина «Икона Николы с верховья реки Пинеги», ставшую итогом путешествия художника по Русскому Северу в 1894 г. Образ святого Николы написан здесь в полный рост, предстоящий ему крестьянин практически равен иконописной фигуре, что говорит о «близости» святого народу, его быстрой помощи. На иконе изображен такой же почти крестьянский, подчеркнуто неиконописный лик святого. В руке Николы дароносительница, напоминающая по форме православный храм, что символически может означать покровительство святого земле русской. Такой же подчеркнуто простой, незамысловатый облик и у Отчаря Есенина.

Образ Отчаря по манере его создания, «лепке» схож и с приемами живописи Врубеля в картине «Демон сидящий» (1890). Манера, в которой исполнено тело Демона, – новаторская. По собственному определению художника, он «землями катал», создавая это тело, все составленное будто из металлических мускулов. Таким же мифологически древним и сильным, «корневым» предстает и Отчарь. Важна также ассоциативная связь героя поэмы с работами Рериха «Рассказ о

Боге» (1901), «Уходящий век» (1910-е гг.), «Человечьи праотцы» (1911), где художник пишет похожих на есенинского эпических старцев. Аллюзии на фольклорную, иконописную традицию, живопись конца XIX — начала XX в. говорят о значимости, архетипичности и характерности для того времени образов поэта.

В поэме «Инония» поэт создает нового героя — «пророка Есенина Сергея». Он возвещает о появлении альтернативы историческому христианству:

Не хочу воспринять спасение
Через муки его и крест:
Я иное постиг учение
Прободающих вечность звезд.
Я иное узрел пришествие —
Где не пляшет над правдой смерть [II, 61].

В поэму включены теургические, мифологические мотивы, герой своей фигурой и действиями связывает небо и землю:

Как овцу от поганой шерсти, я
Остригу голубую твердь.
Подыму свои руки к месяцу,
Раскушу его, как орех.
Не хочу я небес без лестницы <...>
Я сегодня рукой упругою
Готов повернуть весь мир...
Грозовой расплескались вьюгою
От плечей моих восемь крыл» [II, 61–62].

Герой становится подобен серафиму[33], но количество крыльев у него больше[34], причем они распахнуты — пророк не скрывается за ними, ведь он творит новый мир, не боится взирать на Бога, он даже стремится переделать Его:

Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.
Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом вьюг:
Я иным тебя, Господи, сделаю,
Чтобы зрел мой словесный луг [II, 62].

Интересно отметить, что ассоциативно схожий образ ангела запечатлен на картине Рериха «Ангел последний» (1912). Фигура огненного ангела огромна, она находится между землей и небом, точно соединяет их.

В поэме «Пантократор» Есениным создан образ красного коня:

Сойдя, явись нам, красный конь!
Впрягись в земли оглобли.
Нам горьким стало молоко
Под этой ветхой кровлей.

Пролей, пролей нам над водой
Твое глухое ржанье
И колокольчиком-звездой
Холодное сиянье» [II, 75].

Истоки этого образа можно найти как в иконе Георгия Победоносца, так и в работах художников тех лет. В 1912 г. Петров-Водкин написал картину «Купание красного коня». Она стала вехой в истории русской живописи. После революции огненный конь, аллюзивно связанный с иконописной традицией, стал восприниматься многими как символ перемен, ожидавших страну. Красный конь возвышался до символа, олицетворяя собой светлую силу, побеждающую зло. В период работы над картиной Петров-Водкин увидел расчищенные от позднейших записей новгородские иконы XV в., колорит и композиция которых поразили его и определили символическое звучание «Купания красного коня».

В поэме Есенина красный конь становится связующим звеном между земным и небесным миром, обещает возвращение в Град Божий в преображенном физическом облике:

Хвостом земле ты прицепись,
С зари отчалься гривой.
За эти тучи, эту высь
Скачи к стране счастливой.

И пусть они, те, кто во мгле
Нас пьют лампадой в небе,
Увидят со своих полей,
Что мы к ним в гости едем [II, 76].

Его образ объединяет дольний и горний миры. Характерно, что в картине Петрова-Водкина благодаря сферической перспективе фигура красного коня также располагалась как бы между небом и землей. В статье «Ключи Марии» Есенин писал: «Конь, как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице. <...> Это чистая

черта скифии с мистерией вечного кочевья. "Я еду к тебе, в твои лона и пастбища", — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо» [V, 191].

Мир библейского эпоса Есенина связан с иконописным каноном, библейскими образами, колористическими решениями живописи начала XX в. Есенин, как и художники конца XIX — начала XX в. обращается к иконописной цветописи, в его произведениях цвета могут трактоваться символически в русле иконописной мистики.

Пейзажные картины дореволюционной лирики, библейских поэм Есенина буквально утопают в аккордах сине-голубого цвета:

Там с утра над церковными главами
Голубеет небесный песок,
И звенит придорожными травами
От озер водяной ветерок» [I, 22];

Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты — в ризах образа...
Не видать конца и края —
Только синь сосет глаза» [I, 39];

О Русь, малиновое поле
И синь, упавшая в реку [I, 83];

По тучам иду, как по ниве, я,
Свесясь головою вниз.
Слышу плеск голубого ливня
И светил тонкоклювых свист.
В синих отражаюсь затонах
Далеких моих озер» («Инония») [II, 67[;

За горой нехоженой,
В синеве долин,
Снова мне, о Боже мой,
Предстает твой сын» («Пришествие») [II, 46].

П. А. Флоренский в книге «Столп и утверждение Истины» писал: «голубой цвет настраивает душу на созерцание, на отрешенность от земного, на тихую грусть о покое и чистоте. Голубизна неба, — это проекция света на тьму, это граница между светом и тьмою»[35]. Земля точно омывается, избавляется от старого, изжитого. Голубой и белый цвета соответствуют праздникам Пресвятой Богородицы (Введение во храм, Благовещение, Успение и др.), а также

дням бесплотных сил (ангелов Господних), что важно, ибо образы Богородицы и Руси соединяются в творчестве Есенина. Это свидетельствует о представлении поэта о мессианской судьбе родины. Символика синего цвета также говорит о том, что все явления, ознаменованные им, должны восприниматься метафорически, как изменения на духовном уровне. В работах художников начала XX в. синий, голубой тона играют важную роль. Так, в работах Васнецова «Богатырь» (1870-е), «Витязь на распутье» (1878), «Ковер-самолет» (1880), «Сергий Радонежский» (1882), «Баян» (1910) значимую часть картины занимает вид чистого неба, герои точно вписаны в пейзаж, они вершат свой духовных путь, направляемые горними знаками. В работах «Радость праведных о Господе (Преддверие рая)» (1885–1896), «Снятие с креста» (1888–1901), «Единородный Сын Слово Божие» (1885–1896), «Христос Вседержитель» (1885–1896) основным фоном является голубой или синий тон, что символизирует благодать, исходящую от божественных фигур. В пейзажах большую часть пространства занимает изображение неба – «Река Вятка» (1878), «Пейзаж под Абрамцевым» (1881). У Рериха на оттенках синего цвета основывается колористическое решение большого числа картин: «Небесный бой» (1912), «Пантелеймон-целитель» (1916), «Жемчуг исканий» (1924), «Превыше гор» (1924), «Гималаи. Розовые горы» (1933), «Борис и Глеб» (1942), «Мадонна Лаборис (Труды Богоматери)» (1933). Этот цвет свидетельствует о благословении горним миром дольнего, о том, что земля несет в себе частицу высшего духовного света. В картинах Петрова-Водкина синий, глубокий цвет, часто без оттенков, свидетельствует о втором, символическом плане картины, является маркером событий, происходящих на духовном уровне – «Сон» (1910), «Фантазия» (1925), «На линии огня» (1916). В его работах часто реализуется традиционная иконная трехцветка (синь, киноварь и охра): «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915), «1918 год в Петрограде. Петроградская Мадонна» (1920), «Две девушки» (1915), «Материнство» (1925).

Цветопись библейских поэм Есенина помогает раскрытию их философско-эзотерического содержания, красочные предпочтения соответствуют традиции (ветхо- или новозаветной, иконописной или богослужебной, живописной), которой следует поэт в произведении. В каждой из библейских поэм доминирующими являются три цвета, соответствующие колористическому решению семантически близкой иконы. Например, в «Пришествии», повествующем о новом рождении Мессии (как и в иконе Рождества), присутствует большое количество темных цветов и освещает их звездный свет, символизирующий тайну и нездешнюю, неземную мудрость, напоминающий о ведшей волхвов Вифлеемской звезде, таинстве рождения Мессии:

О Русь, Приснодева,
Поправшая смерть!

Из звездного чрева
Сошла ты на твердь [II, 47];

Явись над Елеоном
И правде наших мест!
Горстьми златых затонов
Мы окропим твой крест [II, 51];

Крикнул — и громко
Вздыбился мрак.
Вышел с котомкой
Рыжий рыбак [II, 49].

В поэме «Певущий зов» все озарено светом, предвещающим новый мир: «Она загорелась, / Звезда Востока»; «Свет за горами» [II, 27]. Поэма тематически и колористически связана с иконой Благовещения:

Радуйтесь!
Земля предстала
Новой купели!
Догорели
Синие метели,
И змея потеряла
Жало [II, 26].

В произведении доминирует голубая краска («символ девственной чистоты»[36] и покрова Богородицы, защищающего всех людей) — «Все мы — яблони и вишни / Голубого сада» [II, 28]; пластичный, перетекающий красный — «В мужичьих яслях / Родилось пламя» [II, 26]; «Не погасить ее Ироду / Кровью младенцев» [II, 27]; «Ты не нужен мне, бесстрашный, / Кровожадный витязь» [II, 28].

Синие (голубые) и красные тона, темные краски создают колористический образ поэмы «Товарищ». Голубой: «Да глаза голубые, кроткие» [II; 30]; «Из синей мглы / Горят глаза» [II; 31]; темные тона: «Только и было в нем, / Что волосы, как ночь» [II; 30]; «А ночь черна, черна» [II; 33]; красный: «Но вдруг огни сверкнули... / Залаял медный груз» [II; 33]; «Кто-то давит его, кто-то душит, / Палит огнем» [II; 34]. Темные краски связаны как с тайной, так и с проявлением демонической силы, в поэме Есенина сочетаются эти значения. Путь революции — путь смерти и страданий обозначается красным, огненным цветом. Синий цвет разрешает это противоречие темного и красного, наполняет события духовным содержанием.

Образами звездного света, киноварными и голубыми тонами наполнена поэма «Отчарь». Она аллюзивно связана с иконографией Господа Саваофа. Серебристый свет, свечение символизируют благодать небесного мира, Фаворский свет заполняет все пространство: «Не сорвется с неба / Звездная дуга» [II; 35]; «Алмазные двери / И звездный покров» [II; 37]; «Там лунного хлеба / Златятся снопы» [II; 39]; голубой цвет связан с семантикой чистоты: «Голубые воды — / Твой покой и свет» [II; 35]; «Научился смотреть в тебя, / Как в озеро» [II; 37]; киноварный сочетает значение жертвы и предвещает крестный путь страданий: «Учил тебя вере / Седой огневик»; «Заря — как волчиха / С осклабленным ртом» [II; 36].

Колористическое решение библейских поэм Есенина восходит не только к иконографической традиции, но и к живописным работам конца XIX — начала XX в. Многие художественные новаторские тенденции начала века коррелируют с образами, особенностями формы и использованием средств выразительности в произведениях поэта.

Творчество Есенина развивалось в русле ведущих художественно-философских течений конца XIX — начала XX в. В его произведениях воплотились темы, мотивы, были по-новому интерпретированы образы, к которым обращались художники этого времени. Поэтика Есенина восприняла иконные, живописные категории, которые, реализуясь на всех уровнях стиха (идейно-тематическом, пространственно-временном, образном), расширили семантический пласт его произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] С 20 апреля 1916 г. до середины марта 1917 г. Есенин служил в Царском Селе в качестве санитара Царскосельского военно-санитарного поезда № 143 имени императрицы Александры Фёдоровны.

[2] *Ломан Ю. Д.* Федоровский городок // Воспоминания о Сергее Есенине / под общ. ред. Ю. Л. Прокушева; сост. и примеч. А. А. Есениной, Е. А. Есениной, К. Л. Зелинского, А. А. Козловского, С. П. Кошечкина, Ю. Л. Прокушева. М.: Моск. рабочий, 1965. С. 161.

[3] Там же.

[4] *Рерих Н. К.* Избранное; сост. В. М. Сидоров; худ. И. А. Гусева. М.: Правда, 1979. С. 218.

[5] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 210. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[6] *Семенова С. Г.* Грезы о новой культуре // *Гачева А. Г., Казнина О. А., Семнова С. Г.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 44.

[7] *Гачева А. Г.* Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров. Встречи в русской культуре. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 506.

[8] *Рерих Н. К.* Избранное. С. 219–220.

[9] О теургической концепции в творчестве Есенина см.: *Серёгина С. А.* Теургический проект мироустройства в маленьких поэмах С. А. Есенина // Русская литература XX века. Теоретические аспекты изучения: X Шешуковские чтения: В 2 ч. Ч. 1. М., 2005. С. 399–405; *Серёгина С. А.* Андрей Белый и Сергей Есенин: Творческий диалог. Дис. ... канд. фил. наук. М.: ИМЛИ РАН. 2009

[10] *Кондаков Н. П.* Иконография Господа Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа. СПб.: Комитет попечительства о русской иконописи, 1905. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. 1. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук, 1914. Т. 2, 1915.

[11] *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1866. *Буслаев Ф. И.* Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX. М.: Синод. тип., 1884. *Буслаев Ф. И.* Изображение Страшного Суда по русским подлинникам // *Буслаев Ф. И.* Соч. по археологии и истории искусства: ист. очерки русской нар. словесности и искусства Соч. Т. II. СПб.: Отд. рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук 1910.

[12] *Васнецов В. М.* О русской иконописи // Деяния Священного Собора Православной Российской Церкви 1917–1918 гг. Кн. V. Пг.: Изд. Соборн. совета, 1918.

[13] *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб.: Тип. Деп. уделов, 1892. *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб.: Синод. тип., 1900.

[14] *Трубецкой Е. Н., кн.* Умозрение в красках // *Трубецкой Е. Н., кн.* Три очерка о русской иконе. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1916.

[15] *Флоренский П. А., свящ.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразит. ис-во, 1996.

[16] *Трубецкой Е. Н.* кн. Умозрение в красках. С. 7.

[17] Показательным является и круг чтения Есенина. В него входили Библия, карманный богословский словарь, работы Н. В. Покровского «Церковная археология», Н. П. Кондакова «Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения», Д. В. Философова «Неугасимая лампада», А. М. Ремизова «За святую Русь (Думы о родной земле)», П. И. Карпова «Пламень: Из жизни и веры хлыстов», «Псалтирь» Ефрема Сирианина, «Моление» Даниила Заточника. Такой выбор книг свидетельствует о важности для мировосприятия поэта христианских и иконописных символов и образов.

[18] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 44.

Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[19] *Булгаков С. Н.* Очерк о Ф. М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906) // *Булгаков С. Н.* Тихие думы / Сост., подгот. текста и коммент. В. В. Сапова; послесл. К. М. Долгова. М.: Республика, 1996. С. 191.

[20] *Булгаков С. Н.* Софийность хозяйства // Русский космизм: Антология философской мысли / Сост.: С. Г. Семенова, А. Г. Гачева; вступ. ст. — С. Г. Семенова; предисл. к текстам: С. Г. Семенова, А.Г. Гачева; прим. — А. Г. Гачева. М.: Педагогика-Пресс, 1993. С. 131.

[21] Там же.

[22] Там же. С. 133.

[23] Там же. С. 140.

[24] *Юон К. Ф.* Автобиография / предисл. – А. А. Сидоров. М.: Гос. Академия Худ. Наук., 1926. С. 46.

[25] *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. – М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 60.

[26] 11 июня 1917 г. Ремизов записал в своем дневнике: «Божия Матерь, как воплощение совести, хождение ее по мукам и есть образа того, что никогда неосуществимо царствие Божие при наших условиях на нелегкой земле» (*Ремизов А. М.* Дневник 1917–1921 годов / публ. текста, вступ. ст. и коммент. – А. Грачева (подгот. текста в соавторстве с Е. Д. Резниковым) // Минувшее: Ист. альм. СПб.: Atheneum; Феникс. 1994. [Вып.] 16. С. 438.

[27] *Ремизов А. М.* Образ Николая Чудотворца // *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Лимонарь. М.: Русская книга, 2001. С. 615.

[28] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 16. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[29] «...он почитался как милостивый и скорый в помощи заступник, избавитель невинно-осужденных и находящихся в плену, податель милостыни, "питатель вдов и сирот", покровитель плавающих и путешествующих. Называли его "скорый и сильный пред Богом во всяких бедах помощник", "Град спасения всех", "побеждаемым помощь"» (*Жукова Н. В.* Заступник всех в бедах сущих // Перед Восходом. 1996. № 1. С. 3).

[30] *Скороходов М. В.* Раннее творчество С. А. Есенина в историко-культурном контексте («Радуница» 1916 г. и маленькие поэмы 1917–1918 гг.). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. С. 13.

[31] *Шубникова-Гусева Н.И.* «Объединяет звуком русской песни...». С. 68.

[32] Об образе Отчаря (поэма «Отчарь») много писала О. Е. Воронова, возводя его к иконе «Отечество». См.: *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 281–282. Ср.: *Скороходов М.В.* Раннее творчество С. А. Есенина в историко-культурном контексте («Радуница» 1916 г. и маленькие поэмы 1917–1918 гг.). Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1995. С. 118–124.

[33] «Один из девяти чинов небесной иерархии, ближайший к Богу». См.: Библейская энциклопедия: [Труд и изд. архимандрита Никифора]. [Репринт. изд.]. М.: Терра, 1990. С. 638.

[34] У серафимов шесть крыльев: «Двумя закрывают они свои лица, как недостойные взирать на Господа Саваофа, двумя – ноги, как недостойные того, чтобы Господь взирал на них, и двумя летают для того, чтобы неустанно исполнять небесные повеления Своего Царя и Господа» (Там же).

[35] *Флоренский П. А., свящ.* Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. С. 375.

[36] *Иулиания (М. Н. Соколова), монахиня.* Одеяния Пресвятой Богородицы // Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа. Сост. А. Н. Стрижев. М.: Православный паломник; Глаголы жизни, 1998. С. 214

М. А. Соловьёва *(г. Егорьевск)*

ОБРАЗ ХРИСТА В МАЛЕНЬКОЙ ПОЭМЕ ЕСЕНИНА «ТОВАРИЩ»: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Поэма «Товарищ», написанная под впечатлением февральских дней 1917 г., стала необыкновенно популярной спустя год после написания — сразу после ее публикации в сборниках «Скифы» (вып. 2) и «Красный звон». «Стихотворение "Товарищ" — о Мартине и его кошке, только что написанное и вскоре ставшее очень популярным: его читали на всех эстрадах и во всех клубах чтецы и артисты»[1], — напишет в своих воспоминаниях П. Н. Зайцев. В. М. Левин вспоминает: «Какой фурор и слезы вызывала его поэма "Товарищ", в которой фигурирует Мартин (мартовские дни семнадцатого года)»[2]. Летом 1918 г. есенинская поэма не раз звучала на поэтических вечерах вместе с «Двенадцатью» А. А. Блока.

«Товарищ» вызвал самые разнообразные отклики и мнения как в стане писателей, так и среди редакторов и публицистов. Одни восхищались поэмой, ее «задушевностью и необычной красотой»[3], называли ее «апокрифом революции»[4]. Другие, напротив, ругали ее за нарочитую мистику, стилистические изъяны.

Н. Л. Янчевский так высказался о поэме: «... "за волю, за равенство, за труд", — поет Есенин чужими словами красных плакатов. <...> "Ревущие валы", "поющая гроза" и даже, — шедевр безвкусицы, — страх, ломающий "свой крепкий зуб" — не говорят ли эти образы о покушении с негодными средствами на революционное творчество?»[5] С. М. Городецкий писал Иванову-Разумнику: «Лучше было бы, чтоб вы исправили синтаксические ошибки в таких стихах, если вы уверены, что это стихи. Для нас же останется под большим сомнением, что "р-ес-пуу-ублика" — стихи. <...> Больно видеть, что на Клюеве и Есенине повторяется судьба <И. С.> Никитина, талант которого также замучили те же петербургские умники»[6], стилистику произведения он определил, как «соединение механической (Иванова-Разумника) мистики с темами революции»[7].

Разногласия и разночтения вызвало у современников и главное поэтическое событие «Товарища» — гибель младенца Иисуса на Марсовом поле. Иванов-Разумник в статье «Две России», опубликованной во втором сборнике «Скифы», пишет: «да, еще в первые дни и часы революции говорил поэт о том, что

Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда № 14-18-02709 «"Вечные" сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016).

"пал, сраженный пулей, младенец Иисус"»[8]. В этой и в других статьях («Россия и Инония», «Поэты и революция», «Испытание в грозе и буре») критик развивает свою концепцию революции: «В грозе и вихре мирового вихря объявилась миру новая песнь весны: старый мир смятется и сметется, новый мир восстанет и встанет, святое семя будет новым корнем»[9]. Иванов-Разумник, не колеблясь, разделяет писателей и поэтов в соответствии со своей революционной доктриной: одних он объявляет оставшимися в старом умирающем мире, других — глашатаями нового. Между писателями-современниками ложится не просто стена, а непреодолимая пропасть[10]. А образы Христа Андрея Белого в поэме «Христос Воскресе», Александра Блока в поэме «Двенадцать», есенинские символы и образы в «маленьких поэмах» оказываются выражением одной и той же мысли, пророчеством о грядущем «новом» мире, о воплощении «нового вселенского Слова», построении «Града взыскуемого». «Пусть "тьмы тем", во главе с большими художниками слова, распинают идущую в мир новую правду — нет силы в мире, которая могла бы остановить ее пришествие. Поэмы Сергея Есенина ("Товарищ", "Певущий зов", "Отчарь", "Пришествие", "Октоих", "Преображение", "Инония"), "Двенадцать" Александра Блока, "Христос Воскресе" Андрея Белого — не лучшие ль тому свидетели?»[11]; «Две России, две правды, две революции: "свинья" и "Ангел зла" для одной — "Святогор" и "воскрешенный Иисус" для другой»[12]. В таком контексте у Иванова-Разумника гибель младенца Исуса в поэме "Товарищ" — это пророчество о грядущем Воскресении. Но у Есенина в поэме говорится: «Больше нет воскресенья!». Это отсутствие Воскресения, а у Есенина оно прослеживается в ряде произведений революционного периода, Иванов-Разумник не может обойти стороной: «...кажется: все погибло — и навсегда: "Навсегда пригвождены ко древу красные уста"»[13]. Но, говорит критик, «кажется» это лишь потому, что настало время мирового «девятого часа», когда на какое-то время людьми овладело уныние, отчаяние, безверие.

Против идеологического разделения творчества писателей выступил Е. Замятин, повесть которого «Островитянин» была опубликована во втором сборнике «Скифы». В статье «Скифы ли?» он пишет: «На всем протяжении "Двух Россий" мечом звенит внезапно-воинственный Иванов-Разумник во славу благородных победоносцев, столь храбрых по адресу тех, кто послабее, и столь... мудрых по адресу тех, кто посильнее. И мечный звон усиленно разыскивает Иванов-Разумник в своих подхваливаемых, Клюеве и Есенине, даже там, где его нет»[14].

Спустя много лет В. М. Левин выскажет мысль о том, что гибель Исуса в «Товарище» была пророчеством поэта не о «новом мире», а о надвигающейся трагедии: «Только один Есенин заметил в февральские дни, что произошла не "великая бескровная революция", а началось время темное и трагическое, так как

пал, сраженный пулей,
Младенец Иисус.

И эти трагические события, развиваясь, дошли до Октября. И в послеоктябрьский период образ Христа появляется снова у Блока в "Двенадцати", у Андрея Белого в поэме "Христос воскрес". Но *впервые* он в эту эпоху появился у Есенина в такой трактовке, к какой не привыкла наша мысль, мысль русской интеллигенции»[15].

Можно дополнить мысль Левина об образе Христа в литературе революционного периода одним замечанием: впервые «Христос сбегает из иконы» у Маяковского в стихотворении 1913 г. «Несколько слов обо мне самом»:

Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть[16].

Позже, «ожившую икону» мы видим и в стихотворении Клюева, его стихотворение звучит, как творческий ответ Есенину:

Всепетая Матерь сбежала из иконы,
Чтоб вьюгой на Марсовом поле рыдать[17].

В. В. Лепахин обращает внимание на художественный феномен «выхода / ухода из икон святых» в литературе революционного времени в статье «Благослови меня иконкой». Анализируя творчество Клюева, он пишет: «В древнерусской книжности можно встретить повествования о том, как святые за тяжкие грехи горожан оставляли церковные иконы, устремляясь в горний мир, отдавая грешников на время в добычу врагам. И вот в поэзии Клюева оживают древние сказания: <...> Со своих икон уходят основатели Соловецкой обители, покровители Поморья и Заонежья прпп. Зосима и Савватий. Нелегко приходится в сражении с апокалиптическим зверем св. Феодору Стратилату:

На иконе в борьбе со зверем
Стратилат оборвал подпругу.

Но особенно символично и трагически звучит у поэта этот мотив в поэме "Погорельщина", когда покидает свою икону, а с ней избу и Россию, св. Георгий Победоносец:

И с иконы ускакал Егорий, –
На божнице змий да сине море!..»[18].

«Поэтическое событие» «Товарища», небывалая «трактовка», по мнению Левина, образа Христа в поэме Есенина неразрывно связана с теми изменениями,

которые происходят в философском и искусствоведческом осмыслении образа Христа в XIX веке.

В книге «Сергей Есенин и русская духовная культура» О. Е. Воронова указывает на то, что источником образа Христа у Есенина является не только народная традиция, традиция духовных стихов и легенд, для которой, по мнению Г. П. Федотова[19] и П. А. Флоренского, характерен «кенотический тип религиозности»[20], но и параллельная ей литературная традиция. «Тютчевское восприятие Христа <...>, русские типы Лескова, прозрения Л. Толстого <...>, гениальные опыты Достоевского в создании "христоподобных" персонажей, выросших на отечественной почве и давших новое развитие евангельской теме добровольного страдания за грехи мира, оказались в высшей степени плодотворными для последующего обоснования концепции национального характера, составившей нравственную сердцевину "русской идеи" в наследии духовного ренессанса начала XX века»[21].

Начиная с середины XIX в., проблема богочеловечества Иисуса Христа являлась главнейшей проблемой и философии, и культуры, и изобразительного искусства. При этом и в живописи, и в литературе, часто параллельно, звучала тема кенозиса, крайнего уничижения Спасителя, его страдания ради человечества. В качестве таких созвучных произведений можно назвать роман Ф. М. Достоевского «Идиот» и картину Н. Ге «Голгофа (Повинен смерти!)» (1893). Как пишет И. К. Языкова: «У Ге Христос не только некрасив. Он похож на бомжа, говоря сегодняшним языком. "Разве так можно?" — вопрошал зритель. "Не богохульство ли это?" — возмущалась критика. <...> Ге вдохновлялся философией Толстого, но в своем духовном поиске пошел дальше него: если для Толстого Христос был учителем нравственности, то для Ге Христос – Сын Человеческий, испивший чашу страданий вплоть до богооставленности и смерти. Художник изображает Христа в предельном умалении <...>»[22]. В этом же ряду «кенотических» образов стоит картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в гробу», являющаяся смысловым и сюжетным центром, фокусом романа «Идиот», а затем и последующего творчества Достоевского. Т. А. Касаткина, интерпретируя эту картину и ее понимание Достоевским именно как выражение крайнего кенозиса, выражает мнение, что картина и роман создавались в очень близкие исторические периоды: «Произведения с ярко выраженным действием оперативной поэтики обладают очевидным, чрезвычайным и необычным воздействием на воспринимающих. Полагаю, никто не усомнится, что это качество объединяет картину Ганса Гольбейна Младшего "Мертвый Христос" (или "Труп Христа в могиле"), роман Ф. М. Достоевского "Идиот" и поэму А. А. Блока "Двенадцать". Все перечисленные выше произведения создавались их авторами в переломные моменты истории. <...> Все эти произведения создаются в момент начала очередного витка "атаки на Христа"»[23].

За год до написания «Товарища» Есенин создает маленькие христианские стихотворения-сказки «То не тучи бродят за овином...» и «Исус младенец». В их

сюжетах поэт использует апокрифические сказания о детстве Иисуса Христа. В «Товарище» образ Младенца Исуса получил свое развитие. Если в «сказочных стихотворениях» младенец Исус, играя, случайно становится творцом, устроителем Космоса, то в «Товарище» Исус-младенец опять же невольно становится участником космических, революционных событий. Именно во вселенском масштабе воспринимал революцию Есенин. Как отметил М. В. Скороходов, в этом произведении наблюдается «стирание граней между реальным и библейским временами, между земным и "иным" мирами»[24]. И, несмотря на то, что так различны на первый взгляд и, кажется, несравнимы «сказочные» стихотворения и революционная поэма, некоторые черты образа Младенца Христа из ранних произведений мы видим и в «Товарище». Это присутствие голубей – символа Святого духа, особенный акцент на безграничной любви Матери к Сыну.

Конечно, событие «Товарища» — выход младенца Исуса из иконы на улицы революционного города — выходит далеко за рамки фольклорных и духовных традиций. По нашему мнению, одним из истоков невероятного события поэмы, которое делает Христа участником исторических событий, является «Жизнь Христа» Эрнеста Ренана. Христос Ренана – это, прежде всего, историческое лицо, защитник бедных и первый провозвестник социалистических идей: «... доктриной Иисуса сделался чистейший эбионизм, то есть учение, что только бедные (ebionim) будут спасены, что наступает царство бедных, — пишет Ренан в главе "Царствие Божие, понимаемое, как наступление царства бедных". – Нищенствующие ордена, многочисленные коммунистические секты средних веков <...>, группируясь под знаменем "вечного евангелия", считали себя и были действительно настоящими учениками Иисуса. <...> Во всех действиях и речах Иисуса постоянно проглядывает любовь к народу, сострадание к его беспомощности и чувство демократического вождя <...>. Все верили в каждый данный момент, что столь желанное царствие Божие уже нарождается»[25].

Имя Мартин, "Марсельеза", распеваемая персонажами, Марсово поле отсылают нас к французской революции: российская Февральская революция, которая дает имя главному герою, Мартину, сопоставляется с Февральской революцией 1848 г. Одна из надписей на мемориале на Марсовом поле, принадлежащая А. В. Луначарскому, гласит: «К сонму великих ушедших от жизни во имя жизни расцвета героев восстаний разных времен, к толпам якобинцев борцов 48, к толпам коммунаров ныне примкнули сыны Петербурга».

Кстати, Эрнест Ренан был сторонником Французской революции 1848 г., хотя и не принимал в ней активного участия. Как известно, книга «Жизнь Христа» оказала огромное влияние на русскую интеллигенцию, философскую мысль России. В частности, на формирование мировоззрения Л. Н. Толстого, который переписывался с ним. Есенин же не избежал увлечения толстовством. «Гением», «человеком слова и дела», «образцом в последовании любви к ближнему»[26], как называет Христа Есенин в письмах Григорию Панфилову, стал Христос и для

передвижников, художественные образы которых сыграли большую роль в русской культуре и, несомненно, оказали большое влияние на литературу.

В. Д. Поленов практически повторил путь Ренана, посетив Палестину и Сирию. В 1909 г. в Москве и Петербурге состоялась его выставка серии картин «Из жизни Христа», которые вполне могли бы стать иллюстрациями к книге Ренана. Кстати, следующая его выставка прошла в 1914 г. в Москве в пользу Союза помощи больным и раненым воинам. И Есенин, живя в это время в Москве, мог ее посещать.

Ранее совершенно новую по сравнению с предыдущей традицией и остросоциальную трактовку образа Христа представил Н. Н. Ге в картине «Тайная вечеря» (1861–1863), которая произвела большое впечатление на современников, поскольку Христос был написан с А. И. Герцена.

В 1872 г. на 2-й выставке «передвижников» была выставлена картина «Христос в пустыне» И. Н. Крамского, которую, по его словам, он «писал слезами и кровью»[27]. И. А. Гончаров так описал свои впечатления: «это лицо, измученное постом, многотрудной молитвой, выстрадавшее, омывшее слезами и муками грехи мира – но добывшее себе силу на подвиг. Вся фигура как будто немного уменьшилась против натуральной величины, сжалась — не от голода, жажды и непогоды, а от внутренней, нечеловеческой работы над своей мыслью и волей —в борьбе сил духа и плоти — и, наконец, в добытом и готовом одолении»[28]. Образ уничиженного и страдающего Христа в дальнейшем получил в творчестве Крамского выражение в незаконченной картине «Хохот (Радуйся, Царю иудейский)».

Однако не всем такой образ был близок, критик В. В. Стасов, главный вдохновитель «передвижников» высказал свое мнение о картине «Христос в пустыне»: «Это жестокая ошибка — изображение Христа затрудненного! Нет! Нужен Христос действующий, совершающий великие дела, произносящий великие слова!»[29]

М. М. Дунаев в книге «Своеобразие русской религиозной живописи» пишет, что «весьма популярной была в ту пору идея отождествления христианских и революционно-социалистических идей. Конечно, то было недоразумение, но разделялось-то оно многими. <...> Сам Он оказался провозглашен борцом за земное благоденствие общества (и это Христос, утверждавший, что Его Царство не от мира сего, Ин. 18, 36). Церковь же подвергалась безусловному отрицанию»[30].

В общем художественном строе и образной системе «Товарища» обнаруживается также влияние философии и творческой деятельности «Общества возрождения художественной Руси». По свидетельствам современников, во время своей службы в Царском Селе поэт испытывал большой интерес ко всему, чем занимались члены общества[31]. Одним из главных организаторов «Общества» был покровитель Есенина, полковник Д. Н. Ломан. Общество включало различные секции, в том числе церковно-религиозную, музейно-библиотечную, словесную, художественную, издательскую и просветительскую, поездок и путешествий.

В него входили многие известные деятели русской культуры тех лет, в числе его главных инициаторов и учредителей были живописцы М. В. Нестеров, В. М. Васнецов, исследователь «Слова о полку Игореве» Е. В. Барсов. Эстетическая и идейная программа «Общества» аккумулировала тенденции предшествующих десятилетий – возвращения интереса к культурным традициям Древней Руси, иконописи, фольклору, как наиболее древнему пласту культуры, к народному искусству и древнему зодчеству.

12 января 1916 г. Есенин и Клюев выступали в московской резиденции великой княгини Елизаветы Федоровны, среди гостей были Васнецов и Нестеров. Последний подарил поэтам открытку с репродукцией своей картины «Святая Русь» с надписью: «Сердечный привет певцам русской были и небыли от Михаила Нестерова. Москва. 1916»[32]. По воспоминаниям С. М. Городецкого: «Иконы Нестерова и Васнецова, картины Билибина и вообще все живописное искусство этого периода было отравлено совершенно особым подходом к земле, к России – подходом, окрашенным своеобразной мистикой и стремлением к стилизации. Мы очень любили деревню, но на "тот свет" тоже поглядывали. Многие из нас думали тогда, что поэт должен искать соприкосновения с потусторонним миром в каждом своем образе. Словом, у нас была мистическая идеология символизма»[33].

Современники и исследователи творчества Есенина неоднократно обращали внимание на глубокую внутреннюю связь его поэтики с иконописью, в том числе с современными ему образами религиозной живописи. По нашему мнению, образы поэмы «Товарищ» соотносятся с образной системой картины Виктора Васнецова «Страшный суд». В его триптихе «Страшный суд», «Сошествие во ад», «Распятие» получили яркое выражение эсхатологические предчувствия эпохи.

В некрологе Васнецову И. Э. Грабарь резюмировал: «... с Владимирского собора пошли все те бесчисленные вариации на васнецовские темы различных "богомазов", которыми в 1890–1900-х годах были заполнены стены большинства русских церквей и которые отравили своим ядом и самый прообраз»[34]. Еще до окончания работ во Владимирском соборе эскизы к росписям стали широко известны. Г. Ю. Стернин отмечает, что «законченная в середине 90-х годов роспись Владимирского собора привлекла к себе много внимания и породила обширную <...> литературу»[35].

В 1906 г. в Университетской типографии была издана книга А. И. Успенского о Васнецове с иллюстрациями и пометой «издание Комиссии по устройству общеобразовательных чтений для фабрично-заводских рабочих г. Москвы»[36].

Особенностью васнецовского «Страшного суда» во Владимирском соборе стал грозный черный ангел, находящийся перед Престолом и фактически перетягивающий на себя внимание зрителя с фигуры Спасителя. С. М. Алфеев в статье «Страшный суд в произведениях мировой живописи» отмечает: «Центр картины занимает гигантская фигура грозного Архангела в черных одеждах. В левой руке у него весы – символ правосудия, а в правой — свиток. Тут же вид-

ны фигуры трубящих ангелов, призывающих все человечество на суд»; «Если Виктор Васнецов и допустил ошибки в своем произведении "Страшный суд" для Киевского собора, то как большой мастер и самый строгий свой судья, он их и заметил, и во втором варианте на ту же тему, который он сделал для Нечаева-Мальцова, старался избежать этих ошибок.

Какие же ошибки допустил Васнецов в картине "Страшный суд" Владимирского собора? Критики считают следующие:

1) центром картины является не Господь Иисус Христос с окружающими Его фигурами, а громадный черный Архангел. Он прежде всего бросается в глаза зрителю и останавливает на себе его внимание

2) вечность композиции и стилизация нижней части картины, в особенности правой от зрителя с изображением условного моря и выходящими из пучин человеческими фигурами»[37].

Впоследствии, осознав свою ошибку, Васнецов создал второй вариант «Страшного суда» для Георгиевского собора в г. Гусь-Хрустальный: «При взгляде на это произведение глаз зрителя прежде всего привлекает изображение Иисуса Христа, сидящего на троне»[38].

У Есенина в поэме «Товарищ» взмах неведомых крыл – «Два ветра взмахнули / Крылом» – во мраке зимней ночи фактически разделяет стихотворение на две части, неожиданно меняется ритм, графический рисунок произведения. Прерывается мирная жизнь Мартина и его отца, начинается трагическая и мистическая революция.

Начало двух следующих четверостиший также напоминают о взмахе крыл:

За взмахом взмах,
Над трупом труп[39].

Все взлет и взлет,
Все крик и крик! [II, 31]

По нашему мнению, взмах крыл ангела Апокалипсиса обозначает в поэме начало времени Страшного суда.

В поэме «Сельский часослов» образ грозного ангела получает свое развитие:

Грозно гремит твой гром,
Чудится плеск крыл.
Новый Содом
Сжигает Егудиил[40].

Известно, что в период работы над революционными поэмами главным источником вдохновения и образов для Есенина была Библия, «в растрепанном и

замученном виде лежавшая на столе»[41]. При внимательном рассмотрении ряда пророков, имена которых звучат в поэмах, оказывается, что заявление поэта о том, что он «говорит по Библии», не условно. Пророки Иеремия, Иезекииль, Исайя являются так называемыми пророками Апокалипсиса в Ветхом Завете.

Другой книгой, которая, по воспоминаниям В. С. Чернявского, вдохновляла поэта в тот период творчества, была поэма «Слово о полку Игореве». Древнерусская поэма занимала особое место в круге интересов «Общества возрождения художественной Руси». Тот же Виктор Васнецов, по воспоминаниям современников, во время работы над росписями во Владимировском соборе любил декламировать вслух «Слово о полку Игореве»[42]. Ранее он посвящает «Слову...» монументальное полотно «После побоища Игоря Святославича с половцами».

В есенинской поэме «Товарищ», оставшись один, Мартин восклицает: «Соколы вы мои, Соколы! В плену вы, в плену». По нашему мнению, эта аллюзия из «Слова о полку Игореве» имеет в тексте есенинской поэмы символику Страшного суда. На связь поэмы Есенина со «Словом» обращали внимание многие исследователи, в том числе Б. Н. Двинянинов, А. З. Жаворонков, Н. И. Прокофьев[43].

Поэма открывается образом мальчика Мартина:

Он был сыном простого рабочего,
И повесть о нем очень короткая.
Только и было в нем, что волосы, как ночь,
Да глаза голубые, кроткие.

«Желтоволосым, / С голубыми глазами...» поэт изображает самого себя в поэме «Черный человек» («Жил мальчик / В простой крестьянской семье /, Желтоволосый, / С голубыми глазами...»[44]). Исследователи отмечают, что в поэтическом жизнетексте Есенин отождествляет себя со святыми, а иногда и с Иисусом Христом. «Это один из не выявленных, но внутренне цельных есенинских "циклов", — пишет О. Е. Воронова. — В числе циклообразующих признаков, соответствующих "житийному" канону, можно назвать образ "христоподобного" отрока, внешним обликом напоминающего синеглазого, златоволосого подростка»[45]. Таким образом, лирический герой поэмы «Товарищ» является поэтическим «двойником» лирического героя Есенина. Разница только в том, что у первого волосы «черные, как ночь», а второй — «желтоволосый». Однако черный цвет, вопреки поэтической символической традиции, не указывает на противопоставление «добро / зло», «святость / грешность». О святости Мартина свидетельствуют его глаза «голубые, кроткие». Скорее всего, противопоставление «черные волосы» — «желтоволосый» отражают происхождение героев. Черный — это цвет заводов и фабрик, цвет рабочего человека, желтый — цвет крестьянина, ржи, пшеницы, поля.

Глаза «голубые, кроткие» являются главной характеристикой в портрете Мартина, и это приближает портрет героя к иконописному лику. Так созда-

ется вторая параллель: иконописного образа младенца Христа и товарища Мартина. Мартин и Исус оказываются практически нераздельны в эпизоде шествия на Марсово поле: они идут «рука с рукою», их мечты «о вечном, вольном роке», обоим нежит вежды «февральский ветерок». О сакральном единстве персонажей говорит символическая параллель Мать –Отец. Земной отец Мартина имеет черты Небесного отца: он дает Мартину «хлеб насущный». Напротив, Мать Иисуса после убийства Ее Сына обретает земные черты: Мартин возвращается домой, туда, «где осталась мать». То есть он заменит Ей сына. Похожий сюжет характерен для поэмы «Ус», написанной вслед за «Товарищем» и вошедший вместе с ним в раздел «Стихослов» второго сборника «Скифы». В. В. Сиповский так прокомментировал поэму: «Казак отправился в поход сражаться за казацкую волю и, сидя на коне, "смотрел Исусом" – и был убит. Это убийство Христа революцией характерно для Есенина»[46]. Здесь мистическими двойниками являются Христос – казак Ус. Вместо Спасителя принимает гибель Ус. Причем мы видим здесь образ «евхаристии». Убийцы пьют кровь в виде вина: «Нацедили мы вин красносоких // Из грудей из твоих из высоких» [II, 23]. И так же, как и в «Товарище», «оживает» икона: мать причесывает гребнем Христа. Следует заметить, что схождение к человеку Христа из иконы, в отличие от Богородицы или святых, не характерно для православной духовной традиции.

Возможно, в таком «двойничестве» персонажей получает развитие «близнечный миф», популярный в поэзии рубежа веков. Например, он используется у Б. Л. Пастернака в центральном стихотворении сборника «Близнец в тучах» – «Близнец».

После убийства Исуса в поэме Есенина с Мартином творится что-то ужасное и необъяснимое: он «ползает по полу», «кто-то душит его, палит огнем» [II, 34]. Как и в поэме «Сельский часослов», лирический герой оказывается неразделен с Христом и сораспинается Ему, испытывая на себе Его мучения. При этом он произносит неожиданную и, казалось бы, непонятную фразу: «Соколы вы мои, соколы, / В плену вы, / В плену!» [II, 34]. Эта фраза напоминает о скорби Святослава по Игорю и Всеволоду, которые, как говорится в речи бояр к князю Святославу словно «два сокола слетели с отчего стола золотого» и «уже крылья подсекли саблями, а самих опутали путами железными»[47]. По нашему мнению, эта аллюзия из «Слова...» имеет у Есенина эсхатологическую символику.

Впервые на связь «Слова о полку Игореве» и Священного Писания обратил внимание В. Н. Перетц, произведя подробный текстологический анализ и сопоставив текст древнерусского произведения с библейским. При этом ученый дал религиозную трактовку затмения солнца и других природных знамений и сна князя Святослава Киевского в «Слове...»: «В заключение позволим себе усумниться в том, что в "Слове" <...> можно на основании изложенного искать отголосков языческих верований в значении затмений солнца, грозы, снов: такие

памятники христианской литературы, как пророческие книги, Евангелия и Апокалипсис, ясно указывают на источник этих верований у образованных людей XII века на Руси»[48].

Во второй половине XX в. анализ христианского генезиса «Слова...» продолжили Р. Пиккио, Р. О. Якобсон. Последний соотнес «Слово...» с апокалиптическими сочинениями, повествующими о нашествиях язычников, а деву Обиду, восплескавшую крылами после поражения князя Игоря, истолковал как Антибогородицу, контрастирующую с Богородицей — заступницей за грешников в апокрифах: «Согласно византийской эсхатологической литературе, которую на славянском востоке усердно переводили и цитировали, "седьмой век", т. е. седьмое тысячелетие с сотворения мира, воспринимался как эпоха небывалых насилий и катастроф, за которой наступит светопреставление. Особенно пугало книжников седьмое столетие седьмого тысячелетия, "седморичное седмовремя", и на его пороге — в 6600–6604 гг. (1092–1096) — "Повесть временных лет" полна эсхатологических намеков, летописец широко цитирует и парафразирует "Откровение" Мефодия Патарского и сквозь призму этих пророчеств воспринимает злободневные бедствия. Поход Игоря в 6693 (1185) г., т. е. за семь лет до конца седьмого столетия, вторично вызывает реминисценции из Мефодия как в рассказе, вошедшем в Ипатьевскую летопись, так и в "Слове". Символика "Откровения" и других эсхатологических писаний воспроизведена в "Слове" и, в частности, дает ключ к его образам пустыни, покрывшей силу, девы Обиды и плеска лебяжьих крыльев, пробудившего смуту и вслед за смутой победоносные набеги поганых»[49].

Введение в художественную ткань поэмы аллюзии на «Слово о полку Игореве» создает дополнительное смысловое поле в раскрытии темы Страшного суда, усиливает динамику и напряжение внутри текста. Поэт формирует «струящийся образ». Возникает диахронический диалог, сравнение современных событий с событиями, переданными в древнерусской поэме, на основе эсхатологических предчувствий того и нынешнего времени. Исторические коннотации усиливают «библейское» звучание поэмы, художественное пространство которой определяется категориями «надмирности» и «вневременности».

Ключ к разгадке главного события поэмы — гибели младенца Иисуса — содержится во фразе: «Слушайте: Больше нет воскресенья!» [II, 34]. Причина отсутствия Воскресения очевидно заключается в том, что художественное время «есенинской библии» — последние времена человечества. И в этом времени Воскресения, которое в Церкви мистически совершается ежегодно, больше не будет. Время Нового Завета, когда Иисус Христос своим Распятием открыл двери в рай, завершилось. Наступает время Страшного суда. Об этом говорит грозный Ангел Апокалипсиса и горящие глаза, которые дважды появляются в поэме, глаза зверя Апокалипсиса. В «Сельском часослове» — стихи с аналогичным значением:

Восковые тонкие свечи,
Капающие красным воском
На молитвенник зари,
Склонитесь ниже!

Нагните пламя свое,
Чтобы мог я,
Привстав на цыпочки,
Погасить его.

Он не понял, кто зажег вас,
О какой я пропел вам
Смерти. [II, 175–176].

То есть здесь лирический герой гасит пасхальные свечи, свечи Воскресения, говоря об их «смерти». В той же поэме мы видим и образы «Слова о полку Игореве», также являющиеся эсхатологическими символами. «Волком воет от запада / Ветер... / Ночь, как ворон, / Точит клюв на глаза-озёра» [II, 173].

Неслучайно центральным образом поэмы «Товарищ», в которой отразилась мысль о последних временах, является икона Богородицы. Ведь именно Богородица со скорбным ликом, умоляющая Сына о милости к грешникам, изображается на иконе Страшного суда рядом с Вседержителем.

Впечатляет художественная палитра поэмы. Ее художественная ткань вся соткана из противопоставлений: синий («синь», из которой глядят «горящие глаза», синева губ отца Мартина) – голубой (голубые и кроткие глаза Мартина), кроткие глаза Мартина — горящие глаза.

Заметим, что во всем цикле «Стихослов» синий — цвет стихии зла, смерти: в поэме «Певущий зов» — «Догорели / Синие метели» [II, 26], в поэме «Ус» лирический герой «повенчался с синей вьюгой» [II, 23].

Еще одну интересную параллель в поэме составляют «окно» — «икона». Возникает символичная перекличка образов: окно в мир горний, Царство Божие – окно в мир дольний, земной, где, однако, совершаются события космические, «священные». К художественному пространству поэмы применимо понятие «иконичности» В. В. Лепахина[50]. Можно сказать, что икона Богоматери в есенинской поэме входит в образ Страшного суда, который возникает в окне, и в ходе развертывания сюжетной линии происходит взаимопроникновение, совмещение рукотворного и нерукотворного образов. Как это часто происходит в лирике Есенина революционного периода, земные события получают статус онтологических, а небесное сходит на землю. «Что вверху, **то** внизу, что внизу, **то** вверху»[51], – говорит он в трактате «Ключи Марии».

Кроме поэмы «Товарищ» и названной выше поэмы «Ус», в раздел «Стихослов» второго сборника «Скифы» вошли поэмы «Певущий зов» и «Отчарь». Все эти произведения объединяет тема «оживших икон». Так, композиционным центром «Товарища» становится икона Богоматери, «Уса» — икона Спасителя.

В поэме «Отчарь» поэт рисует образ Святой Троицы «Отечество». Третья часть поэмы «Отчарь» открывается обращением «О, чудотворец!» [II, 37]. Из следующих строк мы узнаем, что тот, к кому обращается лирический герой, принял «в корузлые руки Младенца нежного» [II, 37]. «Я сын твой! <...> Научился смотреть в тебя, / Как в озеро. / Ты несказанен и мудр» [II, 37], — говорит лирический герой. То есть он обращается к Небесному Отцу и является в свою очередь образом, отражением Божиим, «несказанность» и «мудрость» — эпитеты, которыми в православной традиции наделяется Бог-Отец. «Широколицым, краснорotым и босым предстает на лубочных картинках из Библии работы мастера Василия Кореня (XVII в.) и сам Господь Бог Саваоф[52]. Слова «По сединам твоим / Узнаю, что был снег <...> По глазам голубым / Славлю / Красное лето» [II, 37], вероятно, являются вариацией стиха из «Голубиной книги»: «А и белой свет — от лица Божья, Солнцо праведно — от очей его, Светел месяц — от темечка, Темная ночь– от затылечка, Заря утренния и вечерняя — от бровей Божьих, Часты звезды — от кудрей Божьих...»[53]. В четвертом разделе поэмы говорится о наступлении Страшного суда: слова «Всех зовешь ты на пир, / Тепля клич, как свечу» [II, 37], напоминают о Притче о званых на брачный пир. А в последнем, пятом, изображается рай: «... рай в мужицком творчестве так и представлялся, где <...> дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой»[54].

В поэме «Певущий зов» «оживает» икона святого пророка Иоанна Крестителя: «Уже встал Иоанн, / Изможденный от ран, / Поднял с земли/ Отрубленную голову» [II, 28]. «Снова гремят / Его уста» [II, 28], так как «Родилось пламя / К миру всего мира!» [II, 26], «Снова / Снова грозят / Содому: / «Опомнитесь!» [II, 28].

Как в Ветхом, так и в Новом Завете суд Божий описывается как излитие огня на грешников. При этом проводятся аналогии между судом над Содомом и Гоморрой и последним судом: «но в день, в который Лот вышел из Содома, пролился с неба дождь огненный и серный и истребил всех; так будет и в тот день, когда Сын Человеческий явится»[55], «Как Содом и Гоморра и окрестные города, подобно им блудодействовавшие и ходившие за иною плотию, подвергшись казни огня вечного, поставлены в пример, — так точно будет и с сими мечтателями, которые оскверняют плоть, отвергают начальства и злословят высокие власти»[56].

Ожидание Страшного суда и Пришествия — один из главных лейтмотивов поэзии Серебряного века. Возвращаясь к поэме Блока «Двенадцать», которая в 1918 г. часто исполнялась на поэтических вечерах вместе с есенинским «Товарищем» и история создания которой связана с творческими отношениями двух

поэтов, интересно заметить, что одним из источников образа Христа для Блока также явилась книга Эрнеста Ренана.

Стихотворение «Несколько слов обо мне самом» Маяковского, написанное за несколько лет до «Товарища», имеет тот же сюжетный ход. Так же, как и в поэме Есенина, у Маяковского Господь покидает икону, однако не для того, чтобы помочь революционному народу, а выражая тем самым духовную капитуляцию. При всем различии в творческих парадигмах поэтов, два этих произведения сближает «миссиологическая роль» лирического героя. Тогда как Маяковский в опустевшую «божницу века» вставляет образ своего лирического героя, есенинский лирический герой является «двойником» Христа, имеет «христоподобную» внешность и испытывает на себе страдания «Исуса». Есенина в этот период творчества не раз сравнивают с Маяковским. В одной из критических статей, посвященной, правда, не «Товарищу», а другой поэме из раздела Есенина «Стихослов», Городецкий негодовал: «Опять прежде всего бросается в глаза маяковщина»[57].

Эсхатологические мотивы, имея своим источником культурные и исторические реалии рубежа веков, получали различное творческое осмысление и выражение в творчестве различных писателей и художников. Поэма Есенина «Товарищ», также заключая в себе культурный код эпохи, выражает его авторское миропонимание, основанное на православной духовной традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 1 / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев; Общ. ред. и вступ. слово — Ю. Л. Прокушев; Сост.: М. В. Скороходов, С. И. Субботин; Сост. разделов: Е. А. Самоделова, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Л. М. Шалагинова, Ю. Б. Юшкин при участии О. Л. Аникиной, Л. А. Архиповой, Н. Н. Бердяновой, В. А. Дроздкова, Н. Г. Юсова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 128.

[2] Русское зарубежье о Есенине: Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи / Вступ. ст., сост. и коммент. Н. И. Шубниковой-Гусевой. М.: ИНКОН, 1993. Т. 1. С. 215.

[3] *Львов-Рогачевский В. Л.* Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин. М., 1919. С. 55.

[4] Колосья, Харьков, 1918, № 17. С. 7.

[5] Вестник шанявцев, М., 1918, № 5, 29 апреля. С. 126

[6] Кавказское слово, Тифлис, 1918, 28 сентября, № 207.

[7] Там же.

[8] Скифы. Сб. 2-й. СПб.: Скифы. 1918. С. 219.

[9] Россия и Инония. Берлин: Скифы, 1920. С. 24

[10] Скифы. Сб. 2-й. С. 216–217.

[11] Россия и Инония. С. 9–10.

[12] Скифы. Сб. 2-й. С. 218.

[13] Россия и Инония. С. 11.

[14] Мысль. Пг., 1918, <кн.> 1. С. 290.

[15] *Левин Вен.* Есенин в Америке // Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. С. 216.

[16] *Маяковский В. В.* Несколько слов обо мне самом («Я люблю смотреть, как умирают дети...») // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1939. Т. 1. / Ред. и коммент. Н. Харджиева. С. 44.

[17] *Клюев Н.* Сердце Единорога: Стихотворения и поэмы / Предисл. — Н. Н. Скатов, Вст. ст. — А. И. Михайлов, сост., подг. текста и примеч. — В. П. Гарнин. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного университета, 1999. С. 394

[18] Лит. Россия, 2000, 29 сентября, №39.

[19] *Федотов Г. П.* Письма о русской культуре // Русская идея: Сб. статей / Сост. М. А. Маслин. М., 1992. С. 381, 387.

[20] *Флоренский П. А.* Православие: Очерки учения православной церкви. Париж, 1989. 3-е изд. С. 657.

[21] *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура — Рязань: Узорочье, 2002. С. 164.

[22] *Язькова И. К.* Се человек. Образ Иисуса Христа в творчестве Николая Ге // Журн. «Решение» http://reshenie.vcc.ru/articleview/article/27304. Дата обращения: 10.05.2014.

[23] *Касаткина Т. А.* После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна Младшего «Христос в могиле» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006, № 2. Журнальный стол. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/2/kasa10.html. Дата обращения: 10.05.2014.

[24] *Скороходов М. В.* Раннее творчество С. А. Есенина в историко-культурном контексте («Радуница» 1916 г. и маленькие поэмы 1917–1918 гг.). Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1995. С. 114.

[25] *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. 2-е изд. СПб.: Изд. Н. Глаголева, 1906. С. 71.

[26] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботина; Реальный коммент.: А. Н. Захарова, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука – Голос, 1999. С. 33, 25.

[27] *Стасов В. В.* Иван Николаевич Крамской / Стасов В. В. Соч. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1887. С. 18.

[28] *Гончаров И. А.* «Христос в пустыне». Картина г. Крамского // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 8. С. 73.

[29] http://www.kramskoy.info/content/view/428/33. Дата обращения: 10.05.2014.

[30] *Дунаев М. М.* Своеобразие русской религиозной живописи XII-XX век. — М.: Филология, 1997. С. 144.

[31] О пребывании Есенина в Царском Селе см. подробнее: *Карохин Л. Ф.* Сергей Есенин и Царское Село. СПб.: Облик, 2003.

[32] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 1. С. 310.

[33] Новый мир. 1926. № 2.

[34] Красная нива, 1926, N° 33, 15 авг. С. 16–17.

[35] *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 179.

[36] *Успенский А. И.* В. М. Васнецов. Издание комиссии по устройству общеобразовательных чтений для фабрично-заводских рабочих г. Москвы. М.: Университетская типография, 1906.

[37] *Алфеев С. М.* Страшный суд в произведениях мировой живописи // Журнал Московской Патриархии. 1945, № 4. С. 40–41.

[38] Там же.

[39] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 31. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[40] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 53.

[41] *Чернявский В. С.* Три эпохи встреч (1915–1925) // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост., вст. ст и коммент. А. А. Козловский. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 220.

[42] *Анисов Л. М.* В доме Васнецова // Русский дом. 2008. № 5. С. 38.

[43] *Двинянинов Б. Н.* Традиции «Слова о полку Игореве» в поэзии С. Есенина // Сергей Есенин: Исследования, мемуары, выступлении / под общ. ред. Ю. Л. Прокушева, М., 1967. С. 71–87; *Его же.* «Слово о полку Игореве» в юношеской лирике С. Есенина // С. А. Есенин: Эволюция творчества. Мастерство. Рязань, 1979. С. 67–74; *Жаворонков А. З.* Традиции и новаторство в творчестве С. А. Есенина. Диссертация... доктора филологических наук. Тбилиси, 1970. С. 415–429 («Отзвуки "Слова о полку Игореве" в творчестве С. Есенина и А. Блока»); *Прокофьев Н. И.* Есенин и древнерусская литература // Сергей Есенин. Проблемы творчества. М. 1978. С. 119–134.

[44] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов – Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 193.

[45] *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и Православие // К единству! 2010. № 6.

[46] *Сиповский В.* Поэзия народа: Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. Пг., 1923. С. 116.

[47] *Лихачёв Д. С.* Слово о походе Игоря, сына Святославова, внука Олегова: (Ритмический перевод) // Слово о полку Игореве / АН СССР / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. С. 63.

[48] *Перетц В. Н.* К изучению «Слова о полку Игореве». Л., 1926. С. 58–75.

[49] *Якобсон Р. О.* Изучение «Слова о полку Игореве» в Соединенных Штатах Америки // Труды Отдела древнерусской литературы / Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Т. 14. С. 108.

[50] *Шкуропат М. Ю.* Иконичность словесного образа.//Икона в русской словесности и культуре. М.: Паломник, 2012. С. 547–565.

[51] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 197.

[52] *Субботин С. И.* Комментарии [II, 309].

[53] Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. М.: Московский рабочий, 1991. С. 46.

[54] *Субботин С.И.* Комментарии [II, 310].

[55] Лук.17:29, 30.

[56] Иуд.1:7, 8.

[57] *Субботин С.И.* Комментарии [II, 306].

Т. Ю. Кирьянова (с. Константиново)

ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ В СТИХАХ ЕСЕНИНА

В творчестве С. А. Есенина русская икона нашла свое оригинальное отражение. Образы Богородицы, Христа, святых часто предстают в его стихах в иконографическом описании, привычном самому поэту. Мы попытаемся выделить несколько иконографических типов, присущих, на наш взгляд, священным ликам в произведениях Есенина.

Образ Богородицы в русском искусстве занимает совершенно особое место. И в творчестве Есенина прежде всего обращает на себя внимание изображение поэтом Богоматери.

Чаще Богородица предстает нам в произведениях Сергея Есенина в образе Одигитрии (Путеводительницы, греч. Οδηγήτρια — Указующая путь). Это один из наиболее распространенных типов изображения Богоматери с Младенцем Иисусом, по преданию, написанный евангелистом Лукой. Изображение Богородицы с младенцем Христом чаще всего встречается в произведениях поэта. Например, в стихотворении «Не ветры осыпают пущи...»:

Я вижу – в просиничном плате,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распять воскресшего Христа:
«Ходи, мой сын, живи без крова,
Зорюй и полднюй у куста»[1].

В этом стихотворении притягивает внимание «просиничный плат» Богородицы.

Традиционно принято изображать Ее в одеждах двух цветов: вишневом мафории и синей тунике и голубом чепце. На мафории пишется знак непорочности Пресвятой Девы — три золотые звезды и кайма как знак Ее прославления. Сам мафорий означает Ее Материнство, голубой (синий) цвет платья — Девство. Но плат изображенной Есениным Богородицы просиничный, т. е. с примесью синевы.

Оказывается, сохранились древние изображения Царицы Небесной, облаченной в синий мафорий. По словам искусствоведа И. К. Языковой, «так Ее иногда изображали в Византии, на Балканах. Так Богоматерь написал Феофан Грек в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля. По всей видимости, в этих случаях для иконописца важнее подчеркнуть Девство, непорочность Богоматери, выделить аспект Ее чистоты, сосредоточить наше внимание на этой грани образа Девы и Матери»[2].

Также искусствовед О. В. Зонова считает, что «в целом в древнерусском искусстве... голубой или синий мафорий на Марии встречается крайне редко... Однако, что касается ранней поры истории древнерусского искусства, особенно до середины XII века, то синий мафорий Богоматери, видимо, встречался не реже, чем вишневый... Примечательно, что эти традиции связаны или с Киевом, или с Новгородом... Широко известно изображение Богоматери в синих одеждах в мозаиках Киевской Софии второй половины XI века в композиции "Благовещение"»[3].

Интересно, что в поэме «Преображение» мы вновь встречаемся с Богородицей в синем мафории. По нашему мнению, поэт представляет себе Богоматерь в покрывале цвета неба, поскольку подчеркивает Ее высокое местопребывание. Есенинская Пресвятая Дева (даже в крестьянском обличии) не покидает своего небесного селения:

Не потому ль в березовых
Кустах поет сверчок
О том, как ликом розовым
Окапал дождь восток;

О том, как Богородица,
Накинув синий плат,
У облачной околицы
Скликает в рай телят[4].

Необычно изображение Богоматери в стихотворении Есенина «К теплому свету, на отчий порог...» Здесь Она улыбается старикам, соскучившимся по своему внуку, в образе которого угадывается сам автор:

Шлет им лучистую радость во мглу
Светлая дева в иконном углу.

С тихой улыбкой на тонких губах
Держит их внука она на руках[5].

Характерно, что в иконографии известен только один образ улыбающейся Богоматери. Традиционно Она изображается серьезной, скорбной или умиляющейся. Но улыбающийся образ уникален. Это чудотворная Вифлеемская икона Пресвятой Богородицы, находящаяся в базилике Рождества Христова в Вифлееме. Вифлеемская икона Божией Матери была пожертвована в базилику Рождества Христова Русским Императорским домом (точная дата неизвестна). Риза ее изготовлена из платья преподобномученицы Елизаветы (великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой).

Вряд ли Сергей Есенин что-то знал об этой иконе, тем более никогда не видел ее. Но поскольку Богородица предстает в стихах поэта в большей степени милостивой утешительницей, то ее улыбающийся лик в произведении вполне оправдан.

Изображение типа Одигитрии, соединенное с дополнительными элементами, встречается и в иконе «Неопалимая купина», где сама Пресвятая Дева окружена символическими фигурами славы и сил небесных. Это сияние, в центре которого находится фигура Богородицы, и вдохновило, как нам думается, поэта на стихотворные строки:

Пойдем, пойдем, царевна сонная,
К веселой вере и одной,
Где светит радость испоконная
Неопалимой купиной [IV, 124].

Близким к типу Одигитрии является Панахра́нта (греч. Πανάχραντα — Всенепорочная, Пречистая), или Всемилостивая. Для этого типа характерно изображение Богоматери, восседающей на престоле с Младенцем Христом на коленях. Трон является символом Ее Царственной Славы.

Но в царственном величии Есенин не изображает Богоматерь, Она часто предстает у него в образе крестьянки из небесного селения, в котором идет повседневная привычная жизнь. Мы уже встречались с образом Пречистой Девы, собирающей небесное стадо («Преображение»), а в маленькой поэме «Микола»[6] мы видим Богородицу заботящейся о голубях:

Кроют зори райский терем,
У окошка Божья Мать
Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать.

«Клюйте, ангельские птицы:
Колос — жизненный полет...» [II, 16].

а вот в маленькой поэме «Иорданская голубица» авторская фантазия изображает Богоматерь в состоянии обуревающих Ее сильных чувств, когда Она проявляет крайнюю степень своего негодования:

И, полная боли и гнева,
Там, на окрайне села,
Мати Пречистая Дева
Розгой стегает осла [II, 59].

Все эти изображения нехарактерны для традиционного иконографического типа Пресвятой Богородицы, т. к. Есенин не раз наделяет Ее чертами земной женщины из простонародья.

Также одним из основных типов изображения Богоматери, представляющим Ее в рост, без Младенца, с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, раскрытыми ладонями наружу в традиционном жесте заступнической молитвы, является Оранта (от лат. *orans* — «молящийся»). Ее называют еще Великой Панагией, Богоматерью Влахернитисса, или Нерушимой Стеной. В иконописи же самостоятельные изображения Богородицы Оранты встречаются редко. Обычно этот образ входит в состав сложных композиций, например, в иконографии праздников Вознесения или Покрова.

Есенин не изображает Богоматерь молящейся, но упоминает о Ее покрове в стихотворении «Чую Радуницу Божью...» Заступничество и покровительство Богородицы христианам символически изображено распростертым над людьми покровом, которым Небесная Царица предоставляет свою защиту всем обращающимся к ней за помощью. Интересно, что праздник Покрова Пресвятой Богородицы чисто русского происхождения, о чем пишет Н. П. Кондаков: «Установление праздника Покрова в Русской церкви предполагают возможным относить к началу XII века... Известно появление церквей во имя Покрова Божией Матери в Киеве и Владимире уже в XII веке, в Суздале в XIII столетии, в Новгороде, Пскове и Твери – в XIV веке. Таким образом, между самым видением св. Андрея [Богородицы, простершей над молящимися во Влахернском храме свой омофор (головное покрывало). — *Т. К.*], имевшим место в начале X века в Византии, и установлением праздника в Русской церкви протекло не более двух веков...»[7].

Образно рисует поэт картину детской незамутненной веры в заступничество Богоматери, которая наглядно связывается с Ее покровом:

Льется пламя в бездну зренья,
В сердце радость детских снов,
Я поверил от рожденья
В Богородицын покров [I, 57].

К типам молящейся Богоматери также относится Агиосорити́сса (греч. ἡ Ἁγιοσορίτισσα, происходит от названия часовни Ἁγία Σορός (Святой Раки) при Халкопратийском храме Богородицы в Константинополе). Ее именуют еще и Заступницей. Богородица Агиоситисса изображается без Младенца, вполоборота, с руками, воздетыми в молитве.

Иконографически это изображение восходит к деисусной композиции, где Пресвятая Дева обращается к Христу с молением (греч. *деисис*) за род человеческий, поэтому образ именуется также «Заступница».

Но заступничество Царицы Небесной в стихотворении Есенина «То не тучи бродят за овином...» выглядит не как обращение Богоматери с молением к Своему Царственному Сыну, а как утешение любящей матерью дитяти:

Говорила Божья Матерь Сыну
Советы:
«Ты не плачь, мой лебеденочек,
Не сетуй.

На земле все люди человеки,
Чада.
Хоть одну им малую забаву
Надо <...>» [I, 114].

В словах Богоматери звучит огромная любовь к человечеству, которое, как собственного ребенка, Она способна утешить «малой забавой» и за которое болеет сердцем.

Интересным иконографическим типом изображения Богородицы является Елеу́са (греч. Ελεούσα — Милостивая от έλεος — «сострадание»). Богородица изображена ласкающей Младенца, сидящего на Ее руке и прижимающегося щекой к Ее щеке.

Как особый вариант Елеусы рассматривается икона Богоматери, именуемая «Млекопитательница». На иконе Богородица кормит грудью Божественного Младенца.

В стихотворении «Не стану никакую...» поэту Пречистая Дева предстает именно в таком образе:

И в час, как полночь било,
В веселый ночи мрак
Она как тень сходила
И в рот сосцы струила
Младенцу на руках [IV, 179].

Итак, вводя образ Богородицы в произведение, Есенин не придерживается традиционной иконографии. Но в некотором смысле ему все-таки более близки типы Одигитрии и Елеусы.

Что касается образа Спасителя, то в ранней лирике поэта обращает на себя внимание эпитет «кроткий», который автор употребляет не раз.

Н. П. Кондаков в одном из своих трудов приводит описание лика Спасителя, помещенное в русских подлинниках. Так, в древнем послании 836 г. к императору Феофилу имеется свидетельство Церкви о том, что спаситель во время Своей земной жизни был «...зело кроток, молчалив, терпелив...»[8].

Казалось бы, что кротость должна быть более свойственна иконографическому типу Спас Благое Молчание, или Ангел Великого совета, где Спаситель изображен в ангельском чине. Но и в изображениях Христа-Пантократора часто отражено не только царственное величие, но и кротость в соединении с печалью за человечество. Н. П. Кондаков отмечает, что в сравнении с греческим «тип Спасителя на русских иконах выделяется наиболее кроткою благостью спокойного лика»[9]. Известный образ Спасителя письма Андрея Рублева также смотрит мудрым, благожелательным и кротким взглядом, преисполненным доброты и жертвенной любви к людям. Есенин не ставит себе целью изобразить внешность Спасителя. Его кроткий лик часто дополняет нарисованную поэтом картину.

Так, в стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная...» Есенин соединяет аромат плодов, принесенных в храм для освящения в известные господские праздники, именуемые в народе Спасами, с ликом Господа Иисуса Христа, Которого крестьяне издавна называли Спасом (сокр. от «Спаситель»):

Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас... [I, 50].

а в стихотворении «Сторона ль моя, сторонка...» поэт подмечает сходство богомольцев-странников с Христом именно соединением печали и кротости во всем внешнем облике:

Лица пыльны, загорелы,
Веки выглодала даль,
И впилась в худое тело
Спаса кроткого печаль [I, 54].

В поэме «Микола» к внешнему описанию Христа добавляется и цветовой эпитет Его одеяния:

На престоле светит зорче
В алых ризах кроткий Спас... [II, 15].

Цвет риз Спасителя соответствует иконографическому описанию. На иконах Христос одет в хитон с клавом и гиматий. Хитон (нижняя одежда в виде рубахи без рукавов, часто украшавшаяся декоративной каймой – клавом) обычно бывает красного цвета (в разных оттенках) – символа земной природы Спасителя, а гиматий (верхняя одежда типа широкого плаща из прямоугольного куска ткани) – синего цвета — символа Его небесной природы.

В позднейших произведениях Есенин не уделяет такого пристального внимания внешнему облику Спасителя, больше обращаясь к евангельским сюжетам.

Некоторые православные святые упоминаются в произведениях поэта. Но их образы только малыми чертами сходны с иконографическими. Здесь мы остановимся на изображении поэтом нескольких святых.

Так, описывая святителя Николая в маленькой поэме «Микола», Есенин наделяет его эпитетами «милостник», «ласковый угодник», «жилец страны нездешней», «странник», «пришлец», «верный раб» (Господень), «слуга давнишний Богов». Одет он в шапку «облачного скола» и «лапоточки». Видимо, имеет мягкую, неслышную походку (ходит, «словно тень»), дружелюбен и кроток, готов прийти на помощь («Я пришел к вам, братья, с миром – // Исцелить печаль забот»).

Есенинский Микола соответствует народному представлению о святителе Николае как о милостивом заступнике, который внешне напоминает старичка-странника. В его изображении, казалось бы, мало от торжественного святительского лика. Но, по народным представлениям, Николай Чудотворец может и наказать плохого человека, не желающего исправиться. И тогда он предстает перед нечестивцем во всем величественном святительском обличии. Это не показано в поэме «Микола», но нашло отражение в одной из «Николиных притч», записанных поэтом в родном селе.

На иконах же лик святителя Николая изображается суровым и строгим, но одновременно добрым и милосердным, что соответствует агиографическому описанию святого и народным представлениям о нем.

В фольклорном ключе автор описывает и святого великомученика Георгия Победоносца, называя его по-народному Егорием. В стихотворении «Егорий» главный герой собирает волчье войско на помощь русскому мужику. По крестьянским поверьям, святой Георгий начальствует над волками, что отразилось в поговорке: «Егорий зимний – охранитель скота, повелитель волков»[10]. На рязанской земле еще в XIX в. бытовали духовные стихи о Егории Храбром, в которых герой побеждает врага с помощью волков. Исследователь А. П. Ломан считает, что «поэт использовал бытующие в рязанском крае «Песнь о Егории» и «Легенду о Егории», — «Легенду» более, чем «Песнь» [IV, 361].

В образе Егория («Скачет всадник с длинной пикой...» [IV, 70]) поэт обращается к традиционному иконографическому изображению конного воина. По иконописному подлиннику Георгий «в воинских доспехах: ...в правой руке

копие, а в левой меч в ножнах...»[11], на иконе же «Чудо Георгия о змие» святой показан на коне поражающим копьем змея.

Не обошел вниманием поэт и образ такого великого святого, как Креститель и Предтеча Господень Иоанн. В поэме «Певущий зов» изображение этого святого прямо восходит к традиционным иконографическим типам «Иоанн Предтеча в пустыне» и «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни», где святой предстает держащим собственную усекновенную главу как символ мученической кончины:

Уже встал Иоанн,
Изможденный от ран,
Поднял с земли
Отрубленную голову,
И снова гремят
Его уста,
Снова грозят
Содому:
«Опомнитесь!» [II, 28].

Кроме вышеперечисленных, в произведениях поэта упоминаются и такие святые, как Иоанн Дамаскин, Мария Магдалина, но их поэтические образы не связаны с иконографическими типами, поэтому здесь не рассматриваются.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 44. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[2] *Языкова И. К.* Богословие иконы. М.: Общедоступный Православный Университет, 1995. Православие и современность. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/28ya/yazikova/icon/contents.html. Дата обращения: 27.09.2013. См. об этом также монографию О. Е. Вороновой «Сергей Есенин и русская духовная культура», в которой впервые выявлены иконографические типы Христа, Богородицы и святых, встречающиеся в поэзии Есенина.

[3] *Зонова О. В.* «Богоматерь Умиление» XII века из Успенского собора Московского Кремля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=63. Дата обращения: 27.09.2013.

[4] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 53. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[5] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 159. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[6] Об этой маленькой поэме см. также: *Скороходов М. В.* Раннее творчество С. А. Есенина в историко-культурном контексте («Радуница» 1916 г. и маленькие поэмы 1917–1918 гг.)». Диссертация... канд. филол. наук. М., 1995. С. 63–68; *Он же.* Христианско-мифологическая основа поэмы С. А. Есенина «Микола»: Опыт комментария // Филологические записки. Воронеж 1995. Вып. 5. С. 89–96; *Он же.* Микола // Есенинская энциклопедия: Методические рекомендации для авторов. М. — Константиново — Рязань. 2012. С. 96–99.

[7] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери: В 2 т. Т. 2. Пг.: Типография Имп. АН, 1915. С. 93.

[8] *Кондаков Н. П.* Лицевой иконописный подлинник. Т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб.: Изд-во комит. попечительства о рус. иконописи, 1905. С. 2.

[9] Там же. С. 63.

[10] Русский народный календарь: пословицы, приметы, обычаи, обряды, имена / Авт-сост. Н. И. Решетников. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. С. 416.

[11] *Еремина Т. С.* Мир русских икон и монастырей: история, предания. М.: Наука, 1997. С. 551.

Е. В. Чернова *(г. Воронеж)*

К ВОПРОСУ О ДИСКУРСЕ РУССКОГО БЫТОВОГО РОМАНСА В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

В первом десятилетии XX в. лирические романсы и народные баллады стали абсолютно доминировать в массовом песенном репертуаре. Исполнявшиеся повсеместно любовные и семейно-бытовые песни литературного происхождения (или созданные в народной среде по образу и подобию профессиональных образцов) бытовали по фольклорным законам на городских окраинах и в сельской местности. Термин «бытовой романс» объединяет все песни романсного строя, исполнявшиеся массово, жившие в народе, а не только на сцене, как это было с романсом камерным. Сентиментальные романсы мещанской гостиной, жестокие романсы и баллады городских окраин, а также удалые романсы с цыганским колоритом воплощали чувства, стремления и духовные запросы массового слушателя: как городского («мещанина»), так и сельского жителя.

Сергей Есенин органично вводил в свою раннюю лирику мотивы и любовного народного романса, и его лиро-эпического «побратима» – новой баллады: «Хороша была Танюша, краше не было в селе...», «Под венком лесной ромашки», «Отойди от окна», «Что прошло – не вернуть», «Ты плакала в вечерней тишине» и др. Различные образцы русского романса стали для Есенина той самой «словесной рудой», в осмыслении и синтезе поэтических черт которой рождалась художественная самобытность его более поздней лирики, в художественной системе которой романсовой стихии также отведена немаловажная роль.

Особый интерес представляет анализ тех произведений Есенина, где автор прибегает к поэтике, сюжетным маркерам и образности бытового романса, в определенной мере «отстраиваясь» от его культурной традиции в целом. В этих случаях романсовые элементы входят в лирический сюжет по принципиально иной схеме и несут специфическую смысловую нагрузку. Так, константные мотивы бытового романса – измена возлюбленной, ревность и убийство – используются Есениным практически в игровом ключе в стихотворении «Быть поэтом – это значит то же...» Типичная ситуация жестокого романса – убийство на почве ревности – иронически переосмысляется автором в свете его утверждения: «Поэт не перестанет / Пить вино, когда идет на пытки»[1].

И когда поэт идет к любимой,
А любимая с другим лежит на ложе,
Влагою живительной хранимый,
Он ей в сердце не запустит ножик [I, 268].

Обращаясь к этому мотивному комплексу, Есенин вызывает в памяти читателя и фольклорный (жестокие романсы, баллады), и литературный контексты. Упоминая последний, мы в первую очередь имеем в виду «Черную шаль» А. С. Пушкина, написанную как пародию на романсно-балладную картину мира с ее кипучими страстями и кровавыми развязками. Интересно, что в большинстве своем современники Пушкина не осознали пародийности «молдавской песни»: ее ультра-романтическая гротесковая утрированность была воспринята с восторгом не только массовой культурой (текст вошел в песенники и народный репертуар, породил серии лубочных изображений и исполнялся цыганами как романс), но и элитарной: композитор А. Н. Верстовский написал романс-кантату на стихи Пушкина, и она звучала в лучших гостиных и даже на сцене театра на Моховой. Ироническая «отраженность» романсово-балладного сюжета в стихотворении Есенина едва ли может оказаться незамеченной: этому способствует тематический и стилистический контраст с первой частью стихотворения (рассуждение о предназначении поэта, тонко оформленное с точки зрения образности и лексики, сменяется «прытким» повествованием в сослагательном наклонении). Апеллируя к богатой культурными контекстами мотивной связке, Есенин представляет ее в ироническом свете:

Но, горя ревнивою отвагой,
Будет вслух насвистывать до дома:
«Ну и что ж! помру себе бродягой.
На земле и это нам знакомо» [I, 268].

Отметим, что эта внешне шутливая развязка завершает произведение, содержащее авторское высказывание на весомую тему — о сути поэтического дара и миссии стихотворца. Такое пародийное обращение к традиции жестокого романса и романтической баллады привносит в глубокое по смысловому наполнению стихотворение событийность, которая снимает пафос и позволяет в оригинальной форме подать основную мысль о личности поэта — человека, навеселе насвистывающего городской романс о бродяге, но живущего с обнаженной душой, «рубцующего себя по нежной коже». В определенной мере апелляция к типичной ситуации жестокого романса согласуется с формулой, заявленной Есениным в этом же стихотворении: «Миру нужно песенное слово, / Петь по-свойски, даже как лягушка». Истоки этого образа проясняют воспоминания о пребывании Есенина в Тифлисе осенью 1924 г. Н.К. Вержбицкий рассказал

о встрече Есенина с народным певцом и поэтом Иетимом Гурджи, который в беседе упомянул о старинном предании: «Царь Давид хвастался, что его песни больше всего нравятся Богу. А Бог посмотрел сверху, покачал головой и говорит: "Ишь ты, расхвастался!.. Каждая лягушка в болоте поет не хуже тебя! Посмотри, как она от всей души старается, хочет мне угодить!" И тогда царю Давиду стало стыдно»[2]. Вводя в контекст стихотворения сентенцию этой притчи в соположении с мотивами бытового романса, Есенин указывает на живой потенциал этого материала для поэтического осмысления мира, а также на его непререкаемое право на существование. В то же время в стихотворении под иным углом зрения поданы романсные образы соловья и канарейки:

Соловей поет — ему не больно,
У него одна и та же песня.
Канарейка с голоса чужого —
Жалкая, смешная побрякушка [I, 268].

Так поэт будто бы намекает на замкнутость, ограниченность и вторичность романсной лирики: ведь упомянутые орнитонимы укоренились в образной палитре романса и в этом «разговоре» о поэзии выступают именно символами творческого метода и жанра. В целом стихотворение «Быть поэтом — это значит то же...» достаточно полно демонстрирует отношение Есенина к романсной стихии: оно не чуждо трезвой критики, порой оживляемой меткой иронией, но преобладает в нем объективно высокая оценка значимости этого пласта культуры. Многочисленные примеры из ранней и зрелой лирики Есенина подтверждают, что именно бытовой романс зачастую был в числе «нот», благодаря которым поэт «пел по-свойски» для своего читателя. Да и сам народный романс держал Есенина «за своего», охотно принимая его произведения в свой репертуар.

Стоит отметить, что порой вопрос о близости и созвучии многих вещей Есенина традиции бытового романса становился для поэта весьма болезненным. Мы узнаем об этом, например, из воспоминаний Н. Н. Асеева об одной беседе с Есениным, она состоялась после прочтения автором «Черного человека». «Мне поэма действительно понравилась, — пишет Асеев, — и я стал спрашивать, почему он не работает над вещами подобными этой, а предпочитает коротенькие романсного типа вещи, слишком легковесные для его дарования, портящие, как мне казалось, его поэтический почерк, создающие ему двусмысленную славу "бесшабашного лирика".

Он примолк, задумался над вопросом и, видимо, примерял его к своим давним мыслям. Потом оживился, начал говорить, что он и сам видит, какая цена его "романсам", но что нужно, необходимо писать именно такие стихи, легкие, упрощенные, сразу воспринимающиеся.

— Ты думаешь, легко всю эту ерунду писать? — повторил он несколько раз.

Он именно так и сказал, помню отчетливо.

– А вот настоящая вещь – не нравится! – продолжал он о "Черном человеке". – Никто тебя знать не будет, если не писать лирики; на фунт помолу нужен пуд навозу – вот что нужно. А без славы ничего не будет! Хоть ты пополам разорвись – тебя не услышат»[3].

Позволим себе предположить, что такое резкое и «утилитарное» отношение к собственной «романсовой» лирике было высказано тогда автором все-таки несколько сгоряча – в расстроенных чувствах от проблем с публикацией поэмы и в ответ на «меткий» вопрос Асеева. Однако снятие экспрессии здесь вовсе не означает снятие вопроса: ведь эта нить интереснейшим образом проявляется и в самом «Черном человеке».

«Прескверный гость», мерзкий голос бессонницы поэта и его alter ego, саркастично аттестует поэтику и настроение сентиментального романса. Ночные терзания лирического героя-поэта Черный человек со злой иронией представляет в искаженном «романсовом» ключе, приметой чего в тексте становится свет луны. От этого жанрового маркера «анти-герой» развивает издевательскую линию, ерничает на предмет любовной лирики поэта, якобы исчерпывающей его творчество:

Ведь нынче луна.
Что же нужно еще
Напоенному дремой мирику?
Может, с толстыми ляжками
Тайно придет «она»,
И ты будешь читать
Свою дохлую томную лирику?[4]

Остановимся подробнее на окказионализме «мирик», так как именно он становится здесь смысловым мостиком к стереотипной картине романса как жанра, к которой и апеллирует Черный человек. Замкнутость и камерность романса (в выборе тем, наборе сюжетов и героев), действительно, является его неотъемлемой жанровой чертой. Об этом пишет и исследователь романса Мирон Петровский: «Романсовый мир очень мал – в нем могут разместиться только двое, "он" и "она", поэтому отчасти правы недоброжелатели романса, называя этот мир "мирком"»[5] Ученый также замечает, что ощущение незначительности романсового события возникает при сравнении его с явлениями «большого мира», из которого романс себя исключает. Этот самый «мирик» романсовой утопии, камерной любовной лирики становится объектом осмеяния Черного человека. В поэме Есенина само слово «мирик» звучит неслучайно – это в первую очередь перекличка-полемика с Маяковским, который писал в 1922 г. в поэме «Люблю»:

В вашем
квартирном
маленьком мирике
для спален растут кучерявые лирики.
Что выищешь в этих болоночьих лириках?![6]

Вкладывая созвучную мысль в уста Черного человека, Есенин включает вопрос о легковесности любовной лирики романсового толка в своеобразный «список ночных кошмаров» лирического героя. Однако подтекст этого мотива полемический: поэт-лирик, следуя логике творчества Есенина, вовсе не самоуспокоен в «напоенном дремой мирике». Это творец, мир создающий и мир в себе заключающий, в том числе и мучительный голос «прескверного гостя», заставляющего поэта терзаться и искать.

Отдельно стоит отметить стихотворение, в котором причудливо переплелись явно выраженные апелляции к романсу как бытовому, так и классическому. Мы поведем речь об августовском произведении 1925 г. «Гори, звезда моя, не падай...» Первая же строчка отсылает читателя к одному из известнейших русских романсов «Гори, гори, моя звезда», за которым по сей день (когда авторство В. П. Чуевского, по сути, установлено) закреплена «колчаковская» легенда, гласящая, что адмирал якобы сочинил проникновенные строки и пел романс, идя на расстрел. В связи с этим А. М. Марченко предполагает, что Есенин неслучайно «спрятал» ту же, «колчаковскую», песню в одном из самых пронзительных стихотворений своего последнего земного года. Исследовательница высказывает версию о том, что эта аллюзия может быть одним из отголосков смятения поэта, осознавшего, что «идет совершенно не тот социализм»[7].

Впрочем, лирический сюжет стихотворения развивает в первую очередь никак не историческую или политическую линию, а исключительно личную, интимную — и мы видим удивительно романсное и одновременно абсолютно «есенинское» произведение. Оно насыщено красками его палитры, его образами и эмоциями. Интересно, что мотивный «скелет» у анализируемых классического романса середины XIX в. и произведения 1925 г. весьма схож: лирический сюжет организуют мотивы любви (свет звезды, «звезды любви»), тоски по прошлому и утраченному счастью и, наконец, мотив смерти. Однако эту сюжетную канву, которая в популярном романсе наполнена абстрактными романтичными образами (ведь в нем должно найтись место грезам всякого исполнителя и слушателя), Есенин «вышивает» своим любимым узором. «Лучей неясная сила» наполняется «августом и рожью», приносит лирическому герою отголоски далекой песни «про отчий край и отчий дом». Мотив тоски по прошлому, заключенный в романсе в формулу «звезда прошедших лучших дней», Есенин воплощает в поэтичном образе осени, желтой листвой берез «оплакивающей» «всех, кого любил и бросил» герой. Представляется невозможным

рассматривать это произведение вне связи с народной песенной традицией. К слову, несмотря на очевидную связь с романсом «Гори, гори, моя звезда...» он не является единственным источником вдохновения, давшим жизнь данному стихотворению. Об этом же свидетельствует в воспоминаниях В. Ф. Наседкин, рассказывающий, что в конце лета 1925 г. в редакции «Красной нови» они со знакомым «по старой привычке» запели народные песни. Вскоре пришел Есенин, и, «имея своим слушателем такого любителя песен», исполнители «старались вовсю». Василий Федорович вспоминает: «Есенин слушал с большим вниманием. Последняя песня "День тоскую, ночь горюю..." ему понравилась больше первых, а слова «В небе чисто, в небе ясно, / В небе звездочки горят./ Ты гори, мое колечко, / Гори, мое золото...» вызвали улыбку восхищения». Наседкин указывает, что вскоре Есенин читал ему написанное под впечатлением услышанного в редакции пения «Гори, звезда моя, не падай...» Настойчивый мотив смерти, звучащий в стихотворении, насторожил близкого друга Есенина: «Я спросил: "С чего ты запел о смерти?" Есенин ответил, что поэту необходимо чаще думать о смерти и что, только памятуя о ней, поэт может особенно остро чувствовать жизнь»[8].

Действительно, лейтмотивом стихотворения стала мысль о смерти: заявленная в первом четверостишии («ведь за кладбищенской оградой / Живое сердце не стучит»), она после ряда пейзажно-философских образов захватывает «власть» в лирическом сюжете. Поэтическое воплощение мотива смерти здесь близко тому, что мы можем видеть в народных романсах (преимущественно жестоких), где указанная морфологическая единица сюжета в составе различных мотивных комплексов (смерть от тоски, стыда, убийство / самоубийство на почве ревности, предательства и проч.) зачастую становится центральной. В объемном сборнике «Городские песни, баллады и романсы», составленном А. В. Кулагиной и Ф. М. Селивановым, около 50 репрезентативных в этом плане текстов собраны в раздел «Пускай могила меня накажет». С этим названием-цитатой, точно маркирующим типичный пафос жестоких романсов, расходится подача мотива смерти в стихотворении Есенина, где обязательные для романса причинно-следственные связи опускаются:

Я знаю, знаю. Скоро, скоро
Ни по моей, ни чьей вине
Под низким траурным забором
Лежать придется так же мне[9] [I, 238].

Однако само сюжетное решение — «предсказание» собственной смерти и пространные рассуждения о ней от первого лица — один из ярких жанровых маркеров жестокого романса, к примеру:

Вот скоро, скоро, друг мой милый,
Венок терновый мне сплетут,
Венок терновый, гроб дубовый
Со мной на кладбище снесут[10].

Отметим, что в приведенных отрывках созвучны не только сюжетные линии, но и художественно-выразительные средства, в частности, экспрессивные повторы. Детализированные описания – еще одна примета, сближающая стихотворение с романсами указанной жанровой разновидности. Изображение картины будущего прощания с жизнью, отпевания и погребения, как и подробные «указания» по организации похорон и обустройству могилы, являются в жестоких народных романсах одним из наиболее устойчивых сюжетных звеньев:

Я умру, меня украсят,
Мою могилу во цветах.
Поставьте крест большой чугунный
И по две розы на боках.
Забейте крест до медных слов,
Что умерла через любовь[11].

Те же сюжетные «точки» зафиксированы и в стихотворении Есенина: лирический герой рисует в воображении своеобразную декорацию для места, где обретет вечный покой:

Погаснет ласковое пламя,
И сердце превратится в прах.
Друзья поставят серый камень
С веселой надписью в стихах [I, 238].

Более того, лирический герой Есенина так же, как герой романса, вносит свою коррективу (впрочем, не носящую, как в романсе, характер указания) в этот образ:

Но, погребальной грусти внемля,
Я для себя сложил бы так:
Любил он родину и землю,
Как любит пьяница кабак [I, 238].

При очевидной разности масштаба поэтического обобщения, художественной задачи и глубины образности нельзя не отметить морфологическое сходство: так же, как в жестоких романсах, это заключительное звено сюжета выполняет

функцию сентенции, «дидактического ядра» произведения. И если в народных «новых» песнях здесь непременно транслируется назидание, то в авторском произведении мы видим искреннее и лаконичное самоопределение, логичную развязку лирического сюжета.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что в поэтическом мире зрелого Есенина краски «новой народной песни» востребованы не только как средство внешней обрисовки героев или ситуативной образности, но полноправно входят в палитру самых личных, откровенных и значимых с мировоззренческой и художественной точек зрения произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 267. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[2] С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент А. А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 225.

[3] Там же. С. 315–316.

[4] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 192.

[5] Ах-романс. Эх-романс. Ох-романс: Русский романс на рубеже веков / Сост. В. Мордерер, М. Петровский. СПб.: Герань, 2005. С. 29.

[6] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. / АН СССР. М.: Гослитиздат. 1957. Т. 4. С. 87. Источник раскрыт Н. И. Шубниковой-Гусевой в коммент. к [III].

[7] *Марченко А. М.* Есенин: путь и беспутье. М.: Астрель, 2012. С. 495.

[8] С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 307.

[9] Городские песни, баллады, романсы: сб. / сост. А. В. Кулагина, Ф. М. Селиванов. М.: Филол. ф-т МГУ, 1999. С. 142.

[10] Там же.

А. В. Сухов *(г. Пенза)*

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ШАРМАНКИ В КОНТЕКСТЕ ПОЛЕМИЧЕСКОГО ДИАЛОГА ЕСЕНИНА И КЛЮЕВА

В 1915–1916 гг. С. А. Есенин и Н. А. Клюев принадлежали к одному новокрестьянскому течению, ярко заявившему о себе в эпоху Серебряного века. Клюев поначалу был для Есенина учителем и наставником, но постепенно молодой поэт стал освобождаться из-под его влияния. Об истории их сложных взаимоотношений С. М. Городецкий вспоминал: «...Клюев, конечно, овладел молодым Есениным, как овладевал каждым из нас в свое время... У всех нас после припадков дружбы с Клюевым бывали приступы ненависти к нему. Приступы ненависти бывали и у Есенина. Помню, как он говорил мне: "Ей-богу, я пырну ножом Клюева!" Тем не менее Клюев оставался первым в группе крестьянских поэтов... В нее входили кроме Клюева и Есенина Сергей Клычков и Александр Ширяевец. Все были талантливы, все были объединены любовью к русской старине, к устной поэзии, к народным песенным и былинным образам... Общее выступление у нас было только одно: в Тенишевском училище — вечер "Краса"... Есенин читал свои стихи, а кроме того, пел частушки под гармошку и вместе с Клюевым — страдания. Это был первый публичный успех Есенина, не считая предшествовавших закрытых чтений в литературных собраниях»[1].

Клюев и Есенин были музыкально одаренными натурами, тонко чувствовали и понимали народную песню, сами умели играть на многих музыкальных инструментах и создавали музыкальные образы в своем творчестве. В связи с этим несомненный интерес вызывает их эволюция, которая отразила разные пути художественных исканий двух русских поэтов.

Определяя особую роль музыкальных образов в есенинском творчестве, мы не можем пройти мимо того факта, что Есенин подписал первое опубликованное в 1914 г. в журнале «Мирок» стихотворение «Береза» псевдонимом Аристон. В комментариях к Полному собранию сочинений Есенина читаем: «Один из друзей Есенина в своих воспоминаниях замечал, что "вначале он хотел писать под псевдонимом «Ористон» (так назывался начинавший получать распространение в то время музыкальный ящик"... Речь шла о механическом музыкальном инструменте Аристоне (Aristonette), изобретенном в Германии в 1880-х годах и вошедшем в моду в России» [IV, 350]. Аристон приводился в действие специальной ручкой, принцип его устройства имел много сходного с шарманкой.

В словаре С. И. Ожегова даются два толкования значения слова шарманка: «1. Переносный механический орган в виде надеваемого на плечо ящика с лямкой, на котором бродячие музыканты исполняли популярные песенки. 2. перен. Нудный, надоевший разговор (Завел шарманку)»[2]. «Шарманка (от фр. Charmante Catherine –"Прелестная Катарина", название одной из первых песен, исполненных на шарманке) – механический прибор для воспроизведения музыкальных произведений. Изобретена итальянцем Барбьери. В России ее иногда называли "Катаринка". Представляет собой небольшой орган без клавиатуры – ящик, внутри которого размещены в несколько рядов звучащие трубки, меха и деревянный или металлический валик с шипами-кулачками. Крутя ручку, шарманщик мог воспроизвести 6–8 мелодий, записанных на валике. В шарманке последовательность звуков программировалась заранее, а потом воспроизводилась»[3].

Мелодии, которые исполнялись аристоном и шарманкой, повторялись. Таково было устройство их механизмов. Учитывая прямое и переносное значения слова «шарманка», мы по-разному можем толковать развернутую метафору, созданную Клюевым в стихотворении «Стариком, в лохмотья одетым...» (1921). С. И. Субботин особо подчеркивал значение этого стихотворения для того творческого диалога, который вели между собой Есенин и Клюев: «Будучи написанным почти сразу после "Четвертого Рима", оно представляет собой подлинно трагическое переживание Клюевым творческого разрыва со своим "словесным собратом"... Этому стихотворению суждено было стать последним опубликованным при жизни Есенина произведением Клюева, связанным с темой трагических взаимоотношений поэтов»[4]. На самом деле, смысл ключевых клюевских метафор становится понятен, если их воспринимать в контексте написанной ранее поэмы «Четвертый Рим». В ней Клюев осуждал своего собрата Есенина за увлечение имажинизмом. Скандальная слава поэта-имажиниста воспринималась Клюевым как результат сговора Есенина с дьяволом, которому он продал душу. Именно этим объясняется демоническая основа клюевских образов. Клюев противопоставляет себя имажинисту Есенину, утверждая, что он сам не поддастся на дьявольское искушение славой. Здесь особенно важно его выражение «с обезьяньей славой на лбу», которое напрямую связано с метафорой «шарманка славы». Шарманщики ходили по улицам с обезьянами, которые участвовали в представлениях. В стихотворении «Стариком, в лохмотья одетым...» Клюев противопоставляет друг другу два типа поэтов. Первый образ истинного поэта из крестьян он рисует с искренней симпатией и сочувствием. В этом старике мы узнаём самого Клюева, который пророчески предсказал свою трагическую судьбу в 1930-е гг.:

Стариком, в лохмотья одетым,
Притащусь к домовой ограде...
Я был когда-то поэтом,
Подайте на хлеб Христа ради![5]

Метафора «шарманка славы» ассоциируется у Клюева с есенинской судьбой, он противопоставляет пути двух поэтов. Каким же в понимании Клюева должен быть истинный поэт? Он, одетый в лохмотья, в городе чувствует себя чужим, его тянет к нищему раю деревенской Руси. В заключительной строфе мы видим характерную антитезу:

За дверью пустые сени,
Где бродит призрак костлявый,
Хозяин Сергей Есенин
Грустит под шарманку славы (234).

Можно предположить, что «призрак костлявый» — это символический образ самого Клюева, который после смерти является предавшему его ученику. Шарманка играет одну и ту же мелодию по кругу. Имажинизм, по мнению Клюева, приносит Есенину славу, но в творческом плане обедняет его. Метафора «шарманка славы» имеет у Клюева явно выраженный негативный смысл, близкий к просторечному значению этого выражения: «Опять завел свою шарманку».

В последнем четверостишии метафора «шарманка славы» подчеркивает бесплодность имажинизма в творческом плане. Поэтому Есенин и грустит под шарманку славы, его не может удовлетворить эта судьба. Так музыкальный образ обретает у Клюева характерную смысловую окраску. Клюевский образ шарманки получил развитие у Есенина. Неслучайно Есенин сравнил себя с шарманщиком в черновом варианте маленькой поэмы «Русь советская» (1924):

И может быть, приду я, как шарманщик,
Опять сюда, в последний, может, раз
И запою опять как пел когда-то раньше
О том, что навсегда неведомо для вас[6].

Образ поэта-шарманщика у Есенина воплощал в себе образ старой Руси, а новую «Русь советскую» олицетворял музыкальный образ играющей гармоники, под залихватскую музыку которой крестьянский комсомол пел «агитки Бедного Демьяна». Повторяется ситуация, описанная Клюевым в стихотворении «Стариком, в лохмотья одетым...» Только теперь в образе отверженного и непонятого на Родине поэта выступает уже сам Есенин. Поэт стоит перед выбором: или идти по пути Демьяна Бедного и отдать лиру «октябрю и маю», или быть верным своему истинному предназначению — воспевать «шестую часть земли с названьем кратким Русь». А воспеть ее можно было, лишь избрав такой музыкальный инструмент, как лира, который по традиции ассоциировался с поэтом в истинном понимании этого слова и подлинной поэзий, а не с политической конъюнктурой. Шарманка, примитивные мелодии которой повторялись, здесь

уже не подходила. Поэтому Есенин и отказался в окончательном варианте от образа шарманщика, а предпочел шарманке лиру.

К образу шарманки Есенин обратился в поэме «Страна Негодяев», где он казался вполне уместным. Интересно отметить, что в споре двух персонажей, Замарашкина и Номаха, игра шарманки ассоциируется со лживой большевистской пропагандой. Ее сущность с едким сарказмом разоблачает Номах:

Старая гнусавая шарманка
Этот мир идейных дел и слов.
Для глупцов – хорошая приманка,
Подлецам – порядочный улов.
Дай фонарь![7]

Эту реплику произносит Номах в споре с Замарашкиным. В «Стране Негодяев» Есенин использует характерный прием, построенный на метафорическом обыгрывании музыкальной природы двух инструментов – гитары и шарманки. Замарашкин не хочет быть соучастником ограбления, отказывается выполнять указания Номаха, угрожает ему винтовкой:

Уходи, говорю тебе...
(Трясет винтовкой.)
А не то вот на этой гитаре
Я сыграю тебе разлуку [III, 65].

У Есенина в «Стране Негодяев» даже привычные «музыкальные образы» шарманки и гитары обретают иной смысл. Его можно понять только в определенном контексте, который напрямую соотносится с эпохой революционных бурь и хаоса Гражданской войны. Здесь мы также можем найти отдаленную перекличку с клюевской метафорой. При этом у Есенина клюевскую «шарманку славы» заменяет «шарманка» политической демагогии с характерным набором привычных идеологических штампов.

Важную смысловую нагрузку в образ шарманки Есенин вкладывает в стихотворении «Батум» (1924). В нем лирический герой, оказавшись вдали от родных полей в портовом городе на берегу Черного моря, испытывает непонятную тоску:

Оттого при встрече иностранки
Я под скрипы шхун и кораблей
Слышу голос плачущей шарманки
Иль далекий оклик журавлей[8].

Здесь Есенин использует характерный прием антитезы, противопоставляя «плач шарманки» и «крик журавлей» образу блоковской иностранки-незнакомки. Вглядываясь в «очарованную даль», лирический герой Есенина, возможно, вспоминает тех, кто покинул Россию в годы революции и Гражданской войны. Неслучайно в поэме «Анна Снегина» и стихотворении «Батум» встречается одна и та же смысловая рифма и повторяется ситуация, когда тоскующие герои оказываются в порту. В стихотворении «Батум» Есенин описал это таким образом:

Каждый день
Я прихожу на пристань,
Провожаю всех, кого не жаль,
И гляжу все тягостней и пристальней
В очарованную даль [IV, 211].

В поэме «Анна Снегина» Есенин привел цитату из письма главной героини, которая тоскует по Родине:

Я часто хожу на пристань
И, то ли на радость, то ль в страх,
Гляжу средь судов все пристальней
На красный советский флаг [III, 186].

Прием олицетворения придает особую пронзительную выразительность есенинской метафоре. «Голос плачущей шарманки» ассоциируется с родиной лирического героя, с которой прощаются, улетая на юг, журавли. Таким образом, заунывный звук шарманки и тоскливый крик журавли воспринимаются как две части единого «музыкального образа» Родины.

Есенин до конца своей жизни помнил о своем первом друге-учителе Клюеве. Незадолго до своей трагической гибели он последний раз обращается к образу шарманки в стихотворении «Видно, так заведено навеки...» (1925). Здесь Есенин почти дословно повторяет клюевские строки, по-новому осмысливая его метафору «грустит под шарманку славы».

Многие современники Есенина упрекали его в том, что он женился на внучке Л. Н. Толстого без любви, по расчету, в вечной погоне за славой. Возможно, именно поэтому Есенин и вновь почти дословно повторяет здесь клюевские строки. Дом Толстых, в который переехал поэт после женитьбы, показался ему чужим и холодным. Есенинское состояние Клюев пророчески описал в стихотворении «Стариком, в лохмотья одетым...»:

Хозяин Сергей Есенин
Грустит под шарманку славы (234).

Таким образом, кольцо, которое лирический герой получил от цыганки и подарил своей «милой», соответствует кольцевому обрамлению сюжета с образом шарманки, на который навел Есенина Клюев:

Коль гореть, так уж гореть сгорая,
И недаром в липовую цветь
Вынул я кольцо у попугая —
Знак того, что вместе нам сгореть.
То кольцо надела мне цыганка.
Сняв с руки, я дал его тебе,
И теперь, когда грустит шарманка,
Не могу не думать, не робеть[9].

Есенин ведет диалог с Клюевым, продолжая его размышления о трагической судьбе поэта. Сюжет измены повторяется как мотив шарманки. Клюев упрекал Есенина в том, что тот променял истинное предназначение крестьянского поэта на шумную и суетную славу имажиниста. Есенин, в свою очередь, выражает сомнение в верности своей «милой». Кольцо, подаренное ей, в связи с этим обретает символический смысл: «Может быть, кому-нибудь другому / Ты его со смехом отдала» [IV, 234].

Концовки у Клюева и Есенина исполнены глубокого драматизма. Клюев описывает свои похороны:

Домовину оплачет баба,
Назовет кормильцем и ладой...
В листопад рябины и граба
Уныла дверь за оградой (234).

У Есенина в стихотворении, написанном 14 июля 1925 г., сталкиваются и противостоят друг другу образы календарного лета и осени в душе: «Коль гореть, так уж гореть сгорая». «Липовая цветь» — это разгар лета, а «розовый огонь» – разгар осени. Мотив душевной осени побеждает. Таким образом у Есенина нарисована целая картина, в которую органично вписан музыкальный образ грустящей шарманки, потому что лирическому герою «горько видеть жизни край». С образом шарманки соотносится и образ попугая, который повторяет одну и ту же заученную фразу. Цыганка, которая надела кольцо, ассоциируется с судьбой.

Н. Минх в «Воспоминаниях о поэте Николае Клюеве» описывает, как в 1929 г. в Саратове в гостях у художника-портретиста М. Д. Егорова Клюев рассказывал про Есенина: «Судьба-то какая-то страшная у Сереженьки! Господь таким талантом наградил его! Что бы мог он создать! А что получилось... Я вон

написал "Грустит под шарманку славы". Да, думаю, она, правда, слава-то его, шарманочная вышла. Если бы не вино, не эти друзья-собутыльники, а старание да воздержание от вина, дружков-приятелей да блудниц, разве такая была бы о нем слава?!»[10]

Как видим, и в своих воспоминаниях Клюев сам еще раз обыграл удачно найденный образ «Сергей Есенин / грустит под шарманку славы». Неслучайно Есенин в стихотворении «Видно, так заведено навеки...» почти дословно повторяет клюевские строки:

И теперь, когда грустит шарманка,
Не могу не думать, не робеть [I, 233].

Есть предположение, что именно Клюеву Есенин посвятил свои предсмертные строки, в которых подчеркивается мысль о повторимости жизни и смерти:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей [IV, 244].

Таким образом, и здесь отозвалась клюевская метафора «Сергей Есенин грустит под шарманку славы». С повторяющейся мелодией шарманки соотносятся и процитированные предсмертные строки Есенина. «Шарманка» судьбы повторяет одну и ту же мелодию.

Хотя шарманку мы можем назвать музыкальным инструментом лишь с определенной оговоркой, ее музыкальный образ часто возникал в воображении Есенина и претерпел в его творчестве определенную эволюцию. Как мы убедились на конкретных примерах, на этот процесс повлиял тот полемический диалог, который Есенин вел с Клюевым, стремясь выйти из-под его влияния и утвердить свою индивидуальность, которая формировалась под влиянием собственных представлений о задачах поэтического искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Городецкий С. М.* О Сергее Есенине // Сергей Есенин глазами современников / Сост., подготовка текста и коммент. Н. И. Шубниковой-Гусевой. СПб.: Росток, 2006. С. 256–257.

[2] *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Оникс, 2008. С. 623.

[3] *Газарян С. С.* В мире музыкальных инструментов. М.: Музыка, 1989. С. 186.

[4] *Субботин С. И.* «Слышу душу твою ...» (Николай Клюев о Сергее Есенине) // В мире Есенина. М.: Советский писатель, 1986. С. 519–520.

[5] *Клюев Н. А.* Стихотворения. Поэмы. М.: Худож. лит., 1991. С. 234. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[6] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 234.

[7] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 66. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[8] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос. 1997. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках. С. 211.

[9] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 233. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[10] *Минх Н.* Из воспоминаний о поэте Николае Клюеве // Николай Клюев глазами современников: сб. воспоминаний / Сост., подгот. текста и примеч. — В. П. Гарнин. СПб.: Росток, 2005. С. 115.

Г. И. Шипулина (г. Баку, Азербайджан)

СЛОВА *ПЕСНЯ / ПЕТЬ* И ИХ ПРОИЗВОДНЫЕ В ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

Он пишет ***песню*** грустных дум,
Он ловит сердцем тень былого
С. Есенин. Поэт. 1910

Родился я с ***песнями*** в травном одеяле
С. Есенин. 1912

Оловом светится лужная голь...
Грустная ***песня***, ты – русская боль
С. Есенин. 1914

Любя твой день и ночи темноту,
Тебе, о Родина, сложил я ***песню*** ту.
С. Есенин. Табун. 1915

Не все ль равно – придет другой,
Печаль ушедшего не сгложет,
Оставленной и дорогой
Пришедший лучше ***песню*** сложит
С. Есенин. 27.X.1925.

В лингвистике рубежа XX–XXI вв. количество исследований культурно-специфичных феноменов, в совокупности образующих языковую картину мира народа, отдельного автора или конкретного произведения, настолько велико, что не поддается разумному осмыслению. Важнейшими единицами картины мира лингвокультурного сообщества, которые хранятся в человеческом сознании в языковой форме, являются культурные концепты. Одним из важнейших культурных концептов русского языка является *песня*. Особенно это относится к поэзии С. А. Есенина, которая привлекает нас не только красотой русского слова, но и необыкновенной музыкальностью, песенностью, распевностью.

В российскую лингвистику термин «концепт» ввел С. А. Аскольдов-Алексеев, понимавший «концепт или общее понятие как мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество одного и того же рода»[1]. Это представление о концепте получило дальнейшее развитие в работах Д. С. Лихачёва, подразумевавшего под ним мысленное образование, которое замещает в индивидуальном или коллективном сознании носителя языка значение слова и при этом «оставляет возможность для сотворчества, домысливания, дофантазирования». Д. С. Лихачёв считает, что «концепт существует и для самого слова», «во-первых, для каждого основного (словарного) значения слова отдельно», и, во-вторых, это «своего рода "алгебраическое" выражение значения ("алгебраическое обозначение"), которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его»[2].

В нашей статье мы, не вдаваясь в перечисление и анализ многочисленных аспектов изучения концепта, остановимся на языковом выражении концепта *песня*, а также глагола *петь* и их производных в поэтическом языке Есенина. Семантическая и частотная характеристика анализируемых лексем дается по трем нашим книгам «Словарь языка Есенина», посвященным глаголу, имени существительному, прилагательному, числительному, местоимению и наречию[3].

I. Песня. Слово *песня* занимает 645-е место в Частотном словаре русского языка[4]. Однако в поэтическом языке Есенина *песня (песнь)* – самое частотное существительное, с индексом частотности 160 (второе и третье места занимают существительные *душа* и *сердце* с одинаковой частотностью 151)[5].

Слово ***песня (песнь)*** выступает в значениях[6]:

а) небольшое словесно-музыкальное произведение для исполнения одним лицом или хором (60)[7]: *Выходи, мое сердечко, / Слушать* ***песни*** *гусляра*[8] (1911); *Где-то за садом несмело, / Там, где калина цветет, / Нежная девушка в белом / Нежную* ***песню*** *поет* (1918 [I, 131]); *Эх,* ***песня!*** */* ***Песня!*** */Есть ли что на свете / Чудесней? / Хоть под гусли тебя пой, / Хоть под тальяночку*[9] (1924); *Я – беспечный парень. Ничего не надо. / Только б слушать* ***песни*** *– сердцем подпевать*[10] (1925);

б) пение соловья (14): *Где-то* ***песнь*** *соловья / Вдалеке я слышу* (1910 [I, 15]); *Есть одна хорошая* ***песня*** *у соловушки, /* ***Песня*** *панихидная по моей головушке* (1925 [I, 217]); *И темный лес, склоняся, дремлет / Под звуки* ***песен*** *соловья. / Внимая* ***песням,*** *с берегами, / Ласкаясь, шепчется река* (1911–1912 [IV, 21]);

в) в переносном значении (21): *Не за* ***песни*** *весны над равниною / Дорога мне зеленая ширь* (1916 [I, 22]); *Теперь бы* ***песню*** *ветра / И нежное баю* (1917 [I, 134]); *Скромен в* ***песнях*** *дощатый мост* (1920 [I, 136]); *Пусть для сердца тягуче колко, / Это* ***песня*** *звериных прав /.../ Все же* ***песню*** *отмщенья за гибель / Пропоют мне на том берегу* (1921 [I, 158]); *Уже ты стал немного отцветать, / Другие юноши поют другие* ***песни***[11] (1924);

г) в значении метафоры (16): *Хорошо выбивать из тела / Накаляющий* ***песни*** *гвоздь* (1918 [I, 144]); *Пусть порой мне шепчет синий вечер, / Что была ты* ***песня*** *и мечта* (1916 [I, 73]); *Я уйду, исцеленный навек, / Слушать* ***песни*** *дождей и черемух* (1923 [I, 199]); *А жизнь есть* ***песня*** *похорон* (1913–1915 [IV, 48]); *Ах, колокольчик! твой ли пыл / Мне в душу* ***песней*** *позвонил?* (1924 [IV, 204]);

д) в значении сравнения (8): *Грустная* ***песня,*** *ты — русская боль* (1914 [I, 64]); *Не у всякого есть свой близкий, / Но она мне как* ***песня*** *была* (1924 [I, 207]); *Прощай, Баку! Прощай, как* ***песнь*** *простая* (1925 [I, 223]); *Ты мне пой, ну, а я с такою, / Вот с такою же* ***песней,*** *как ты, / Лишь немного глаза прикрою, / Вижу вновь дорогие черты* (1925 [I, 245); *Каплями незримой свечки / Капает* ***песня*** *с гор* (1918 [II, 68]).

Но самым важным для Есенина, на наш взгляд, было употребление слова *песня* в значении «небольшое стихотворное лирическое произведение, написанное в стиле текста для песни» (42): ***Песни, песни,*** *о чем вы кричите? /.../* ***Песни, песни,*** *иль вас не стряхнуть?* (1917 [I, 129]); *Видно, в смех над самим собой / Пел я* ***песнь*** *о чудесной гостье* (1919 [II, 78]); *Пой, поэт,* ***песню,*** */ Пой, / Ситец неба такой / Голубой* (1924 [II, 120]).

Именно в этом значении поэт чаще всего употребляет слово *песня* (*песнь*), говоря о своих произведениях: *Но не бойся, безумный ветр, / Плюй спокойно листвой по лугам. / Не сотрет меня кличка «поэт», / Я и в* ***песнях,*** *как ты, хулиган* (1919 [I, 154]); *Я на эти иконы плевал, / Чтил я грубость и крик в повесе, / А теперь вдруг растут слова / Самых нежных и кротких* ***песен*** (1923 [I, 189]).

Словом *песнь* поэт не раз называл свои произведения: ***Песнь*** *о собаке* (1915 [I, 145]); ***Песнь*** *о хлебе* (1921 [I, 151]); ***Песня*** (1925 [I, 217); ***Песнь*** *о Евпатии Коловрате* (1912–1925 [II, 174]); ***Песнь*** *о великом походе* (1924 [III, 116]); ***Песня*** *старика разбойника* (1911–1912 [IV, 20); *Далекая веселая* ***песня*** (1911–1912 [IV, 30]).

Встречается в его произведениях уподобление стихотворений музыкальным произведениям: *Подражанье* ***песне*** (1910 [I, 27]); *Погасло солнце. Тихо на лужке. / Пастух играет* ***песню*** *на рожке. /.../ Любя твой день и ночи темноту, / Тебе, о родина, сложил я* ***песню*** *ту* (1915 [I, 92]). Для сравнения: слово *стихотворение* ни разу не встретилось в его поэзии, слово *стих* — 44 раза, *стишок* — 1.

Употребляет Есенин, хотя гораздо реже, и другие однокоренные существительные:

1. **Песенка** (3) — уменьшительно-ласкательное к *песня*: *Но на всякий случай твой угрюмый / Оставляю* ***песенку*** *про Русь* (1925 [I, 266]); *Народная (Подражание* ***песенке*** *матери)* (1924 [IV, 192]).

В переносном значении слово *песенка* употребляется для обозначения звучания ручья: *Ручей волной гремучею / Все ветки обдает / И вкрадчиво под кручею / Ей* ***песенки*** *поет* (1915 [IV, 98]).

2. **Певец.** Слово ***певец*** (2) употребляется только для обозначения поэта, изображающего, воспевающего, прославляющего кого или что-то в поэзии. Приведенные ниже примеры показывают, что это слово относится к самому Есенину: *Русь моя! Деревянная Русь! / Я один твой* ***певец*** *и глашатай* (1919 [I, 153]); *Хочу я быть* ***певцом*** */ И гражданином, / Чтоб каждому, / Как гордость и пример, / Был настоящим, / А не сводным сыном / В великих штатах СССР* (1924 [IV, 135]).

3. **Распев.** Близки по значению два слова: ***распев*** (1) – протяжный напев, мелодия и ***напев*** (6) – то же, что мелодия. Первое слово употреблено всего один раз и относится не к человеку, а к петуху: *Я не люблю /* ***Распевы*** *петуха* (1924 [II, 149]).

4. **Напев.** Второе слово функционально более разнообразно, хотя все толковые словари отмечают у него одно значение: мелодия, мотив. У Есенина это слово выступает в значениях:

а) поэтическое творчество самого поэта: *Не разбудишь ты своим* ***напевом*** */ Дедовских могил* (1917 [I, 132]); *Не изменят лик земли* ***напевы,*** */ Не стряхнут листа* (1917 [I, 133]); *И знаю – скучен всем* ***напев*** *унылый мой* (1911–1912 [IV, 23]);

б) соединение в одном слове значений мелодия и стихотворение: *Ты пропела: «За Ефратом / Розы лучше смертных дев». / Если был бы я богатым, / То другой сложил* ***напев*** (1924 [I, 254]);

в) переносное значение – об образе жизни нового поколения: *Цветите, юные, и здоровейте телом! / У вас иная жизнь. У вас другой* ***напев*** (1924 [II, 97]);

г) в метафорическом значении – о природных звуках тихим вечером: *В чарах звездного* ***напева*** */ Обомлели тополя* (1913–1915 [IV, 59]).

5. **Запевка.** Просторечное слово ***запевка*** (1) Словарь современного русского литературного языка[12] определяет как запев в народных песнях. У Есенина оно ближе к значению, выделяемому Т. Ф. Ефремовой[13]: короткая песенка, частушка: *Выйдут парни, выйдут девки / Славить зимни вечера. / Голосатые* ***запевки*** */ Не смолкают до утра* (1914 [IV, 84]).

6. **Пенье** (6) – отглагольное существительное, обозначающее действие по значению глагола *петь*: *Лебединое* ***пенье*** */ Нежит радугу глаз* (1916 [I, 100]); *Уж сколько лет не слышит поле / Петушье* ***пенье,*** *песий лай* (1924 [II, 143]); *Понесут с могильным* ***пеньем*** *хоронить меня* (1915 [IV, 101]); *Как помрем – без* ***пенья,*** *под ветряный звон / Понесут нас в церковь на мирской канон* (1916 [IV, 125]).

В переносном значении Есенин употребляет это слово для обозначения своего творчества: *Чтоб и мое степное* ***пенье*** */ Сумело бронзой прозвенеть* (1924 [I, 204]); *И потому словесным* ***пеньем*** */ Земную буду славить гладь* (1924 [IV, 206]).

7. **Песенный** [10]. Со словом *песня* связано прилагательное ***песенный*** (4):

а) относящийся к песне, свойственный ей: *Миру нужно* ***песенное*** *слово / Петь по-свойски, даже, как лягушка* (1925 [I, 267]); *Иль под старость трепетно тужить / О прошедшей* ***песенной*** *отваге?* (1925 [I, 269]);

б) содержащий в себе песни, состоящий из песен: *Ах, увял головы моей куст, / Засосал меня* ***песенный*** *плен* (1919 [I, 154]).

Еще в одном примере прилагательное *песенный* употреблено в переносном значении, уточнить которое нам не удалось: *Вы, любители* ***песенных*** *блох, / Не хотите ль...* (1920 [II, 81]).

8. **Певучий** [10]. Прилагательное ***певучий*** (2) употребляется как в своем основном значении, так и в сравнении — в том же значении: мелодично-протяжный, напоминающий пение: *Огрубеет голос мой* ***певучий,*** */ Будет рваться кашлем каждый раз* (1923 [IV, 491]); *И сродник наш, Чапыгин, /* ***Певуч,*** *как снег и дол* (1917 [I, 111]).

9. **Певунный.** Окказиональное прилагательное ***певунный*** (1) отмечается в словаре, как новое в значении: мелодичный, напоминающий песню[14]. В поэзии Есенина оно употреблено в переносном значении: *Ты шуми,* ***певунный*** *Волохов, шуми, / Разбуди Садко с Буслаем на-торгаш!* (1914 [II, 11]).

10. **Выпеснить.** От существительного *песня* образован окказиональный отсубстантивный префиксально-суффиксальный глагол ***выпеснить***: выразить в песне; воспевать: *Ты сердце* ***выпеснил*** *избе, / Но в сердце дома не построил* (1918 [I, 149]).

II. Петь. Достаточно употребительно и второе заголовочное слово — глагол *петь* (144). Он занимает четвертое место по частоте среди есенинских глаголов[15] и употребляется в нескольких значениях:

а) издавать, передавать голосом музыкальные звуки, музыкальное произведение (56): *И* ***поет*** *мой ямщик наумяк* (1915 [I, 32]); *Думаю я о невесте, / Только о ней лишь* ***пою*** (1910 [I, 34]); *Он идет,* ***поет*** *негромко / Иорданские псалмы* (1915 [II, 12]); *Нет сил ни* ***петь*** *и ни рыдать* (1911–12 [IV, 22]);

б) о звучании музыкальных инструментов и пении под них: *Хоть под гусли тебя* ***пой,*** */ Хоть под тальяночку* (1924 [III, 133]); *И* ***поет*** *гармоница, / Что исчезла вольница* (1924 [IV, 193]);

в) о свистящих, щелкающих звуках, издаваемых певчими птицами, пресмыкающимися, насекомыми (14): ***Пойте*** *в чаще, птахи* (1914 [I, 31]); *За рекой* ***поет*** *петух* (1917 [I, 117]); *Не потому ль в березовых / Кустах* ***поет*** *сверчок* (1917 [II, 53]); *Лишь бы слышать, как лягушки от восторга* ***поют*** *в колодце* (1921 [III, 42]); *Соловей не* ***поет*** */ И дергач не кричит* (1911–12 [IV, 16]);

г) мелодично звучать, издавать певучие звуки — о неодушевленных предметах: *Колокольчик среброзвонный, / Ты* ***поешь?*** *Иль сердцу снится?* (1917 [I, 82]);

д) высок., устар.: восхвалять стихами, воспевать (33): *Ты дала красивое страданье / Про тебя на родине мне* ***петь*** (1925 [I, 264]); *Я только им* ***пою,*** */ Ночующим в котлах, /* ***Пою*** *для них, / Кто спит порой в сортире* (1924 [II, 101]); *Быть поэтом — значит* ***петь*** *раздольно* (1925 [I, 267]); ***Пой,*** *зови и требуй / Скрытые брега* (1917 [II, 35]); *Много в эти дни / Совершилось дел. / Я* ***пою*** *о них, / как споз-

нать сумел (1924 [III, 124]); *Ночи теплые — не в воле я, не в силах, / Не могу не прославлять, не* ***петь*** *их* (1925 [IV, 226]); *Я буду песни тебе* ***петь****, / Тебя в стихах провозглашу* (1911 [IV, 269]);

е) близкое по значению — петь славу кому-то (восхвалять, прославлять): *О, кого же, кого же* ***петь*** */ В этом бешеном зареве трупов?* (1919 [II, 78]); *И вот я кончил жизнь мою / Последний гимн себе* ***пою*** (1913–1915 [IV, 48]); *И с хором птичьего молебна /* ***Поют*** *ей гимн колокола* (1913–1915 [IV, 50]); ***Пою*** *я стих о светлом рае, / Довольный мыслью, что живу* (1916 [IV, 146]);

ж) простореч.: долго и много говорить о чем-то: *Такие печальные вести / Возница мне* ***пел*** *весь путь* (1925 [III, 160]).

В переносном значении преобладает передача звуков неживой природы (24): *Звонки ветры панихидную* ***поют*** (1914 [I, 30]); ***Поет*** *зима – аукает, / Мохнатый лес баюкает* (1910 [I, 17]); *Я не скоро, не скоро вернусь. / Долго* ***петь*** *и звенеть пурге* (1918 [I, 143]); *Ревут валы /* ***Поет*** *гроза* (1917 [II, 31]); *Крепко стоит / Шлиссельбург. / Море* ***поет*** *ему / Песнь* (1924 [III, 144]); *Ручей волной гремуче / Все ветки обдает / И вкрадчиво под кручею / Ей песенки* ***поет*** (1915 IV, 98]).

Употребляется глагол *петь* также в значении метафоры: *Тяжко и горько мне... / Кровью* ***поют*** *уста* (1918 [IV, 172]) и в сравнении: *Звездой нам* ***пел*** *в тумане / Разумниковский лик* (1917 [I, 135]); *Миру нужно песенное слово /* ***Петь*** *по-свойски, даже как лягушка* (1925 [I, 267]); *В синюю гладь / Окна / Скрипкой* ***поет*** *луна* (1924 [III, 141]); *Буду* ***петь*** *я птахой сиротливой, / Вы ж пляшите дробней и угарней* (1915 [IV, 103]).

Певущий. Поющий. От глагола *петь* образовано два действительных причастия настоящего времени: ***певущий*** и ***поющий.*** Первое, окказиональное, причастие употребляется только в названии произведения: ***Певущий*** *зов* (1917 [II, 26]). Второе встречается трижды в поэтических строках: *Говор кроткий о тебе я слышу / Водяных* ***поющих*** *с ветром сот* (1916 [I, 72]); *О друг, кому ж твои ключи / Ты золотил* ***поющим*** *словом?* (1918 [I, 149]); *От утра и от полудня / Под* ***поющий*** *в небе гром, / Словно ведра, наши будни / Он наполнит молоком* (1917 [II, 56]).

Словообразовательные возможности глагола *петь* шире, чем у существительного *песня*. Наиболее типична здесь традиционная для русского глагольного словообразования префиксация.

1. ***Воспеть*** (5) — изображать, прославлять в торжественных стихах кого или что-либо: ***Воспою*** *я тебя и гостя, / Нашу печь, петуха и кров* (1917 [I, 116]); *Вот оно, мое стадо рыжее! / Кто ж* ***воспеть*** *его лучше мог?* (1919 [I, 153]); *Я пришел, как суровый мастер /* ***Воспеть*** *и прославить крыс* (1920 [II, 88]); *Но и тогда, / Когда на всей планете / Пройдет вражда племен, / Исчезнет ложь и грусть, – / Я буду* ***воспевать*** */ Всем существом в поэте / Шестую часть земли / С названьем кратким «Русь»* (1924 [II, 97]); *Довольно с нас мистических туманов. /* ***Воспой****, поэт, / Что крепче и живей* (1924 [II, 137]).

2. ***Запевать, запеть*** (13):

а) начинать петь (8): *На дворе обедню стройную / **Запевают** петухи* (1914 [I, 46]); *В первый раз я **запел** про любовь* (1923 [I, 187]); *Радостью светит она из угла. / Песню **запела** и гребень взяла* (1914 [II, 24]); ***Запою** я тебе втихомолку, / Как живу я царевной, тоскую* (1915 [IV, 122]);

б) начинать издавать певучие звуки или однотонный звук: ***Запели** тесаные дроги, / Бегут равнины и кусты* (1916 [I, 83]); *Только ветер резвый, озорник такой, / **Запоет** разлуку вместо упокой* (1916 [IV, 125]);

в) начинать пение, подхватываемое другими, быть запевалой (4): *Ой, удал и многосказен / Лад веселый на пыжну. / **Запевай,** как Стенька Разин / Утопил свою княжну* (1915 [I, 36]); *Ты **запой** мне ту песню, что прежде / Напевала нам старая мать, / Не жалея о сгибшей надежде, / Я сумею тебе подпевать* (1925 [I, 245]); ***Запевая,** обо мне подумай, / И тебе я в песне отзовусь* (1925 [I, 266]).

Употребляется глагол *запеть / запевать* и в переносном значении: *Пора приняться мне / За дело, / Чтоб озорливая душа / Уже по-зрелому **запела*** (1925 [II, 165]); *И опять, как раньше, с дикой злостью / **Запоет** тоска* (1917 [IV, 169]).

3. ***Подпевать, подпеть*** (5) — петь, вторя кому-то: *Пойте в чаще, птахи, я вам **подпою*** (1914 [I, 31]); *Не жалея о сгибшей надежде, / Я сумею тебе **подпевать*** (1925 [I, 245]); *Пой, ямщик, вперекор этой ночи, / Хочешь, сам я тебе **подпою** / Про лукавые девичьи очи, / Про веселую юность мою* (1925 [I, 277]).

Употребляется этот глагол и в переносном значении: *Все равно под стоптанною палубой / Видишь ты погорбившийся скит. / **Подпевает** тебе жалоба / Об изгибах тамошних ракит* (1917 [IV, 164]); *Я — беспечный парень. Ничего не надо. / Только б слушать песни — сердцем **подпевать*** (1925 [IV, 224]).

4. ***Пропеть*** (8):

а) передать, исполнить голосом музыкальное произведение: *Тебе о солнце не **пропеть*** (1918 [I, 149]); *Но и все же, новью той теснимый, / Я могу прочувственно **пропеть*** (1925 [I, 227]); ***Пропоем** мы Богу с ветрами тропарь, / Вспеним белую попончу* (1914 [II, 11]); *Он не понял, кто зажег вас, / О какой я **пропел** вам / Смерти* (1918 [IV, 176]);

б) произнести, сказать нараспев: *Всё же песню отмщенья за гибель / **Пропоют** мне на том берегу* (1921 [I, 158]); *Что я одной тебе бы мог, / Воспитываясь в постоянстве, / **Пропеть** о сумерках дорог / И уходящем хулиганстве* (1923 [I, 192]); *Ты **пропела:** «За Ефратом / Розы лучше смертных дев»* (1924 [I, 254]);

В переносном значении: *Ну, целуй же! Так хочу я. / Песню тлен **пропел** и мне* (1925 [I, 221]).

5. ***Распевать*** (7) — разг.:

а) петь громко, весело: *И только иногда за скудным обедом / Учил его отец **распевать** марсельезу* (1917 [II, 30]); *Лишь кутил да гулял / Песни **распевая*** (1911–1912 [IV, 11]); *Бывало, песни **распевал** / С утра до темной ночи* (1911–1912 [IV, 20]);

б) петь про кого, о ком: ***Распевали*** *про любимые / Да последние деньки* (1914 [I, 48]); *Там он встретил вербу, там сосну приметил, /* ***Распевал*** *им песни под метель о лете* (1925 [IV, 233]);

в) о птицах: ***Распевает*** *в лесу лунь-птица / Причитает над тихим Доном* (1917 [IV, 273]); *Не слыхать мне ту песню отрадную, / Что в саду* ***распевал*** *соловей* (1911–1912 [IV, 14]).

6. ***Спеть*** (9) — исполнить голосом музыкальное произведение, пропеть: ***Спой*** *мне песню, моя дорогая, / Ту, которую пел Хаям* (1924 [I, 257]); *Чтобы присутствовать / На свадьбе похорон / И* ***спеть*** *в последнюю / Печаль мне «аллилуйя»?* (1924 [II, 141]); *Для тебя я, Русь, / Эти сказы* ***спел****, / Потому что был / И правдив и смел* (1924 [III, 116]); *Тогда поэт / Другой судьбы, / И уж не я, / А он меж вами /* ***Споет*** *вам песни / В честь борьбы / Другими, новыми словами* (1925 [IV, 217]).

От глагола *спеть* Есенин образует краткое страдательное причастие прошедшего времени: *Ну, а если лето – / Песня плохо* ***спета*** (1925 [II, 168]).

Постфиксальным способом образовано два глагола: ***петься*** (2) — исполняться, воспроизводиться голосом — о песне: *Что певалось дедами, то* ***поется*** *внуками* (1925 [I, 218]); *Еще никто / Не управлял планетой, / И никому / Не* ***пелась*** *песнь моя* (1925 [IV, 214]) и разговорный глагол многократного вида к нему: ***певаться*** (1): *Что* ***певалось*** *дедами, то поется внуками* (1925 [I, 218]).

Музыкальная лексика широко используется Есениным в поэтическом творчестве. Это и жанры музыкальных произведений, и названия музыкальных инструментов, и обозначение звучания музыки, и характер исполнения музыкального произведения. Но основным, определяющим является слово *песня* и передающий ее исполнение глагол *петь*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность: Антология; под ред. В. П Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 31.

[2] *Лихачёв Д. С.* Концептосфера русского языка // Русский язык и литература в Азербайджане. 2011. № 1. С. 27.

[3] *Шипулина Г.* Словарь языка Есенина. Глагол. Баку: Мутарджим, 2013; *Ее же.* Словарь языка Есенина. Имя существительное. Баку: Мутарджим, 2013; *Ее же.* Словарь языка Есенина. Прилагательное. Числительное. Местоимение. Наречие. Баку: Мутарджим, 2013.

[4] Частотный словарь русского языка / Под ред. Л. П. Засориной. М.: Русский язык, 1977.

[5] *Шипулина Г.* Словарь языка Есенина. Имя существительное. Баку: Мутарджим, 2013.

[6] Там же. С. 297–298.

[7] Здесь и далее число в круглых скобках указывает частотность слова или отдельного его значения.

[8] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 20. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[9] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 133. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[10] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 224. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[11] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 95. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[12] Словарь современного русского литературного языка: В 17 тт. М.-Л., 1950–1965. Т. 4. С. 756.

[13] *Ефремова Т. Ф.* Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка / Т. Ф. Ефремова. — М.: АСТ, Астрель, 2005. — 640 с.

[14] Словарь редких слов. Сост. Л. И. Колодяжная, А. С. Кулева / Электронный ресурс: Lexrus.ru/default.aspx?p=2791. Дата обращения: 23.10.2013.

[15] *Шипулина Г.* Словарь языка Есенина. Глагол. Баку: Мутарджим, 2013. С. 429.

М. В. Арошидзе (г. Батуми, Грузия)

О МУЗЫКАЛЬНОСТИ ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА

В самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка.

П. И. Чайковский

Рубеж века девятнадцатого с веком двадцатым явил миру певца неповторимой лирической силы, особого душевного настроя. Короткая жизнь Сергея Есенина похожа на русскую народную песню: глубиной своего содержания, искренней задушевностью, проникновенным лиризмом, сочетанием трагизма с неиссякаемым оптимизмом, искрометностью, молодецкой удалью.

Как обидно и ужасно несправедливо прожить на свете всего лишь тридцать лет, не говоря уже о том, что поэтическая судьба Сергея Есенина была еще короче. Но, воистину, «большое видится на расстояньи» [II, 123]. Прошло время. И вновь рубеж веков — уже века двадцатого с веком двадцать первым — и заново осмысливаешь пройденный поэтом путь, проникаешься его проблемами, впитываешь сомнения.

Странный парадокс: взращенный патриархальной крестьянской средой Есенин трудно привыкал к железной поступи «Руси Советской» — вспоминал, грустил, тосковал по утраченному, а когда стало невмоготу — ушел (может быть, и не по своей воле). Но его поэзия, уходящая корнями в народно-поэтическую традицию, пережила революционную бурю, ужасы гражданской войны, голод и разруху. Исковерканные человеческие судьбы, клонирование носителей психологии «Homo Soveticus», ужасы архипелага Гулаг — все отошло в прошлое, и осталось лишь незыблемое: поэзия, отражающая народное мироощущение, опирающаяся на константы русской культуры. Поэзия, в которой отражалась окружающая поэта жизнь во всем многообразии цвета и звука:

* * *

Клен ты мой опавший, клен заледенелый,
Что стоишь нагнувшись под метелью белой?

Или что увидел? Или что услышал?
Словно за деревню погулять ты вышел.

И, как пьяный сторож, выйдя на дорогу,
Утонул в сугробе, приморозил ногу.

Ах, и сам я нынче чтой-то стал нестойкий,
Не дойду до дома с дружеской попойки.

Там вон встретил вербу, там сосну приметил,
Распевал им песни под метель о лете.

Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а вовсю зеленым.

И, утратив скромность, одуревши в доску,
Как жену чужую, обнимал березку [I, 233].

Есенин обладал уникальным музыкальным слухом, точнее, музыкальным восприятием. О чем бы ни писал поэт: о родной деревне, о русской природе, о близких людях, о возлюбленной, о своих душевных терзаниях – он всегда создает чувственный визуально-акустический образ. Когда он вспоминает родные края, то не только видишь окраину села, деревенскую дорогу или хату, но и слышишь живой гомон звуков и голосов:

Вот уж вечер. Роса
Блестит на крапиве.
Я стою у дороги,
Прислонившись к иве.

От луны свет большой
Прямо на нашу крышу.
Где-то песнь соловья
Вдалеке я слышу.

Хорошо и тепло,
Как зимой у печки.
И березы стоят,
Как большие свечки.

И вдали за рекой,
Видно, за опушкой,
Сонный сторож стучит
Мертвой колотушкой [I, 15].

«Блеск росы», «лунный свет», «березы стоят» — визуальный образ дополняют привычные звуки — стук колотушки сторожа и «далекая песнь соловья» — все это рождает особое чувственное состояние: «хорошо» и «тепло».

Подобный чувственно-визуально-акустический образ окружающего мира встречается в абсолютном большинстве есенинских произведений.

* * *

Выткался на озере алый свет зари.
На бору со звонами плачут глухари.

Плачет где-то иволга, схоронясь в дупло.
Только мне не плачется — *на душе светло*.

Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог,
Сядем в копны свежие под соседний стог.

Зацелую допьяна, изомну, как цвет,
Хмельному от радости пересуду нет.

Ты сама под ласками сбросишь шелк фаты,
Унесу я пьяную до утра в кусты.

И пускай со звонами плачут глухари.
Есть тоска веселая в алостях зари [I, 28].

Очень яркая — зримая и слышимая — зарисовка: «алости зари — со звонами плачут глухари — плачет иволга — мне не плачется — на душе светло». Именно такое многоголосие порождает непривычную синтагму — «тоска веселая».

А вот влюбленный поэт по весне — в стихотворении «Сыплет черемуха снегом»:

цвет — белый, зеленый, радуга;
запах — запах смолы;
звук — поют лесные птахи, поэт поет поэт о своей возлюбленной;
чувства — одурманен, светятся в душу.

* * *

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе.

Никнут шелковые травы,
Пахнет смолистой сосной.
Ой вы, луга и дубравы,–
Я одурманен весной.

Радугой тайные вести
Светятся в душу мою.
Думаю я о невесте,
Только о ней лишь пою.

Сыпь ты, черемуха, снегом,
Пойте вы, птахи, в лесу.
По полю зыбистым бегом
Пеной я цвет разнесу [I, 28].

С каждым временем года, с каждым настроением, периодом в жизни поэта ассоциируется иной набор признаков:

Осень:

цвет – за желтыми долами, голубеет небесный песок, синь затуманится; рыжая кобыла, синий лязг ее подков, язвы красные; листва золотая, в розоватой воде, желтеющий дол, розовость вод;

звук – смолкший сад, прозвенит и замрет бубенец;

чувства – тоска журавлиная, за погибшую душу мою; в душе – прохлада, тихая радость, все любя ничего не желать;

В стихотворениях: «За горами, за желтыми долами» [I, 22], «Осень» [I, 43], «Закружилась листва золотая» [I, 147].

Зима:

цвет – седые облака; серебряный ветер;

звук – стозвон сосняка, мохнатый лес баюкает, вьюга с ревом бешеным; в шелковом шелесте снежного шума, тихая улыбка;

чувства – тоска глубокая, злится все сильней, больно холодна; взволнован, удача промчалась мимо;

В стихотворениях: «Поет зима – аукает» [I, 17], «Свищет ветер, серебряный ветер» [I, 289].

Даже в обычной бытовой зарисовке — все то же сочетание цвета, звука и чувственного восприятия:

В ХАТЕ

Пахнет рыхлыми драченами,
У порога в дежке квас,
Над печурками точеными
Тараканы лезут в паз.
.....
Квохчут куры беспокойные
Над оглоблями сохи,
На дворе обедню стройную
Запевают петухи.

А в окне на сени скатые,
От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты [I, 46].

Душа Есенина, подобно камертону, всегда была настроена на музыку. Хорошая музыка никогда не оставляла поэта равнодушным, он не мог пройти мимо – весь растворялся в музыке. Он впитывал музыку постоянно, чтобы потом переплавлять ее в стихи.

* * *

Троицыно утро, утренний канон,
В роще по березкам белый перезвон.

Тянется деревня с праздничного сна,
В благовесте ветра хмельная весна.

На резных окошках ленты и кусты.
Я пойду к обедне плакать на цветы.

Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,
Похороним вместе молодость мою.

Троицыно утро, утренний канон.
В роще по березкам белый перезвон [I, 31].

Многочисленные факты из биографии поэта и воспоминания современников свидетельствуют о том, что больше всего он любил русские песни. С самого детства он проводил целые вечера и дни, слушая столь милые его сердцу родные напевы. Поэт с детства сроднился с особым миром русской народной песни во многом благодаря своему деду, знавшему много старинных песен, бабушке Наталье, но более всего – благодаря пению своей матери, о чем он позднее напишет в стихотворении «Сестре Шуре»:

Ты запой мне ту песню, что прежде
Напевала нам старая мать.
Не жалея о сгибшей надежде,
Я сумею тебе подпевать.

Я ведь знаю и мне знакомо,
Потому и волнуй и тревожь –
Будто я из родимого дома
Слышу в голосе нежную дрожь.

Ты мне пой, а я с такою
Вот с такою же песней, как ты,
Лишь немного глаза прикрою –
Вижу вновь дорогие черты... [II, 123].

Не случайно поэт признается: «Родился я с песнями в травном одеяле» («Матушка в купальницу по лесу ходила ...») [I, 29]. Всю свою жизнь он слушал музыку и творил ее: впитывал музыку природы, музыку бытия, а потом творил музыку поэзии:

* * *

Поет зима – аукает,
Мохнатый лес баюкает
Стозвоном сосняка.
Кругом с тоской глубокою
Плывут в страну далекую
Седые облака [I, 17].

Известен случай, произошедший с Есениным в мастерской скульптора Сергея Коненкова: когда Сергей Клычков впервые привел Сергей Есенина к скульптору С. Коненкову, тот перед дверью услышал звучание лиры и поющие голоса и придержал своего провожатого. Они вошли в студию, только дослушав песню до конца. Как вспоминал сам Коненков, «Есенину очень нравилась моя преснен-

ская обитель. Во ржи и васильках, с поленницей дров возле сарая, с дневавшими и ночевавшими тут знаменитыми музыкантами и мудрыми слепцами. Он всегда появлялся неожиданно и бесшумно: *старался застать живую песню*. Мои знакомые передавали изустный рассказ Есенина про то, как однажды он, пройдя в калитку, не замеченный дядей Григорием, сквозь кусты сирени наблюдал и слушал, как Коненков, сидя на пеньке возле сарайчика в глубине двора и подыгрывая себе на гармошке-двухрядке, пел *очень печальную песню* [2, 286].

Не удивительно, что лексическими доминантами поэзии Есенина являются очень разветвленная парадигма концепта «песня» с синонимичной парадигмой «звон»:

I-1. Песня: земли напевы, песня ветра, песнь соловья, песни весны, песня вьюг, слушать песни гусляра, пусть несется песня к милой; тележная песня колес; лейся, песня, пуще, лейся, песня, звяньше; песня панихидная по моей головушке; пусть вся жизнь моя за песню продана; пришедший лучше песню сложит.

I-2. Петь: запой, пой, напевала, подпевать; пой, же, пой; пой, мой друг; пой, ямщик; запели дроги, распевал им песни, поет зима, аукает; поет мой ямщик, пойте, вы, птахи, в лесу; запевай, как Стенька Разин ...; пели калики, подпевали горластые гуси; неровные луга ... поют крапивой; поют мне песни косари; скрипкой поет луна; запевают петухи; (рекрута) распевали про любимые да последние деньки.

I-3. Песенный: певущий зов.

Часто уже в заголовке или в первой строке есенинских стихотворений встречается слово *песня*: «Подражанье песне» (1910), «Песнь о собаке» (1915), «Песни, песни, о чем вы кричите?» (1917), «Песнь о хлебе» (1921), «Песня» (1925), «Ты запой мне ту песню, что прежде ...» (1925), «Песня старика-разбойника» (1911-1912). Или же поэт использует схожие лексемы вышеприведенной парадигмы: «Поет, зима, аукает...» (1910), «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха» (1912), «Запели тесаные дроги» (1916), «Колокольчик среброзвонный» (1917), «Певущий зов» (1917), «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...» (1923), "Пой же, пой. На проклятой гитаре" (1923), «Песнь о великом походе» (1924), «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело!..» (1925), «Плачет метель, как цыганская скрипка» (1925).

В парадигме «звон» шире всего представлены атрибутивные формы:

II-1. Звон: звон далеких лип, звон твоей лампады, звон шагов, заутренние звоны, снежный звон, пушистый звон; раскованный звон, со звонами плачут глухари.

II-2. Звенеть: звенят родные степи, звенит водяной ветерок, прозвенит твой сон, прозвенит и замрет бубенец, удилами звеня, вызванивают в четки.

II-3. Звонный: колокольчик среброзвонный, в чаще звонкой; чем больнее, тем звонче, с перезвонною волной, звонки ветры панихидную поют, в зеленях твоих стозвонных; в звенящей рожью борозде; звонно чахнут тополя.

Звуковая палитра есенинского мира не ограничивается двумя вышеприведенными парадигмами, она очень разнообразна:

III Весенний гул, веселый шум, гортанный шум, вопль и крик, ржанье, море голосов воробьиных, плачет веселая флейта, плачет метель, как цыганская скрипка; рев бешенный, заливается задорно нижегородский бубенец, заиграй, сыграй, тальяночка; плачет иволга, плакучая дума, заунывный карк, карусельный пересвист; колокольчик хохочет до слез; дробь копыт и хрип торговок, бабий крик; им смеялась роща зыками с переливом голосов; ржут, как сто кобыл; как пес, пролает; скрежет булата, трель соловья, прохрипят часы деревянные, весенней гулкой ранью, я сыграю под басовую эту струну; буря мне скрипка, венчальный переклик, зашумели тростники, слышу шепот сосняка; говорят со мной коровы на кивливом языке; свищет ветер, серебряный ветер; в шелесте снежного шума;

В творчестве поэта последовательно прослеживается два противостояния, два полюса:

Жизнь – многоголосье (первые три парадигмы).

Смерть – тишина (парадигма IV).

IV Тихий закат, златое затишье, тихо льется, не жалею не зову, не плачу, лес застыл без печали и шума; отговорила роща золотая; тих мой край после бурь; я утих.

А между этими двумя полюсами – переходные тона и оттенки, совершенно особые сочетания звука, цвета и чувств:

* * *

Отговорила роща золотая
Березовым, веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком [I, 209–210].

* * *

Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя – поле безбрежное –
Дышит запахом меда и роз.

Я утих. Годы сделали дело,
Но того, что прошло, не кляну [I, 209–210].

Размышления о тленности бытия, о скоротечности жизни, о быстро промелькнувшей молодости – ассоциируются у Есенина с минорной тональностью: «тронутое холодком сердце», «увяданье», «утраченное половодье чувств»; с отсутствием песен – лишь «тихо льется с кленов медь»:

* * *

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

.....

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвесть и умереть [I, 163–164].

Особая напевность и мелодичность поэтических откровений Есенина всегда привлекала внимание композиторов (Василия Липатова, Григория Пономаренко, Александра Вертинского, Алексея Карелина, Яна Френкеля и др.), романсы на стихи Есенина исполняли и исполняют известнейшие певцы и ценители русского романса: Дмитрий Гнатюк, Юрий Гуляев, Клавдия Шульженко, Иван Козловский, Людмила Зыкина, Муслим Магомаев, Евгений Мартынов, Валерий Ободзинский, Владимир Высоцкий, Иосиф Кобзон, Ирина Понаровская, Надежда Бабкина, Александр Малинин.

Для поэзии Есенина очень часты случаи, когда одно и то же произведение вдохновляет разных композиторов на написание музыки. Такие шедевры С.Есенина, как «Береза», «Письмо матери», «Клен ты мой опавший», «Отговорила роща золотая», «Не бродить, не мять в кустах багряных», «Не жалею, не зову, не плачу», «Выткался на озере» и др. имеют от трех до десяти, а иногда и более, музыкальных вариантов. Особой гармоничностью отличается симбиоз стихов поэта с народной музыкой («Клен ты мой опавший», «Выткался на озере», «Сыпь, тальянка») [см. Список песен на стихи С.Есенина http://ru.wikipedia.org/wiki/].

Задушевность есенинских стихов, переплетенная с нежной мелодией русского романса привлекала многочисленных исполнителей не только на родине поэта. Эти романсы исполняли и солисты грузинского вокально-инструментального ансамбля «Орэра» — Нани Брегвадзе и Вахтанг Кикабидзе.

Грусть, то светлая, то печальная, всегда привлекала поэта в песне. Будучи в Грузии, Есенин увлекся грузинской народной музыкой, особенно ему полюбилась траурная музыка и грузинский орган (как он писал – шарманка). Грузинские поэты, с которыми подружился поэт в Тифлисе (Тициан Табидзе, Паоло Яшвили, Галактион Табидзе), вспоминают, что Есенин не мог пройти мимо уличного шарманщика — всегда останавливался и долго слушал заунывную музыку. Очень нравились поэту грузинские застольные песни, грузинское многоголосие.

Будучи на Кавказе, Есенин впитывал новые образы, новое окружение, иные звуки, но прежним осталось его мироощущение, его восприятие окружающего

мира через симбиоз звука, цвета, запаха и чувства. Вот батумский порт, увиденный, услышанный и прочувствованный Есениным:

БАТУМ

Корабли плывут
В Константинополь.
Поезда уходят на Москву.
От людского шума ль
Иль от скопа ль
Каждый день я чувствую
Тоску.
Далеко я,
Далеко заброшен,
Даже ближе
Кажется луна.
Пригоршнями водяных горошин
Плещет черноморская
Волна.

Каждый день
Я прихожу на пристань,
Провожаю всех,
Кого не жаль,
И гляжу все тягостней
И пристальней
В очарованную даль [IV, 209–210].

Все здесь другое, непривычное, поэт тоскует — тоскует по Родине и по несбывшимся надеждам — он хотел отправиться в Турцию или Иран.

Запах моря в привкус
Дымно-горький.
Может быть,
Мисс Митчел
Или Клод
Обо мне вспомянут
В Нью-Йорке,
Прочитав сей вещи перевод.

Все мы ищем
В этом мире буром

Нас зовущие
Незримые следы.
Не с того ль,
Как лампы с абажуром,
Светятся медузы из воды?

Оттого
При встрече иностранки
Я под скрипы
Шхун и кораблей
Слышу голос
Плачущей шарманки
Иль далекий
Окрик журавлей [IV, 210–211].

В «голосе плачущей шарманки» отражен весь Батум: с его морскими солеными берегами, с его синевой, с морем цвета индиго, с его бульварным смехом и шумом.

Есенин вспоминает великих русских поэтов, побывавших на Кавказе, весь «русский Парнас», описывая могучие горы, поэт вновь обращается к лексеме «звон», но это совершенно иной звон:

НА КАВКАЗЕ

Издревле русский наш Парнас
Тянуло к незнакомым странам,
И больше всех лишь ты, Кавказ,
Звенел загадочным туманом.

Здесь Пушкин в чувственном огне
Слагал душой своей опальной:
«Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной» [II, 107].

Звуку *плачущей шарманки* вторит *плач зурны:*

И Грибоедов здесь зарыт,
Как наша дань персидской хмари,
В подножии большой горы
Он спит под плач зурны и тари.

А ныне я в твою безгладь
Пришел, не ведая причины:
Родной ли прах здесь обрыдать
Иль подсмотреть свой час кончины!

Мне все равно! Я полон дум
О них, ушедших и великих.
Их исцелял гортанный шум
Твоих долин и речек диких [II, 108].

О чуде есенинской поэзии можно говорить бесконечно, это настоящая симфония чувств, которая отражает неразрывную связь поколений, поэтому наши размышления о музыке в жизни и творчестве Сергея Есенина и о жизни его поэтических шедевров в музыке хотелось бы завершить словами самого поэта об этой неразрывной связи с народными истоками:

С теми же улыбками, радостью и муками,
Что певалось дедами, то поется внуками [I, 218].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Коненков С.Т.* Мой век. http://feb-web.ru/feb/esenin/critics/ev1/ev1-284-.htm. Дата обращения 20.03.2014.

[2] Список песен на стихи С.Есенина http://ru.wikipedia.org/wiki/. Дата обращения 20.03.2014.

М. В. Новикова (г. Воронеж)

МОТИВ ТАНЦА В ЛИРИКЕ ЕСЕНИНА

Танец — это древнейшее проявление творчества народов, родившееся одновременно с появлением человека как естественная физиологическая потребность в ритмическом движении.

У каждого народа сложились свои танцевальные традиции. И, конечно же, С. А. Есенин как один из самых выдающихся крестьянских поэтов просто не мог не отразить в своем творчестве столь самобытную черту нашей культуры. Эту особенность есенинского творчества подтверждает В. Г. Базанов: «Есенин весь вырастает из фольклора, из крестьянской культуры...»[1]. С этим утверждением нельзя не согласиться: поэт не просто отражает деревенский уклад жизни в своем творчестве, он пытается прикоснуться к самым истокам зарождения славянской культуры. В диссертации Н. Н. Бабицыной отмечена характерная черта творчества поэта: «Славянские корни русского характера, которые, по мнению поэта, еще сохраняла современная ему деревня, проявляются в особенностях национального мировосприятия, для которого характерны мифологичность, созерцательность и образность мышления»[2]. Действительно, наши предки передавали поэтическое видение красоты родной земли своими танцами, вызывали в воображении солнечный образ цветения, краски осени, красоту зеленого луга. Общий рисунок танца народ черпал из окружающей природы. Каждая фигура танца имела свое значение, символизирующее определенное действие, событие.

На Руси бытовало огромное количество различных видов танцев: это русская пляска (в том числе вприсядку), хороводы, игровые танцы и т. д. Танцами сопровождались самые разные события в жизни людей, будь то проводы рекрутов или же празднование свадьбы.

Есенин, чувствовавший «узловую завязь самой природы»[3], воспитанный в атмосфере народной поэзии и традиций, отразил эти черты нашей национальной культуры в своем творчестве. Так, в двенадцати из 245 проанализированных нами стихотворений упоминается танец, и не просто танец, а различные его виды и события, неотъемлемой частью которых он является. В стихотворении «По селу тропинкой кривенькой...» поэт говорит о веселой русской пляске, сопровождающей событие проводов рекрутов:

Размахнув кудрями русыми,
В пляс пускались весело[4].

Изображение пляски включено Есениным в систему ритуальных действий, отсюда детальность, достоверность, фактографизм изображения (ибо в ритуале важна каждая подробность, иначе его магический смысл не будет реализован). Молодые призывники выходят плясать, провожая свою беззаботную жизнь, девушки же подбадривают парней, но сами плясать не выходят, так как по народным обычаям это было непринято. Есенин не упускает ни малейшей детали, упоминает он и о главном предмете обряда – солдатском платке, который друзья и близкие рекрута сшивают из множества маленьких платков, украшая лентами и бусами. Отсюда – такая деталь, как бусы:

Девки брякали им бусами,
Зазывали за село [I, 48].

Эмоция танца амбивалентна (радость и печаль), как амбивалентно само событие, которое сопровождает танец: прощание с юными годами, уход в новую жизни, в которой может ожидать как жизнь, так и смерть. Танец здесь приобретает характер заговора; чрезмерное, даже показное веселье призвано «победить» предстоящие угрозы жизни рекрута.

Есенин отмечает соборное, объединяющее начало, которое несет танец. В свою очередь, коллективность танцевальных действий в изображении поэта предполагает особое эмоциональное наполнение – ощущение праздничной приподнятости, умножение эмоции. Так, в стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная...» читаем:

И гудит за корогодом
На лугах веселый пляс [I, 50].

Мотив танца включается у Есенина в мотив праздника. В стихотворении «Калики» поэт изображает приход в деревню паломников, направляющихся к святым местам:

Вынимали калики поспешливо
Для коров сбереженные крохи.
И кричали пастушки насмешливо:
«Девки, в пляску. Идут скоморохи» [I, 37].

Для крестьянских девушек приход калик в деревню – исключительное событие, которое обещает выход из обыденности.

Ритуальный характер танца хорошо просматривается в сценах свадьбы. В стихотворениях «Плясунья» и «Темна ноченька, не спится...» пляшет невеста – та, которой предстоит совершить переход из одного этапа жизни в другой. И вновь эмоция, испытываемая танцующей, чрезмерна, как бы удвоена масштабом события:

Веселись, пляши угарней,
Развевай кайму фаты.
Завтра вечером от парней
Придут свахи и сваты [IV, 114].

Танец становится в данном случае также способом передачи эмоции, средством невербальной коммуникации. На девичий танец отвечает юноша:

А пойду плясать под гусли,
Так сорву твою фату [I, 20].

Из приведенной цитаты видно, что танец, сам будучи частью обряда, не монолитен, состоит из набора ритуальных действий (лирический герой сначала идет плясать, затем срывает фату). Символичен в сцене свадебного танца образ фаты: он выступает не только как элемент свадебного наряда, но и как деталь, обозначающая грань между девичьей и замужней жизнью.

В этих стихотворных строках создается колорит деревни со всеми ее обрядами и обычаями. Молодецкая удаль, девичий смех, взмахи пестрых платков – достаточно небольшого указания на голоса, цвет, и картинка сама встает перед глазами. Фактографичность, фактурность изображения у Есенина открывает путь к созданию художественного образа.

В стихотворении «Слышишь – мчатся сани, слышишь сани мчатся...» Есенин к ритмической линии добавляет еще и акустическую. Для поэта музыка имела огромное значение. В своей работе «Быт и искусство» он отмечает: «Действие музыки, главным образом, отражается на крови. Звуки как-то умеют и беспокоить и усмирять ее. <...> Звуки умеют привязывать и развязывать, останавливать и гнать бурей» [V, 216]. А. К. Воронский писал в 1924 г.: «В стихах Есенина <...> чувствуется сын земли, сын хаты, деревенский кудрявый парень, от ливенки и частушки пришедший в город со своими песнями, навеянными ивовой грустью, малиновыми зорями, овсом и рожью»[5]. Песенный мотив у поэта нередко сопровождается танцевальным. Музыка задает темпоритм, характер танца. В стихотворении «Слышишь – мчатся сани, слышишь – сани мчатся...» Есенин соотносит звук и движение, рождающие танец под музыку:

Эх вы, сани, сани! Конь ты мой буланый!
Где то на поляне клен танцует пьяный.

Мы к нему подъедем, спросим — что такое?
И станцуем вместе под тальянку трое [I, 281].

Музыка приводит в движение и природные силы, а они, в свою очередь, мотивируют человека к танцу. Согласимся с Н. Н. Бабицыной в том, что «музыка и песня как образ и мотив творчества Есенина выявляют свою взаимосвязь с культом русского пространства»[6]. Добавим к этому ряду и танец. Танец вообще напрямую связан с пространством, необходимым для его развертывания, в данном случаи танцевальное действие разворачивается на открытой местности — поляне. Она выступает неким подобием сцены, а зрителями являются окружающие ее деревья.

Важно заметить, что танцевальный мотив в творчестве Есенина проходит определенную эволюцию. Для ранних лирических произведений поэта (к ним относятся вышеупомянутые стихотворения) характерно такое изображение народного танца, главными участниками которого выступают крестьяне, частотен образ танцующих деревенских девушек. Отметим при этом, что сочетание ритма с музыкой сохраняется и в более поздних стихотворениях. В большинстве своем есенинские стихотворения, содержащие народную танцевальную символику, датируются 1910–1914 гг. Лирический герой поэта предстает в образе златокудрого Леля, певца бревенчатой избы, связь которого с предками, с их культурными традициями, с природой остается крепкой. Эти стихотворения проникнуты светлыми и чистыми настроениями.

Однако в дальнейшем образ лирического героя меняется, он надевает маску хулигана, чувствует внутреннюю пустоту и раздробленность своего сознания. Его связь с деревней ослабевает. Изменяет свое смысловое наполнение и мотив танца вкупе с сопутствующими ему деталями.

В есенинской лирике мотив танца нередко связывается с неразделенной любовью. Если раньше в творчестве поэта танец был действием обычных крестьянских девушек, празднующих свадьбу или отмечающих приход калик, то в поздний период своего творчества поэт связывает мотив танца с образом женщины, к которой его лирический герой испытывает неразделенное чувство. Деревенские пейзажи сменяются кабацкими интерьерами, а описание крестьянских обрядов сменяют пьяный хмель и безудержный кураж.

Так, в стихотворении «Пой же, пой. На проклятой гитаре...» гитарный мотив приносит страдание лирическому герою:

Пой же, пой. На проклятой гитаре
Пальцы пляшут твои в полукруг. <...>

Я искал в этой женщине счастья,
А нечаянно гибель нашел [I, 173].

Здесь пляшет не лирический герой, а пальцы его друга; полноценное свободное движение невозможно.

Кроме того, теперь это не соборный танец, а действие индивидуального героя. Меняется и эмоция танца: вместо радости ранней лирики — ощущение несчастья, потерянности. Трансформацию претерпевают и образы пространства. Если танец в ранней есенинской лирике разворачивался на фоне пространства открытого, то теперь прямое обозначение пространства замещается ощущением закрытости и круговерти («полукруг»).

В непосредственной связи с танцем развивается и мотив смерти. Впрочем, отчасти эта связь обнаруживалась и в ранней лирике Есенина, когда танец рассматривался как часть обряда инициации (ухода в рекруты, свадьбы), но в текстах первого периода смерть была одним из возможных вариантов судьбы героя, а танец был призван «заглушить» угрозу. В зрелой лирике Есенина танец связывается с мотивом самоубийства, — например, в стихотворении «Я последний поэт деревни»:

Будет ветер сосать их ржанье,
Панихидный справляя пляс,
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час! [I, 137]

Меняется и образ исполнителя: если в ранней лирике поэта это молодые крестьянки, то затем появляется образ возлюбленной женщины; нередко роль танцующего отводится силам природы, например, ветру. Это еще больше подчеркивает одиночество лирического героя: нет ни одного близкого человека, кто бы мог справить поминки по нему. Это утверждение можно проиллюстрировать стихотворением «Свищет ветер под крутым забором...»:

И опять, как раньше, с дикой злостью
Запоет тоска...
Пусть хоть ветер на моем погосте
Пляшет трепака [IV, 169].

Мотив смерти, сопряженный с танцевальным мотивом, просматривается в стихотворении «Устал я жить в родном краю...»:

И необмытого меня
Под лай собачий похоронят. <...>

И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора [I, 140].

Ощущается раздробленность сознания героя, каждая деталь говорит о его близкой кончине, будь то седые вербы, напоминающие сгорбленных старушек, или упоминание похоронных ритуалов. Если в предыдущем стихотворении в образе танцующего выступал только ветер, то теперь пляшет вся Русь. Так, анализируя танцевальный мотив в лирике поэта, можно проследить его регрессивное развитие. Танец у раннего Есенина берет начало в народных традициях, ему присуще светлое, радостное настроение. Затем светлый танец сменяется трагическим настроем, граничащем со смертью. Танец народный сменяется танцем индивидуальным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит. по: *Журавлёв В.* Лирический роман Сергея Есенина // Литература в школе. 1995, № 5. С.16.

[2] *Бабицына Н. Н.* Поэтика национального характера в творчестве С. А. Есенина. Автореф. дис. .... к.ф.н. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 13.

[3] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука — Голос. 1997. С. 201. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[4] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 48. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[5] Цит. по: *Петрова М .А.* Классические жанровые формы и художественные модификации в лирике С. А. Есенина. Автореф. дис. ... к.ф.н. М.: Моск. гос. гуманитарный университет им. М. А. Шолохова, 2013. С. 5.

[6] *Бабицына Н. Н.* Поэтика национального характера в творчестве С. А. Есенина. С. 16.

Н. М. Солобай (г. Москва)

ЕСЕНИН И ИСКУССТВО ДЕКЛАМАЦИИ

По определению энциклопедических словарей, декламация (от латинского declamatio — *«упражение в красноречии»)* — это искусство художественного чтения стихов и прозы[1]. В настоящее время этот вид театрального искусства отнесен к эстрадному искусству и имеет следующее толкование: «Чтение наизусть. Выразительное чтение»[2]. В настоящей работе мы используем оба термина.

Искусством художественного чтения стихов Есенин владел в полной мере. Оценочные цитаты современников могут составить многостраничное издание. Ограничимся мнением критика А. К. Воронского, опубликовавшего большинство произведений зрелого Есенина и неоднократно слышавшего авторское исполнение: «Есенин был одним из лучших декламаторов России. Чтение шло от самого естества, надрыв был от сердца, он умел выделять и подчеркивать ударные и держал слушателей в напряжении»[3].

Настоящее исследование выполнено в рамках подготовки к изданию пятитомной (в семи книгах) «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина. 1895–1926»[4]. Источниковую базу составляет комплекс документов, уже использованных в есениноведении, в том числе в указанном фундаментальном издании, выпуск которого находится на завершающей стадии, а также вновь выявленные архивные документы Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), рукописного отдела Государственного литературного музея (ГЛМ). Ценный материал содержится в комментариях к академическому изданию сочинений Есенина, подготовленному есенинской группой ИМЛИ РАН[5], а также в монографическом исследовании о поэмах Есенина Н. И. Шубниковой-Гусевой, отразившей основные факты авторского чтения Есенина и соответствующие отклики[6].

При наличии значительного количества зафиксированных впечатлений современников от выступлений Есенина в большом корпусе воспоминаний о поэте[7] специальные исследовательские работы по теме отсутствуют. Н. Ю. Верховский, автор интересной в целом «Книге о чтецах», где собран и проанализирован большой материал об авторском чтении А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, А. А. Блока, В. В. Маяковского в отношении Есенина ограничился негативной характеристикой, назвав декламацию поэта «приглушенной или надрывной»[8].

Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00417.

Тема «Есенин и искусство декламации» рассматривается нами в аспекте, ограниченном прижизненным периодом, а также частично 1926 г., и включает в себя ряд направлений: истоки, становление и развитие декламационного таланта Есенина; роль и место Есенина-чтеца и его поэзии в истории искусства художественного чтения; диапазон творческой деятельности Есенина; Есенин – чтец-декламатор в восприятии современников.

Есенин как чтец был великим мастером. В. Шкловский утверждал: «Он читал, как гений»[9]. Поэт обладал врожденным чувством слова, по собственному признанию, «болел мукой слова»[10]. Вместе с тем он прошел большую школу становления и совершенствования мастерства. Поэт родился в талантливой семье. Дед Ф. А. Титов знал множество духовных стихов наизусть и хорошо разбирался в них[11]. В раннем детстве юный Есенин слушал бабушкины сказки[12]. Отец хорошо и красочно умел рассказывать разные истории, большой мастерицей рассказывать сказки была мать[13].

В Брюсселе Есенин сообщил Ф. Элленсу о том большом влиянии, которое оказало на него соприкосновение с устной поэзией в родной деревне, в родительском доме, где он слушал калик перехожих. В предисловии к изданию на французском языке сборника «Исповедь хулигана» Элленс, подчеркивая значение этих впечатлений для Есенина, отметит: «Эти своего рода труверы, эти странствующие поэты сказывали песни своего сочинения или устные "старины", монологи, преображенные ими на свой лад»[14].

В школьные годы будущий поэт учится выразительному чтению. Уже с конца 1870-х гг. выдающимися отечественными педагогами В. П. Шереметевским и В. П. Острогорским была разработана и внедрена в преподавание методика выразительного и «объяснительного» чтения, как «один из эффективных методов, содействовавших подъему и развитию культуры устной речи в русской школе»[15]. Русское и церковно-славянское чтение было самостоятельным предметом в программе Константиновской земской школы[16]. В Спас-Клепиковской второклассной учительской школе учащиеся обязаны были участвовать «в чтении и пении» во время богослужения[17]. Учитель словесности Е. М. Хитров, уделявший большое внимание своему предмету, вспоминал Есенина как самого чуткого, внимательного и эмоционального ученика: «... не было такого жадного слушателя у меня, как Есенин. Он впивался в меня глазами, глотал каждое слово. У него первого заблестят глаза и появятся слёзы в печальных местах, первый расхохочется при смешном»[18]. И сам Есенин-школьник был хорошим чтецом и читал с большое охотой. По воспоминаниям Я. Трепалина, школьного товарища будущего поэта, «по вечерам ученики собирались обычно в одной из комнат интерната <...> кто-либо читал свои стихи. Чаще всего это был Есенин»[19]. Н. Сардановский запомнил, как уже в юности начитанного Есенина поразили строки из рассказа А. Куприна «Суламифь»: «И любил Соломон умную речь, потому что драгоценному алмазу и золотой чаше подобно хорошо сказанное слово»[20].

Небольшой опыт Есенин приобретает в московский период, в 1912–1914 гг. Он читает свои стихи друзьям по Суриковскому литературно-музыкальному кружку, на литературных экскурсиях в ближнее Подмосковье, в компании студентов Московского городского народного университета им. А. Л. Шанявского, на других встречах, в том числе в семье Изрядновых. Запомнилось чтение стихотворения «На память об усопшем. У могилы» на похоронах рабочего, погибшего по вине предпринимателя[21]. Выступления были нечастыми, в воспоминаниях в основном содержатся отклики на содержание стихов, но еще почти нет оценки чтения; в числе немногих поэт В. Горшков отметит: «старый народник-поэт Кошкаров (С. Заревой) расхвалил мальчишку»[22].

Первое публичное выступление Есенина состоялось в двадцатых числах июля 1914 г. на литературном (?) вечере в Ялте. Как о значительном событии в прервавшейся в связи с началом Первой мировой войны поездке на юг Есенин напишет об этом выступлении отцу: «Недавно я выступил здесь на одном вечере. Читал свои стихи. Заработал 35 рублей. Только брал напрокат сюртук, брюки и башмаки, заплатил 7 рублей». Откликом на это выступление стала публикация стихов в одной из ялтинских газет (не выявлена)[23].

В Петрограде Есенин как поэт-исполнитель собственных произведений постепенно начинает приобретать навыки чтеца-декламатора, достигает высокого художественного уровня, который будет совершенствоваться в течение всей его творческой жизни и выйдет за формальные профессиональные рамки искусства декламации, проявив и сохранив яркую индивидуальность.

В северной столице искусство декламации в начале XX в. получило широкое развитие. На 1910–1920-е гг. приходится его расцвет. На специализированных и актерских курсах ведется подготовка чтецов-декламаторов. Проходит большое количество литературных и литературно-музыкальных вечеров. Публично выступают А. Ахматова, А. Блок, З. Гиппиус, С. Городецкий, Н. Гумилев, Г. Иванов, О. Мандельштам, Ф. Сологуб, другие известные поэты. Выделялся очень нравящийся Есенину Блок, умевший «говорить свои стихи» скромно, без всякой аффектации[24]. Наблюдение за авторским чтением поэтов, общение с ними обогащало молодого поэта, способствовало развитию его художественного вкуса. Позже он скажет И. Розанову: «Устное слово всегда играло в моей жизни большую роль. Так было в детстве, так и потом, когда я встретился с разными писателями»[25].

Среди первых петроградских наставников Есенина – семья редактора «Ежемесячного журнала» И. И. Ясинского и ее литературное окружение, по достоинству оценившие талант молодого поэта. Дочь литератора подробно описывает подготовку к первому сценическому выходу Есенина в зале Тенишевского училища на вечере «Красы» 25 октября 1915 г.: «Столичная публика была избалована: она знала различные и очень разнообразные способы “подачи” поэзии с эстрады у символистов, акмеистов, эгофутуриста Игоря Северянина и у кубофутуристов. <...> у Есенина было много соперников. Учитывая это, поэту давали всевозможные со-

веты, тренировали, некоторые строфы просили повторить. На Черной речке <на квартире И. Ясинского. — *Н. С.*> Есенин как бы имел последнюю репетицию перед публичным выступлением. И надо сказать, Сергей Есенин выдержал экзамен с честью! Манера чтения у него уже была выработана. Позднее он только отделывал детали, научился модулировать и управлять голосом, но главное — постановка голоса, певучесть с некоторым усилением ее в конце строки — всё это уже было, и было свое, ни у кого не заимствованное. Читал Есенин уже тогда изумительно хорошо, свободно, с упоением. Когда читал, преображался, жестикулировал, увлекался сам и увлекал других. Жесты его были как бы аккомпанементом, хотя и не соответствовали ритму стиха, в то же время он заметно раскачивался в такт. Эта манера чтения значительно усиливала впечатление от стихов... Читал Есенин на этом первом вечере великолепно. Он имел успех. Вечер был отмечен в печати»[26]. Именно тогда С. Городецкий нарядил поэта для первого выступления в шелковую голубую рубашку, определив на продолжительное время внешний сценический облик поэта.

Важную роль в совершенствовании исполнительского мастерства Есенина сыграли контакты с педагогами-профессионалами. В 1916 г. во время приездов в Петроград Есенин тесно общается с директором и преподавателем Петроградской школы сценического искусства Владимиром Владимировичем Сладкопевцевым (1876–1957)[27].

Известно, что Есенин сначала вместе с Н. Клюевым, потом один посещал школу, бывал на уроках по речевым основам сценического искусства[28]. Поэт, вероятно, брал у Сладкопевцева и домашние уроки[29], слушал его концертные выступления. По воспоминаниям Е. И. Студенцовой, 11 декабря 1916 г. она встретила Есенина на концерте Сладкопевцева, устроенном курсами выразительного чтения. Возможно, Есенин не только знал о существовании этих курсов, но и бывал на занятиях[30]. 21 июля 1916 г. Есенин и Сладкопевцев выступали в Царскосельском лазарете № 17 в программе «увеселения» в присутствии представителей царской династии. Оба произнесли поздравительные приветствия. Есенин читал «Русь», Сладкопевцев — «Ко мне»[31]. Не исключено, что могли быть и другие совместные выступления.

Сладкопевцев — в свое время известная личность в культурной жизни Петербурга —Петрограда. Он артист драматических императорских театров, член Союза драматических и музыкальных писателей, педагог. Среди его учеников — известные актеры М. А. Чехов, Г. М. Ярон, В. М. Чабукиани, В. В. Куза и другие. Он теоретик в области декламационного искусства — автор книги «Искусство декламации», одной и первых в России специальных работ. Книга, вышедшая в 1910 г., в 1916 г. была переработана, дополнена и в 1918 г. выпущена вторым изданием с посвящением великой русской актрисе М. Г. Савиной в серии «Энциклопедия сценического самообразования» петроградским журналом «Театр и искусство»[32]. Объемный труд Сладкопевцева (свыше 350 страниц) содержит

20 параграфов с положениями, объясняющими искусство декламации, две статьи доктора медицины М. С. Эрбштейна: «Анатомия и физиология голосовых органов» и «Гигиена голоса», включает аннотированный указатель литературы на русском, немецком и французском языках (около 100 названий), а также методическую часть «Последовательная роспись занятий». Работа получила высокую оценку авторитетного ученого В. Всеволодского-Гернгросса[33].

Есенин, безусловно, читал этот труд. Подтверждением может служить урок поэта дочери, обоснованный одним из положений пятого параграфа работы Сладкопевцева: «Деление речевых звуков. Различные способы их образования... Подробности правильного образования звуков русской речи»[34]. «Послушал, как я читаю, — вспоминала Татьяна Есенина. — Потом вдруг принялся учить меня <...> фонетике. Проверял, слышу ли я все звуки в слове, особенно напирал на то, что между согласными часто слышен короткий гласный звук...»[35]. В. И. Качалов вспоминал, как Есенин учил в Баку азербайджанских поэтов правильному метрическому чтению стихов[36].

В Сладкопевцеве Есенина также могло привлекать и то, что он был поэтом и прозаиком, правда, очевидно, не плодовитым. В 1896 г. в Тамбове увидел свет его небольшой (26 страниц) поэтический сборник «Стихотворения». Среди включенных в него произведений — «Плач Ярославны», на один из сюжетов любимого Есениным «Слова о полку Игореве». В 1912 г. в Санкт-Петербурге вышла книга «Мои рассказы», посвященная матери Сладкопевцева. Добавим также, что книги обоих авторов на упомянутом вечере были преподнесены императрице.

Есенин был знаком, бывал в доме, однажды даже оставался на ночлег у великого драматического артиста В. Н. Давыдова (1849–1925)[37]. Он отмечен в небольшой череде актеров-чтецов своего времени как «выразитель лучших, передовых традиций и высокого мастерства на русской литературной эстраде»[38]. Преподавал технику чтения в Петербургском театральном училище. Работал в петербургском Александринском театре, затем в Москве в Малом театре.

Высокий исполнительский уровень и «оглушительный успех» Есенина и Маяковского стал поводом для предложения литератора Н. Н. Фатова избрать обоих поэтов в 1918 г.членами Общества любителей художественного слова[39]. К сожалению, последствия этого пока неизвестны, так как сведения об упомянутом в дневнике И. Розанова обществе выявить не удалось. Под сильным впечатлением от авторского чтения поэтов-имажинистов музыковед Арс. Абрамов написал в книге 1921 г. «Воплощение. Есенин — Мариенгоф»: «Случайно зайдя в кафе "Союза поэтов", только что вернувшись из полуторагодовых скитаний по провинции — впервые услышал, как читают Есенин и Мариенгоф: Это было откровением — так вот он, преодоленный (не первозданный) хаос верлибра, вот он — воочию, наяву сбывшийся сон, некогда бесплодная и мысль — скелет теоретика, облеченная всем богатством, изобилием цветущей кровяной плоти... — наконец-то!»[40]

В начале 1920-х гг. авторское чтение Есенина привлекает внимание ученых – теоретиков и историков искусства декламации. 11 января 1922 г. профессор петроградского Института живого слова С. И. Бернштейн сделал фонографическую запись голоса Есенина. Работа выполнялась в целях реализации научной задачи «изучения на эмпирическом материале вопросов звучащей художественной речи во всех ее разновидностях (декламация, рассказывание и читка прозы, сценическая речь, ораторская речь, крестьянское сказительство)»[41].

История фонографической записи, сделанной 11 января 1921 г. в Москве в квартире Есенина и Мариенгофа (Богословский пер., 6, кв. 43), хорошо известна. Есенин читает монолог Хлопуши из поэмы «Пугачев», отрывок из поэмы «Сорокоуст», стихи «Исповедь хулигана», «Волчья гибель», «Я покинул родимый дом...», «Разбуди меня завтра рано...» В фонотеке ГЛМ хранятся оригиналы – восковые фоновалики с этикетками, заполненными еще самим Бернштейном[42], а также все последующие перезаписи на более совершенные носители, с которых в советское время производился массовый выпуск пластинок, в том числе в качестве приложения к сборникам Есенина («Поэтическая серия» с приложением гибкой пластинки и др.). В 2003 г. одна из них вошла в сборник «100 поэтов XX века. Стихотворения в авторском исполнении» (в электронном (на диске) и традиционном форматах), выпущенный Национальным общественно-научным фондом (автор идеи – известный советский государственный деятель, политик, поэт, коллекционер голосов поэтов и писателей А. И. Лукьянов) и безвозмездно переданный во многие литературные музеи, в том числе, в Государственный музей-заповедник С. А. Есенина, мемориальный музей Н. А. Клюева в Вытегре, музеи А. Блока в Шахматове, С. Клычкова в Дубровках, ряд московских и подмосковных музеев и библиотек[43].

Выдающийся языковед, преподавательская и научная деятельность которого длилась 40 лет, автор 119 изданных научных работ, Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892–1970) внес значительный вклад в изучение культуры речи, русского литературного произношения, фонетики, лексики, в разработку теории звучащего слова – декламации, поэтики стиха, интонации, специфических особенностей языка в сфере массовых коммуникаций. В этом ряду особое место занимают вопросы экспериментальной фонетики и теории декламации, которые он разрабатывал в Петроградском университете, а затем в Институте живого слова (ИЖС), на Государственных курсах техники речи, в Государственном институте истории искусств, Радиокомитете, НИИ радио и телевидения, НИИ языкознания, ряде вузов Москвы, включая МГУ им. М. В. Ломоносова. Он стал создателем и в течение 12 лет (с 1918 по 1931 гг.) руководителем уникальных специализированных научных учреждений – экспериментальной отофонетической лаборатории ИЖС и Кабинета изучения художественной речи в Государственном институте искусств в Ленинграде.

Деятельность Бернштейна нашла определенное освещение в работах А. Е. Грузинского, Т. М. Горяевой, Л. А. Шилова[44]. Грузинский в популярной

форме описал работу Кабинета по изучению записей голосов. «Тут огромная пища для любопытства, но это больше, чем пища для любопытства. Голоса поэтов, если прислушаться, расскажут, как делается поэзия, как поэт понимал свою поэзию, как отражается в творчестве общественная идеология эпохи и класса, как развивается стихотворная техника. Вокруг валиков развертывается интереснейшая исследовательская работа, подобия которой больше нигде нет <...>. Процесс исследования голоса отражается в диаграмме»[45]; «Громадная диаграмма <запись Бернштейном голоса немецкого артиста Моисси. – *Н.С.*>, как полет молнии, с резким срывом посередине и стремительным взлетом в конце. Особые значки на линии показывают полнейший оттиск читки. <...> Получились как бы ноты стихотворения, добавление к его словесному тексту»[46]. Такие ноты, как утверждает автор, составлены и на записи Блока, Есенина и других поэтов. Однако в московских архивах найти результаты исследования голоса Есенина не удалось. В 1931 г. ученый и с ним институт переехали в Москву, однако часть институтского архива, по-видимому, не сохранилась. Отметим, что отчеты Бернштейна в Наркомпрос как вышестоящую организацию не отличаются, к сожалению, информативностью. Найдены только отдельные свидетельства проведенной исследовательской работы Бернштейна. Например, его доклад о психологии поэтического творчества, прочитанный им в Москве в Клубе писателей, сопровождался демонстрацией голосов поэтов, в том числе Есенина[47].

Отбор голосов для исследования производился целенаправленно. Шилов пишет, что основной задачей командировки Бернштейна в Москву была запись голосов Брюсова и Есенина[48]. Мариенгоф и Шершеневич записаны, по всей вероятности, «заодно», т. к. запись проводилась на квартире Есенина и Мариенгофа. Имеющиеся в наличии источники позволяют только предположить, что выбор произведений для записи на фонограф был сделан самим поэтом. Литературные предпочтения Бернштейна нами не изучались, но не исключено, что он слышал некоторые отзывы. Все шесть прочитанных Есениным произведений были написаны в 1918–1922 гг. и публично в Петрограде не исполнялись. Отсутствуют мемуарные свидетельства петроградцев о выступлениях Есенина в Москве. Тесно сотрудничавший с ученым В. Пяст впервые услышал Есенина только в 1923 г.[49].

Существуют противоположные мнения о характере записи, дошедшей до современного слушателя, степени ее полноценности в части достоверности передачи авторского чтения. Современники поэта Н. Браун и В. Мануйлов сходятся на том, что передан дух исполнения, интонация и манера чтения. Браун считает, что изначальная запись полностью передавала характер декламации Есенина. Авторское чтение Есенина он сначала услышал в записи на фоновалик в мастерской Бернштейна: «... в комнату вошел молодой, задорный голос, <...> он читал, как поэты <...>, но необычайно выразительно, с широким голосовым диапазоном, с повышениями и понижениями, с большим разнообразием интонаций и какой-то ему одному присущей задушевностью. Голос звучал, как-то особенно

раскатисто произнося букву "р", с особенным закрытым, по-народному, звучанием буквы "о", с мягким произношением буквы "г". "Разбуди меня завтра рано / О моя терпеливая мать! / Я пойду за дорожным туманом / Дорогого гостя встречать..." Но вот отзвучала последняя строфа: "Воспою я тебя и гостя, / Нашу печь, петуха и коров... / И на песни мои прольется / Молоко твоих рыжих коров". И опять – молодое, задорное, по-есенински образное, и опять о матери, с таким нежным словом о ней, как мог говорить только Есенин: "Я покинул родимый дом, / Голубую оставил Русь. / В три звезды березняк над прудом / Теплит матери старой грусть". А потом также взволнованно, но уже с другой, повествовательной интонацией, с огромным эмоциональным, прямо-таки трагическим напором — монолог Хлопуши. <...> После первого знакомства с голосом поэта я уже иначе воспринимал его стихи... Сквозь печатное безмолвие строки мне слышался его голос, его интонации»[50]. Еще большее впечатление на Брауна произвело чтение поэта в зале Лассаля в апреле 1924 г.: «Я в и д е л < здесь и далее – разрядка автора цитаты. – *Н. С.*> самого Есенина <...>. И я лишь теперь только понял, что было скрыто от глаз моих за тем голосом, который я услышал из фонографа <...>. Глубину с в о е г о чувства с в о и м предельно точно найденным словом, с огромной силой раскрывал Есенин»[51]. Браун также подробно описывает услышанное позднее авторское чтение Есениным всех шести произведений, записанных на фонографе. Он вновь отмечает силу голоса поэта, к тому времени несколько изменившегося, хрипловатого, утомленного, но не утратившего темперамента, мимики, выразительность жеста, разнообразия интонаций в звучании текста, в том числе, повторяющегося, особенно в стихотворении «Всё живое особой метой...», полное погружение в текст: «Не читал, а ж и л в слове, т р е п е т а л »[52].

Браун подчеркивает, что именно авторское чтение изменило его мнение о поэзии Есенина. Д. Фурманов также писал, что стихи Есенина выигрывали в чтке[53]. Так считал и Бернштейн. Шилов дает в собственном изложении один из выводов Бернштейна, сопоставляющего тексты и характер звучащего произведения не только Есенина: «... насыщенный ораторский пафос Есенина, театрально-трагический пафос Мандельштама, стиль скорбного воспоминания Ахматовой надо признать особенностями декламации этих поэтов в большей степени, чем их поэзии»[54]. Интересно, что ту же мысль выскажет переводчица Л. Кинел: «Даже по-русски его <Есенина. — *Н. С.*> поэзия относится к той, что в сто раз красивее, когда ее читают вслух, нежели про себя»[55]. Следует принять во внимание, что Кинел слышала и, что также очень важно, видела, возможно, одно из самых блистательных исполнений монолога Хлопуши.

В коллекции Бернштейна учтено 34 фонозаписи голосов артистов и чтецов произведений Есенина — Г. В. Артоболевского, С. Г. Вышеславцевой, Э. М. Каминской, Г. Б.(?) Лалаянца, М. Ф. Ленина (Игнатюка), Д. М. Лузанова, Н. С. Омельянович, А. Рубинчик, А. Шварца[56]. В наличии в разной степени физической сохранности – 29. Утрачены прижизненные записи исполнения попу-

лярной чтицей Эльгой Каминской стихотворения «Березка» в декабре 1924 г., а также артистом Лалоянцем в апреле 1922 г. монолога Хлопуши из поэмы «Пугачев». Обратим внимание, что последняя из названных записей сделана в Петрограде три месяца спустя после записи авторского чтения Есенина. Поэт мог знать об этих записях, слышать самих чтецов, однако подтверждения этому пока не найдены. Остальные записи сделаны Бернштейном в период с 1926 по 1930 гг.

Продолжительное время голос Есенина, а также запись воспоминаний матери поэта сопровождали экскурсии в Государственном музее-заповеднике С. А. Есенина.

Прекрасной находкой Московского государственного музея Сергея Есенина является демонстрация посетителям 26-секундной кинозаписи Есенина на открытии памятника А. Кольцову в 1918 г. и авторского исполнения монолога Хлопуши. Кинозапись и голос Есенина вошли в хроникально-документальный фильм «Сергей Есенин» (1965, сценарий Ю. Прокушева, операторы Б. Карпов и П. Русанов).

Уже при жизни Есенина его стихи становятся объектом методических пособий по художественному чтению. В 1925 г. профессор ленинградского Института сценического искусства В.Н.Всеволодский-Генгросс (1882–1962), автор ряда работ по теории русской речевой интонации, выпустил книгу «Искусство декламации» — основное «научно-популярного руководство для актеров, слушателей театральных учебных заведений, педагогов. членов художественных кружков и учащихся единой трудовой школы»[57]. Благодаря исследовательской работе студии Государственного экспериментального театра, ученый разработал девять декламационных методов художественного чтения. В список произведений современной поэзии и народного творчества (составлен в 1923 г.) применительно к современным декламационным методам включены два произведения Есенина – «Все живое особой метой...» и «Марфа Посадница», отнесенные соответственно в группы «метод говорной, прозаизмы» и «метод напевный, эпос»[58]. В качестве комментария напомним о впечатлениях М. Цветаевой 1915 г., пораженной страстным чтением автором поэмы «Марфа Посадница»: «Слушаю всеми корнями волос. Неужели этот херувим < ...> *это* написал? — почувствовал? (С Есениным не переставала этому дивиться)»[59].

Начиная с 1919 г. стихи Есенина включаются в сборники «Чтец-декламатор», также являющиеся своего рода пособиями для исполнителей художественных произведений, т. к. нередко сопровождались рекомендациями не только в части состава (по признаку содержания) произведений и правильной передачи смысла, но и, что особенно важно, донесения до слушателя именно художественных особенностей. 17 произведений Есенина вошли в восемь прижизненных сборников и в один подготовленный Н. Омельянович и Вл. Пястом в 1925 г., но увидевший свет в начале 1926 г. («Современный чтец-декламатор». Л.-М.). В Москве в 1923 г. вышли три сборника: «Новый чтец-декламатор» (составитель И. В. Вла-

дислављев. М.-Пг.: «Книга»), «Лава: Рабочий декламатор» (составитель С. Обрадович) и «Зарницы: Чтец-декламатор для детей» (составитель Н. Ашукин. Издательство В. В. Думнова). По одному сборнику выпущено в Харькове («Октябрь. Революционный чтец-декламатор». 1921. Автор предисловия В. С. Рожицын. Главполитпросвет), Киеве («Революционная поэзия: чтец-декламатор». 1923. Составитель Л. Н. Войтоловский) и в Ростове-на-Дону («Революционный чтец-декламатор». 1922. Составитель И. Крашенинников, под редакцией З. Чалой). Самое первое издание — «Крылья свободы. Советский песенник и декламатор» (составитель и издатель не установлены) — вышло в 1919 г. в Иванове-Вознесенске. В отечественные издания чаще всего включали поэму «Товарищ» (четырежды), которую любил и прекрасно декламировал и сам поэт. В иваново-вознесенский сборник, в раздел «Красный декламатор», включены под редакционным заголовком «Песни рабочего» два четверостишья из поэмы «Иорданская голубица» (пятая и шестая строфы) и стихотворение «Край ты мой заброшенный...»

Обратим внимание, что в сборники несмотря на наличие в из заглавиях слова «революционный» включалась преимущественно проникновенная лирика, большей частью ранняя: «В том краю, где желтая крапива...», «Голубень», «За темной прядью перелесиц...», «О, верю, верю, счастье есть...» и др. Стихотворение из цикла «Москва кабацкая» вошло только в сборник 1926 г. Пока нам не удалось собрать материал о какой-либо реакции самого поэта на эти издания, а также об интенсивности использования названных сборников. В некоторой степени это найдет отражение в последнем томе Летописи в разделе «Вечера памяти Есенина».

В 1921 г. в Берлине в издательстве И. П. Ладыжникова вышел сборник «Чтец-декламатор. Сборник русской поэзии», включивший три ранних стихотворения Есенина. Неустановленный автор белградской газеты написал: «Чем-то теплым, хорошим и милым веет от этой книги. Собраны здесь многие наши старые любимцы. Есть новые пришельцы <...> Есенин <...>». А критик А. П. Вольский упрекнул составителя за неоправданно малое число стихов Пушкина, Фета, Некрасова, Есенина[60].

Известно, что поэт совместно с Г. Ф. Устиновым в 1919 г. подготовил для издательства «Денница» сборник «Революционный чтец-декламатор». Устинов написал предисловие, стихи подбирал Есенин. Был даже получен гонорар. Однако судьба сборника, в том числе его содержание, остаются неизвестными[61].

Л. Шилов, посвятивший несколько страниц истории фонографической записи голоса Есенина, в своей книге «Голоса, зазвучавшие вновь», высказывает свои наблюдения, с которыми не всегда можно согласиться. Он утверждает: «... многие стихи его ярко декламационны, написаны с расчетом на произнесение. Уже в процессе работы над стихом, примеривая строки на свой голос, он вел их окончательную правку»[62]. Это так, но лишь отчасти. Такие свидетельства есть. Например, И. Старцев утверждал: «Если стихотворение было хотя бы вчерне и

даже частично только написано, Есенин его сейчас же вслух зачитывал целиком, на отзыв, зорко прислушиваясь к слушателям»[63]. Однако С. Виноградская уточняет это наблюдение, она пишет о «потребности» поэта читать свои стихи до *«их напечатания»* (Курсив наш. – *Н. С.*)[64].

По излишне категоричному мнению Шилова, публичные выступления и чтения в дружеском кругу были для Есенина «не только способом познакомить слушателей со своими стихами в определенной, только ему самому ведомой оркестровке, но прежде всего идеальным средством самовыражения, куда более важным, чем процесс письменного творчества. Поэтому так эмоционально, так страстно-убежденно читал Есенин свои стихи»[65]. О «потребности самовыражения» спорить не будем, но возразим в части недооценки «процесса письменного творчества» и подчеркнем, что за десятилетие творческой жизни поэт самолично подготовил к изданию около 100 только авторских сборников, не считая участия в коллективных. Добавим также, что пока нет полного исследования черновиков Есенина, объективных свидетелей значения и роли «письменного творчества». Суждение Шилова вступает также в противоречие с работой филолога И. Голуб «Звукопись в лирике Есенина»[66], которая более чем убедительно доказывает сильное и разнообразное акустическое впечатление от прочтения печатного текста стихов Есенина глазами.

Далее Шилов дает без какого-либо обоснования общую, странную даже на первый взгляд, оценку характера авторского чтения Есенина: «В чтении <...> самого Есенина не было никакой задумчивости, никакого раскрашивания. Гораздо энергичней, чем чтецы, он выделял ритм стихотворения, <...>, единый на всё стихотворение»[67].

Есенин владел всеми составляющими, обеспечивающими высокий уровень артистического мастерства чтеца-декламатора, ярко выраженным своеобразием авторского чтения. Чтение своих стихов было, по словам И. Евдокимова, очень важным для поэта делом: «Когда он читал, сразу понималось, что чтение для него есть внутреннее, глубоко важное дело. К своим выступлениям он относился серьезно»[68]. И требовал того же отношения от слушателей: «Художественное слово требует большого внимания», – говорил он, когда видел неблагоприятную обстановку для выступления, особенно если это были неопытные поэты-чтецы[69]. Он чутко понимал и воспринимал реакцию слушателей. «Стихи свои любил читать лишь тем, кто их “умел понимать”»[70]. С. А. Толстая, к сожалению, не оставившая своих полноценных воспоминаний о поэте, рассказывала Ю. Л. Прокушеву, как впервые «с затаенным дыханием» слушала «Анну Снегину». Есенин в ответ подарил ей журнал с первой публикацией со словами: «за то, что хорошо слушала»[71].

При характеристике авторского чтения Есенина на сцене или в камерной обстановке в мемуарах, как правило, всегда присутствует оценка артистичности поэта. Он в 1915–1916 гг. прошел, очевидно, неизбежный для него – выходца из

крестьянской среды — этап, по определению В. Чернявского, «народного поддевочного», даже «с пересолом» стиля «театрализации выступлений»[72]. Но с появлением уверенности в себе его сценическое поведение меняется и больше не вызывает иронии. В позитивном аспекте природный актерский талант Есенина отмечали многие его слушатели. Е. Гурвич писал: «У него несомненное артистическое дарование, которое так гармонирует с его талантливой лирикой»[73]. Актерские способности Есенина отмечала свидетельница импровизированного танца Есенина, изображавшего парижского гамена, Г. Серебрякова: «Есенин был музыкально одарен... предстал перед нами как богато одаренный мим и актер»[74]. Писатель Н. Задонский называл чтение поэта мастерским и также отмечал артистизм выступающего Есенина[75]. Поэт А. Гатов писал, что поэт читал монолог Хлопуши «как самый замечательный актер»[76]. Переводчица Кинел увидела в чтении Есениным монолога Хлопуши в Брюсселе потрясающий, великолепный спектакль: «Я была ошеломлена. Есенинский голос — голос южно-русского крестьянина, мягкий и слегка певучий, — передавал изумительный диапазон переживаний. От нежной ласкающей напевности он возносился до диких, хриплых пронзительных выкриков... Есенин был Пугачевым — измученным крестьянином... долго страдавшим, терпеливым, обманутым, а потом — неистовым, хитрым, страшным в своем гневе и требующим свободы и мщения... и потом, в конце, когда его предали — покорным, покинутым. Есенин — Пугачев выражал недовольство шепотом, вел нетерпеливый рассказ, будто бы пел песню. Он же орал, плевался, богохульствовал. Его тело раскачивалось в ритм декламации, и вся комната словно вибрировала от его эмоций. Потом, в конце, побежденный, он — Есенин — Пугачев съежился и зарыдал. Только я знала русский язык и могла понять смысл, почувствовать мелодичность его слов, но все остальные восприняли силу его переживаний и были потрясены до глубины души»[77]. В 1925 г. бакинские слушатели Е. К. Эрмансон и журналист газеты «Труд» дали высшую оценку авторского чтения Есенина, отметив «профессиональную простоту»[78] и даже «изысканное мастерство»[79]. Но только, пожалуй, один Н. Полетаев, неоднократно слышавший Есенина в Москве и в целом выделивший Есенина как лучшего чтеца в Москве, находил в чтении поэта «черты некоторой театральности»[80].

Высокое исполнительское мастерство Есенина обеспечивали отличная память, хорошая дикция, сильный и гибкий голос, уместная жестикуляция, подвижная фигура, выразительная внешность.

Окружение Есенина неоднократно отмечало его великолепную память. Она проявлялась, когда поэт наизусть цитировал произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, других классиков, своих современников. По словам И. Старцева, Есенин «схватывал и запоминал прочитанные однажды стихи»[81]. Не заглядывая в книгу, цитировал прозу любимого Н. В. Гоголя, мог, по словам В. Наседкина, «читать наизусть целые рассказы какого-нибудь понравившегося ему писателя»[82], русский эпос «Слово о полку Игореве» и отдельные руны карель-

ской «Калевалы»[83]. Как утверждает И. Грузинов, Есенин «помнил все свои стихи и поэмы, мог прочесть наизусть любую свою вещь когда угодно, в любое время дня и ночи»[84]. В 1920 г. в Ташкенте на квартире В. Вольпина наизусть прочитал всего «Пугачева»[85].

Есенин в совершенстве владел техникой выразительного чтения.

В. Чернявский, по отзыву М. Бабенчикова, приверженец классической школы декламации[86], вспоминал о есенинском чтении в 1915 г.: «Первое впечатление нас совершенно пронзило — новизной, тщательностью, настоящей плотью поэтического чувства. Он читал громче, чем говорил, в обычной, идущей прямо к сердцу "есенинской" манере, которую впоследствии только усовершенствовал, потряхивая своей мальчишеской желтой головой, и немного напевно. Но протяжной вкрадчивой клюевской тонировки в этом чтении не было и помину, простые ритмы рубились упрямо и крепко, без всякой приторности»[87]. Немного позже, в 1918 г., в Москве, в камерной обстановке гостиничного номера чтение Есенина услышал поэт Скиталец. С некоторой долей скептицизма он писал: «... читал он с искренним увлечением, без лишних жестов, с природным чувством меры. В чтении чувствовался пылкий темперамент, заметна была артистическая жилка, даже некоторое умение выразительно декламировать и держаться как бы на сцене»[88]. По однозначному мнение ростовской поэтессы Н. Александровой (Грацианской), многократно его слышавшей, «Есенин читал ярко, своеобразно. В его исполнении не было плохих стихов: его сильный, гибкий голос отлично передавал и гнев, и радость — все оттенки человеческих чувств»[89]. Поэт Н. Полетаев дает более полную и объективную характеристику: «...великолепно, чудесно читал! <...> весь жест, весь — мимика и движение, он тщательно оттенял в чтении самую тончайшую мелодию стиха, очаровывая публику, забрасывая ее нарядными образам и неожиданно ошарашивая похабщиной»[90]. Как итог мнений современников — утверждение Рюрика Ивнева: «В чтении у него нет соперника»[91].

В мемуарах постоянно отмечается своеобразие голоса Есенина. Утвердились даже выражения «неповторимый есенинский голос», «есенинское чтение»[92] применительно к чтецам есенинского и послеесенинского времени. Еще при жизни поэта им в совершенстве овладел И. Приблудный[93], поэтому его участие в вечерах памяти поэта в 1926 г. было особенно востребовано. Есенинские ноты современники улавливали в чтении стихов брата у старшей из сестер поэта Екатерины.

Тембр голоса Есенина воспринимался современниками по-разному: чистый, мягкий, певучий, молодой, свежий, приятный, некрикливый; чаще грудной, иногда как тенор. Во время выступлений в 1915–1918 гг. это звонкий, молодой, высоко звучащий голос. В имажинистский период это голос мощного звучания. По словам Мариенгофа, Есенин нередко читал стихи «крича, ввергая в звон подвески на <...> канделябрах <комнаты> на Богословском»[94]. В Харькове во время уличного чтения «Пантократора» Есенина «в колокольный звон вклинивал

высоким рассекающим уши голосом: "Не молиться тебе, а лаяться / Научил ты меня, господь..."»[95] Ф. Элленс, вспоминая о чтении «Пугачева», писал о широкой амплитуде диапазона голоса: «он то ревел, то мурлыкал со звериной силой и грацией...»[96]. За десятилетие публичных выступлений тембр голоса Есенина, естественно, претерпел некоторые изменения в сторону утраты звучности и постоянного присутствия «хрипотцы». Разность звучания обуславливалась и содержанием читаемого, и аудиторией слушателей, и физическим и психическим состоянием, и здоровьем поэта.

Современники указывали на многообразие интонационных оттенков голоса Есенина во время чтения стихов, точное, уместное использование тона голоса, органично сочетающегося с содержанием звучащего произведения. Вспоминая, как Есенин читал «Исповедь хулигана» на вечере в Политехническом, А. Жаров выделяет вызывающий тон начала, «не прочитал, а сердито проскрежетал», переход на примирительно задушевный тон, «снявший настороженность публики», нежное, мягкое, вкрадчивое звучание, «как бы интимное признание» слов поэта, с хорошим чувством вспоминающего родину и родителей, затем во время высказанной угрозы родителями заколоть вилами его врагов, последовавший «весьма недружелюбный выпад по отношению к сидящим в зале слушателям», а далее после нежности и умиления воспоминаний о деревенском детстве, известная грубость по отношению к луне, вызвавшая скандал, а после последних слов — «от вспышки законного негодования не осталось и следа»[97]. М. Бабенчиков в своей восторженной оценке выступления Есенина в кафе «Бродячая собака» особо выделяет в стихотворении «Разбуди меня завтра рано...» оттенок одного слова: «слово "мать" он произнес иначе, чем остальные, легкой, едва заметной паузой, выделив его среди других и сообщив ему каким-то едва заметным придыханием особую мягкую ласковую окраску»[98]. М. Ройзман, слышавший Есенин в кафе «Стойло Пегаса», отмечал, что читал Есенин стихотворение «Душа грустит о небесах...» «с поразительной теплотой»[99].

Современники слышали и иные, трагические ноты. Так он читал «Черного человека». Чтение этой поэмы нельзя отнести к исполнительскому. Оно воспринималось как реквием самому себе. Московские и ленинградские слушатели находились под впечатлением надвигающейся трагедии и даже страха. «Он читал так, — вспоминала А. Миклашевская, – будто нас никого не было и как будто "черный человек" находился здесь, в комнате»[100].

Пройдя хорошую школу, Есенин усилил природные данные и усвоил необходимые компоненты правильной дикции, необходимой для публичных выступлений. Р. Акульшин писал: «<Есенин> читал выразительно, не проглатывая ни одного слова»[101]. «Даже шепот его был, — по словам И. Шнейдера, — внятным»[102]. В 1915 г. З. Бухарова слышит «характерные рязанские ударения на "о"»[103], земляк Т. Мачтет улавливал у Есенина родной рязанский выговор[104], а москвич И. Шнейдер указывает на рязанское произношение звука «г»[105]. Но эти

особенности редко отмечаются, а если и замечаются, например, петербуржцем К. Ляндау, то не вызывают раздражения[106]. Более того, Л. Никулин подчеркивает отсутствие даже тени какого-либо местного говора[107].

По воспоминаниям современников вырисовывается реальный, физический портрет-облик Есенина в моменты чтения. Первым и очень сильным впечатлением Г. Бениславской, впервые услышавшей стихотворение «Хулиган», было ощущение органичности сочетания движений поэта с ритмом его стихов: «Он весь стихия, озорная, непокорная, безудержная стихия, не только в стихах, а в каждом движении стиха»[108]. В то же время не было исключением и спокойное состояние поэта. Вс. Рождественский пишет, как в сестрорецком санатории ЦКУБУ «Есенин сел на одной из ступенек и просто, без всякого предисловия, начал читать стихи. Это была исключительно лирика – мягкая и бестревожная, как и этот вечер... читал тихо, без всякого жеста, и каждое слово приобретало от этого особую выразительность»[109].

Всегда в движении были руки поэта. Сначала была «манера перебирать руками концы пиджака, словно он хотел унять руки, которыми впоследствии потрясал свободно и смело»[110].

Затем появился жест, когда «вскидывалась ввысь рука»[111]. Позже основной жест руки – движение от себя. Поэт как бы передает свои стихи не только звуком, но и жестом. В описании Н. Вольпин обращает внимание оригинальная трактовка жеста руки читающего поэта: «Поднимаясь на эстраду, он держал руки сцепленными за спиной, но уже на втором стихе выбрасывал правую вперед – ладонью вверх — и то и дело сжимал кулак и отводил локоть, как бы что-то вытягивая к себе из зала — не любовь ли слушателя?»[112] Сам поэт, в передаче Н. Грацианской, говорил: «Когда читаю "Пугачева", так сжимаю кулаки, что изранил ладони до крови»[113].

Воспоминания современников хорошо дополняются небольшим рядом изобразительных документов – кинокадрами, фотографиями, рисунками и скульптурным изображением читающего Есенина. Благодаря киносъемке московского кинохроникера (запись хранится в РГАКФД, имя оператора не установлено) мы имеем возможность воочию видеть на экране Есенина, выступающего 3 ноября 1918 г. на открытии в Москве на Воскресенской площади у Китайгородской стены памятника русскому поэту – предтече самого Есенина, Алексею Кольцову, работы скульптора С. В. Сырейщикова. Он читает свое знаменитое поэтическое обращение к Родине: «О, Русь, взмахни крылами...»

К сожалению, мы располагаем только двумя фотографиями, запечатлевшими Есенина, читающего свои стихи. Это петроградский снимок М. П. Мурашева 1916 г. – Есенин с первым выпуском сборника «Страда», раскрытого на стихотворении Клюева «Шесток для кота, что амбар для попа...»[114], а также московская фотография фотографа В. Усова, сделанная в марте 1925 г. на квартире Г. Бениславской: Есенин читает матери поэму «Анна Снегина». На наш взгляд, на обо-

их снимках Есенин явно позирует, но изображения интересны. На первом поэт любовно держит книгу поэта-учителя и друга, на втором — Татьяна Федоровна внимательно слушает произведение сына, содержание которого ей понятно и близко. Подчеркнем также, что это единственные фотографические изображения Есенина с книгой.

Конечно, могло быть большее число подобных фотоснимков, ведь Есенин часто выступал публично, читал свои произведения в узком кругу, где мог быть кто-нибудь с фотографическим аппаратом. В 1924 г. в журнале «Всемирная иллюстрация» (№ 3/4. С. 33) напечатана фотография Есенина, возлагающего цветы к памятнику Пушкину. Тогда же Есенин читал стихи, посвященные великому поэту. Не может быть, что в этот момент неизвестный нам фотограф не снимал Есенина и других выступающих, однако другие фотографии этого памятного дня — 6 июня 1924, когда отмечалось 125-летие Пушкина, неизвестны.

Интерес к Есенину, читающему свои стихи, проявили художники. Мы располагаем разновременными рисунками. В ноябре 1915 г. в Петрограде А. Н. Бенуа зарисовал Есенина во время его выступления на журфиксе на квартире юриста и общественного деятеля И. В. Гессена. На рисунке помета художника: «Юный сказитель, пришедший к Гессену вместе с Клюевым... <стиль преувеличенно русский>. Категория Алеши Поповича, рынды, конюшева, банщика». Характер рисунка вполне соответствует тексту, его можно было и не делать. Публикатор деликатно оправдывает язвительность подписи: «Художнику удалось передать в этой мимолетной зарисовке выражение лица выступавшего поэта...»[115] Похожее, уже откровенно карикатурное изображение художника А. Топикова иллюстрирует фельетон Л. Рейснер в журнале «Рудин»[116]. Для сравнения приведем описание В. Чернявского, относящееся к этому же времени: «Его упрямые жесты рукой, <...> резкие, завершающие движения его золотой головы ни на минуту не казались актерскими, но придавали ему вид воистину поющего *осененного* поэта»[117]. По своему интересна зарисовка Есенина, читающего стихи в кафе «Питтореск», художницы З. В. Лагеркранц, наглядно показывающая типичную обстановку, в которой выступали поэты в «кафейный период»[118], тем более что не сохранились фотографические снимки подобной обстановки, типичной для того времени. В 1920 г. несколько реалистичных рисунков читающего Есенина сделал скульптор С. Конёнков. Они отражают привычное, но очень точное мнение о Есенине-чтеце. Он же — автор известного скульптурного портрета, бюста Есенина, выполненного в глине весной 1918 г. с натуры «по сильному впечатлению. Тогда на моей пресненской выставке перед толпой посетителей Есенин читал стихи. Возбужденный, радостный. Волосы взъерошены, наморщен лоб, глаза распахнуты. Звени, звени, златая Русь... Пока я работал над бюстом, всё время держал в памяти образ поэта, читающего стихи рабочим прохоровской мануфактуры — они тогда пришли экскурсией на выставку. Читая стихи, Есенин выразительно жестикулировал. Светлые волосы его рассыпались. Поправляя их, он

поднял руку к голове и стал удивительно искренним, доверчивым, милым»[119]. Скульптура С. Т. Конёнкова, созданная в Америке, получила название «Есенин декламирует»[120].

Писатель И. Рахилло, близко знавший поэта в 1924–1925 гг., сохранил совсем другой образ Есенина в сложный период его жизни. Им сделана зарисовка поэта, впервые читающего в кафе «Литературный особняк» на Арбате поэму «Анна Снегина». «Есенин выступал в шубе с меховым воротником... Неяркий свет лампочки невыгодно освещал его бледное, усталое лицо, резко подчеркивая собранные на лбу морщины и оттеняя пугающую синеву утомленных подглазий. Есенин выглядел в этот вечер больным и постаревшим. Не поднимая глаз, с опущенной головой, голосом, проникновенно тихим и немного хрипловатым, он начал читать свою последнюю поэму — "Анна Снегина"»[121].

Аудитория слушателей и зрителей читающего Есенина широка и разнообразна. Само собой разумеется, стихи Есенина в его собственном исполнении неоднократно слышала вся его семья. Обе сестры поэта оставили очень интересные воспоминания о брате. Однако в них почти не отразились их личные впечатления, а также отклики родных, полуграмотных крестьян, о чтении в родительском доме, в кругу близких и друзей, на различных сценических площадках, где они могли слышать концертные выступления брата. Есенин читал свои стихи сам. Мать также слышала стихи сына в исполнении дочерей и Г. Бениславской[122]. Младшая, Александра, занимавшаяся в кружке художественного слова, который работал в Константинове в 1922–1923 гг., на одном из концертов прочитала два стихотворения — «Поет зима, аукает...» и «Товарищ»[123].

Есенин охотно соглашался читать стихи деревенским друзьям К. Воронцову, Соколовым, Брежневым, учительнице П. Гнилосыровой. В любой обстановке читал артистично, «жестикулируя, вдохновенно, волнуя до слёз», «жесты Есенина были необыкновенно выразительны, и когда он говорил, а особенно читал, то как будто завораживал слушавших и голосом, и мимикой, и сиянием глаз». Константиновцы слышали «Песнь о собаке», «Русь уходящую», «Поэму о 36», «Сыплет черёмуха снегом...»[124] Однако, как с горечью позже заметит С. Соколов, «такими просьбами односельчане его редко донимали... Ни разу не устроили мы литературного вечера, когда он бывал в селе...»[125] Не был использован даже подходящий случай, когда поэт в один из приездов присутствовал на спектакле константиновского драматического кружка. В Рязани также не состоялось ни одного выступления поэта, хотя местными поэтами попытка его организации в 1921 г. была предпринята[126].

Разнообразна аудитория слушателей авторского чтения Есенина и в начале его творческого пути, и в период необыкновенной популярности и востребованности как прекрасного чтеца-декламатора. Воспоминания зафиксировали всегда теплые отклики на камерное чтение поэта. Так, по словам Ю. Якубовского, «он пел как птица»[127]. Н. Крандиевская-Толстая вспоминает, как еще в 1916 г. в Мо-

скве они с А. Н. Толстым были «взволнованы стихами Есенина»[128]. Н. Полетаев, в один день слушавший Есенина в Пролеткульте, а потом в домашней обстановке «в культурной и образованной буржуазной семье», сделал неожиданный для себя вывод: «те же самые стихи <...> за чайным столом приятнее было слушать»[129].

Разнообразен состав группы слушателей. Среди них известные политические и государственные деятели: М. И. Калинин, С. М. Киров, Г. К. Орджоникидзе, Ф. Ф. Раскольников, Л. Д. Троцкий, А. Д. Цюрупа, М. В. Фрунзе. Однако оценок ими мастерства чтения поэта мы не знаем.

Дважды поэт выступал перед учеными. 25 октября 1923 г. вместе с Клюевым и А. Ганиным – в московском Доме ученых ЦЕКУБУ на вечере русского стиля. Есенин читал стихи из цикла «Москва кабацкая». Здесь его впервые услышал В.Пяст, но в его памяти ярче всего запечатлелась импровизированная благоговейная речь поэта о Блоке. «Я полюбил молодого поэта с тех пор», – отметил мемуарист[130]. Летом 1924 г. Есенин читал «самые <его> любимые», «страстные и в то же время нежные стихи о России», звучавшие «как русская народная песня, которая, по словам Гоголя, "рыдает и хватает за сердце"», в санатории ученых в Детском Селе. «Он захватил сердца всех слушателей. Молча, затаив дыхание, полные внимания и очей, и душ – слушали последнего русского крестьянского поэта Сергея Есенина молодые и старые русские ученые, научные сотрудники, доценты, профессора и академики»[131].

Читающего Есенина можно было встретить в разном обществе, иногда в неожиданном месте – на импровизированном антирелигиозном митинге в Харькове, в ночлежном доме в Москве или среди беспризорников Тифлиса, на больничной койке, даже в цирке в качестве наездника-декламатора. Несколько раз он выступал на государственных первомайских торжествах в Баку и Тифлисе. Памятны выступления Есенина на больших литературных праздниках в Москве – открытии памятника А .Кольцову и 125-летии со дня рождения Пушкина.

Есенин возложил цветы к памятнику и прочитал свое поэтическое обращение к поэту. Его выступление получило неоднозначные оценки. И. Рахилло выделил торжественность тона Есенина: «Он читает так, как будто дает клятву...»[132]. Старшее поколение участников торжества, включая И. Розанова, было «поражено» нескромностью поэта, уподобившего себя Пушкину, назвавшего его «блондинистым» и «повесой»[133]. В целом ту же оценку дает свидетель событий В. Терновский, во всех подробностях запомнивший выступление Есенина. Он разбирает весь процесс чтения. Первое впечатление позитивное – поэт увлеченный и страстный, сопоставление себя с Пушкиным называет «святотатством», третья строфа воспринимается «мягче, и внутренний протест панибратским обращением несколько поутих», а «грустный тон есенинского голоса в последних двух строфах звучал примиряюще». «Внешний вид поэта, манера чтения и голос располагали к себе. Но сознание не мирилось до конца с таким неожиданным обращением к великому Пушкину»[134].

Поэту не безразлично мнение аудитории. Он читает в студенческих аудиториях начинающих литераторов, а иногда в творческом порыве и перед окнами, в мастерских художников, скульпторов, в театрах и театральных студиях. Своего «Пугачева» Есенин «ярко и вдохновенно» читал в 1922 г. труппе В. Мейерхольда и вызвал одобрение режиссера и намерение поставить спектакль на сцене его театра[135]. В 1923–1924 гг. «необыкновенно», по отзыву С. Вышеславцевой, Есенин читает труппе студии В. Шимановского, приведя театральную молодежь в восторг и вызвав намерение актрисы сделать сценическую разработку драмы[136]. В Москве и Баку слышал чтение Есенина В. И. Качалов, оставивший свои глубокие впечатления: «Замечательно читал он стихи. И в... первый вечер нашего знакомства и потом, и каждый раз, когда я слышал его чтение, я всегда испытывал радость... Прекрасное лицо (спокойное, без гримас, без напряжения, без аффектации актеров, без мертвой монотонности поэтов), спокойное лицо, но в то же время живое, отражающее все чувства, какие льются из стихов»[137]. Немало написано о том, как слушала и слышала его стихи не понимавшая текста, но чутко воспринимавшая музыку, ритм, интонации голоса, все поведение поэта во время чтения Айседора Дункан. Обращает внимание в этой связи наблюдение Л. Белозерской за реакцией Дункан на чтение Есениным в Берлине «Пугачева»: «Вряд ли Дункан понимала его, но надо было видеть, как менялось выражение ее лица по мере того, как менялись интонации голоса Есенина. Я смотрела на нее, а слушала его»[138].

По нашим примерным подсчетам на основании данных изданных томов Летописи жизни и творчества С. А. Есенина, включающей весь творческий период жизни Есенина, в активе поэта-чтеца свыше 100 публичных выступлений на разного формата и масштаба сценических площадках 13 городов России, Украины, Туркменистана, Азербайджана, Грузии, а также Берлина, Парижа и Нью-Йорка. Он участник собраний литературных кружков, салонов, литературных и литературно-художественных творческих объединений, молодежных компаний до- и послереволюционной России. Читает стихи в редакциях газет и журналов, издательств и т. п. В так называемый «кафейный период» литературной жизни Москвы Есенин активный участник литературных вечеров в популярных кафе – «Альпийская роза», «Музыкальная табакерка», «Десятая муза», «Питтореск», погребок «Мышиная нора», безымянный кабачок в Георгиевском переулке. Здесь читают стихи, дискутируют. Так, Ю. Анненков красочно описывает поэтическое соревнование Есенина с Маяковским в кафе «Питтореск». Победу принесло чтение «Песни о собаке»[139].

В 1918–1920 гг. имя поэта не сходит с недельных афиш эстрады-столовой кафе-клуба СОПО Всероссийского союза поэтов. Он выступает в основном как поэт-имажинист, как идеолог имажинизма с докладами, активно участвует в дискуссиях, слушает выступления поэтов других литературных направлений. Как правило, это совместные выступления группы, включая коллективное

чтение «гимна имажинистов» Есенина, Мариенгофа и В. Г. Шершеневича[140]. У некоторых вечеров эпатирующие названия — «4 слона имажинизма», «Банда имажинистов». Фиксировались факты эпатирующего поведения Есенина. Один из них связан с нервной реакцией поэта на вызывающе пренебрежительное поведение непмановской публики при выступлени П. Орешина[141]. В целом именно выступления Есенина привлекали любителей поэзии. Именно с этих позиций объясняет свое новое увлечение П. Н. Сакулину его корреспондент Е. Д. Ланкина: «Хожу туда чуть ли не каждый день... Есенин... иногда говорит очень и очень красивые стихи, которые дают мне много настроения...»[142] Поэт Т. Мачтет записывает свои непосредственные впечатления в дневник: «Есенин читает стихи и рассказывает об имажинизме... весь сливаясь с декламируемым, в такт раскачиваясь, взмахивая руками... прелестные стихи, нечто вроде гимна имажинизма»[143]. Эмоционально вспоминает о чтении «Пантократора» Рюрик Ивнев: «Строки летели как разгоряченные кони, нигде не спотыкаясь. Образы, один ярче другого, плыли над нами, как облака...» [II, 370]. А. Сахаров в 1926 г. вспоминал: «Читал он хорошо, зажигаясь и по мере чтения освобождая себя от всего связывающего... он весь закачался, как корабль, борющийся с непогодой. Когда он закончил, в зале была минута оцепенения и вслед за тем гром рукоплесканий» [II, 370–371]. Известно, что тогда Есенин читал «Песнь о собаке», отрывки из «Иорданской голубицы», в присутствии В. Брюсова состоялось первое публичное чтение поэмы «Сорокоуст», в отличие от последующих чтений прошедшее в спокойной, по словам И. Грузинова, обстановке[144]. 14 июня 1919 г. состоялся единственный в СОПО авторский вечер Есенина, где он читал новые стихи, а Н. Колоколов сделал доклад о поэте. К. Буровий вспоминает, как проявилась взаимная любовь поэта и публики, ее бурная реакция на чтение поэмы «Инония», которую «слишком горячо принимают. Целуют поэта», называют «великим библейским юношей, гениальным поэтом»[145].

«Стойло Пегаса» в меньшей степени, чем СОПО, служило сценической площадкой для выступлений Есенина, это была своеобразный штаб-квартира имажинистов, где они не только выступали со своими стихами, но и правили гранки, готовились к очередным выступлениям, а вечерами по очереди дежурили. 15 ноября 1921 г. здесь прошел авторский вечер поэта. Полная его программа неизвестна. По словам Старцева, излюбленными вещами, которые Есенин читал зимой 1921 г. были «Исповедь хулигана», «Сорокоуст», «Песнь о хлебе», глава о Хлопуше, «Волчья гибель», «Не жалею, не зову, не плачу...»[146]

Слышали есенинское чтение и стены самого популярного петербургского кафе «Бродячая собака», собиравшего петербургскую поэтическую и художественную элиту. Помещения кафе собирали небольшое количество гостей, нередко постоянных посетителей, и не всегда больших любителей поэзии. Более вместительными были большие зрительные залы государственных учреждений, театров, учебных заведений, научных, общественных организаций и др. Петрограда (Ленинграда) и Москвы.

Особое место в ряду таких сценических площадок занимает Большая аудитория Политехнического музея, с 1908 г. ставшая самой популярной общественной трибуной. В. Муравьев, летописец литературной жизни Политехнического, так описывает обстановку на вечерах поэзии: «Все современники говорили о переполненном зале, о толпе жаждущих попасть на вечер перед входом, которым не достались билеты, о милиционерах, наводящих порядок, о царившей в зале атмосфере заинтересованности, неравнодушии»[147]. В течение 1919–1923 гг. поэт не меньше шести раз выступал на литературных дискуссиях, читал сам и слушал свои стихи в исполнении известных чтецов А. Олейникова и В. Алексеевой-Месхиевой[148]. 3 апреля 1919 г. он не только читает стихи, но и выступает с докладом на литературном вечере «Выставка стихов и картин имажинистов».

В 1920 г. Есенин — участник знаменитого «Суда над современной поэзией» — литературного ответа на «Литературный суд над имажинистами» в Большом зале Московской консерватории[149]. 21 августа 1923 г. именно здесь состоялась встреча с поэтом после зарубежной поездки[150]. В Политехническом были прочитаны «Товарищ», «Сорокоуст», «Москва кабацкая», «Исповедь хулигана», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Я покинул родимый дом..», «Зеленая прическа...», «Да, теперь решено...», «Пой же, пой...», другие произведения, названия которых не названы мемуаристами. Поэт намеревался провести в Политехническом авторский вечер, даже была составлена программа, однако этой мечте, как и объявленному выступлению 29 ноября 1925 г. на литературном вечере «Поэзия наших дней», не суждено было осуществиться[151].

Три значительных выступления Есенина прошли в открытом 3 марта 1920 г. Доме печати. 9 марта 1921 г. на очередной литературной среде состоялся авторский вечер поэта, на котором присутствовал Б. Пастернак. Но подробности неизвестны[152].

С оглушительным успехом 1 июля 1921 г. прошло одно из первых публичных чтений и обсуждение еще не увидевшей свет поэмы «Пугачев». С. Спасский писал: «...нельзя было оторваться от чтеца, с такой выразительностью он не только произносил, но и разыгрывал в лицах весь текст. <...> И когда пронеслись последние слова Пугачева, задыхающиеся, с трудом выскальзывающие из стиснутого отчаянием горла <...> — зал замер, захваченный силой этого поэтического и актерского мастерства, и потом всё рухнуло от аплодисментов. "Да это же здорово!" — выкрикнул Пастернак, стоявший поблизости и бешено хлопавший. И все кинулись на сцену к Есенину. А он всё стоял, слабо улыбаясь, пожимал протянутые к нему руки, сам взволнованный поднятой им бурей»[153]. Новый 1922 г. поэт встречал здесь.

В Доме печати на «Вечере современной поэзии» во второй половине ноября 1925 г. состоялось последнее публичное чтение Есенина. Е. З. Балабанович позже напишет, что, когда звучали строки «Быть поэтом — это значит то же...», ему «невольно думалось: что же дальше, можно ли так тратить свои душевные силы?

И насколько может хватить внутренних сил?»[154] 30 декабря в этом зале, на этой сцене собравшиеся прощались с поэтом.

В числе последних — выступление Есенина в Доме Герцена 22 ноября 1925 г. на благотворительном вечере в пользу неимущего музыканта. Поэт читал «Персидские мотивы», два «русских» стихотворения и на банкете — «Черного человека». На следующий день в дневнике Е. Дуловой, сестры знаменитой арфистки, также участницы вечера, появится запись: «Есенин — это солнце, радость и трогательная грусть». В пространной записи девушки дан по сути искусствоведческий анализ артистического чтения поэта. Поза поэта, «в полоборота налево, он как бы обращался к любимой, что стояла, казалось здесь, рядом с ним». Девушка отмечает многообразие интонаций — «какими разными были у него эти "что ли?" В первом случае — раздумье с оттенком удивления. Во втором — он как бы утверждал вопросом, <подчеркнуто автором записи. — *Н. С.*> что он — с Севера. В третий раз — в вопросе был подтекст: "чудной я что ли?"» Особо выделен «восточный» характер прочтения стихотворения "Ты сказала, что Саади...»: «интимно, нежно, сдержанно, как-то плавно-восточно» с неожиданным завершением, «стремительно и задорно». Как «гимн безответной любви» восприняты стихи «В Хороссане есть такие двери...»: «Чувство достоинства, гордости сменялось не просто словами прощания. А звучало в подтексте как "Я люблю тебя" (в первый раз). (Последнее "до свиданья" было наполнено болью прощания навеки)»[155].

Не исключено, что Есенин прочитал слушателям каждое свое поэтическое произведение. В литературе упоминается примерно 100 названий. Большой насыщенностью репертуара отличаются прежде всего авторские вечера поэта. Есть немало свидетельств о чтении «до изнеможения» как на сцене, так и в узком кругу слушателей. Состав прочитанного поэтом соответствует времени создания произведений. В петроградский период своеобразной визитной карточкой поэта было стихотворение «В хате». Стихи всех выпусков сборника «Радуница» всегда были очень популярны. Мемуаристы указывают названия наиболее запомнившихся и понравившихся произведений, среди них «Анна Снегина», «Возвращение на родину», «Волчья гибель», «Вот оно, глупое счастье...», «Всё живое особой метой», «Годы молодые...», «Да, теперь решено...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Пантократор», «Песнь о собаке», «Письмо матери», «Разбуди меня завтра рано...», «Я обманывать себя не стану..».

Наиболее часто упоминается чтение поэм «Пугачев», в том числе монолога Хлопуши, «Анна Снегина», «Черный человек», стихотворений «В хате», «Товарищ», «Сорокоуст», «Есть одна хорошая песня у соловушки...», стихотворений из циклов и сборников «Исповедь хулигана», «Москва кабацкая», «Любовь хулигана», «Персидские мотивы». В 1915 г. маленькую поэму «Русь» Есенин читал, по воспоминаниям С. Фомина, «...с детским и непосредственным проникновением в те события, какие надвигались на любимую им мужичью, в бе-

рестяных лапотках, Русь»[156]. Французский репортер пишет: «Он бросает вызов всему и всем: и Богу, и Америке, и публике, и кому угодно. Особенно хорошо у него выходит "Исповедь хулигана"» [II, 393]. Начиная с весны 1922 г. Есенин охотно выступал с чтением «Страны Негодяев» во время заграничной поездки и по приезде в Россию[157]. Даже после гибели поэта 1 января 1926 г. в редакции «Бакинского рабочего» собравшимся на панихиду «кажется, что в притихшей редакционной комнате где-то рядом еще звучит хрипловатый, с тяжелыми придыханиями голос Есенина, читающего свою "Песню..."»»[158].

В. Мануйлов отмечает: «В зависимости от настроения и обстоятельств одни и те же стихи Есенин читал по-разному. В клубе им. Сабира (Баку) в концовке "Возвращения на родину" не столько чувствовалось сожаление, сколько поддразнивание, подзадоривание некоторых требовательных критиков, сидевших в первых рядах...">. Тогда же в другой обстановке, в редакции газеты «Бакинский рабочий», где тоже было много народа, «сидели на стульях, столах, подоконниках, стояли в дверях... ни озорства, ни улыбки уже не было», он читал «совсем тихо, вполголоса, замкнувшись в себе, как бы только для себя стихи»[159]. Слова Мануйлова тесно с воспоминаниями Виноградской, общавшейся с Есениным в сложный для поэта послезарубежный период, слышавшей, как иногда Есенин читал свои стихи «просто, скромно, почти застенчиво»[160].

Обратим внимание на свидетельство о выступлении в Туркестанской публичной библиотеке, когда Есенин, читая «Исповедь хулигана», «очень смущался: кругом были почти одни девушки...». Он не стал читать полностью[161].

Авторское чтение Есенина производило большое художественное воздействие на слушателей и вызывало разнообразную гамму впечатлений. Самым важным поэт считал необходимость донести до слушателя содержание. Н. Вольпин отмечала, что подача стиха была «смысловая»[162]. У И. Евдокимова «самыми яркими впечатлениями от встреч с Есениным было чтение им стихов». Он считал, что поэт умел передать «внутреннюю силу стиха», поэтому авторское чтение Есенина вызывало «жадность внимания». Именно это чувство как главное он выделил в реакции А.Воронского, слушавшего поэта[163]. Л. Повицкий, слышавий Есенин в разное время, отмечал, что авторское чтение выражало «напряженность мысли»[164].

Причиной такого состояния, по мнению современников, была не только правдивость, удивительная и беспредельная искренность выступающего поэта. По оценке грузинскогоо поэта С. Чиковани, «читающий Есенин вызывал чувство присутствия на поэтической исповеди»[165]. Как сказал про него бакинский рабочий поэт Гусев, «совесть очищает от душевной скверны»[166].

Исповедальные, с сильно выраженной трагической темой произведения Есенина, прежде всего поэма «Черный человек», стихотворения «Годы молодые...», «Есть одна хорошая песня у соловушки...», «Не жалею, не зову, не плачу...» в чтении поэта вызывали соответствующие ответные чувства слушателей. О впе-

чатлении, которое произвело на нее авторское чтение стихотворения «Годы молодые...», писала С. Виноградская: «Перед нами был не поэт, читающий стихи, а человек, который рассказывает жуткую правду своей жизни, который кричал о своих муках»[167]. Скиталец также воспринимал авторское чтение Есенина как беспредельную откровенность, исповедальность: «в своих самых сокровенных раздумьях и переживаниях <поэт> делился опытом всей своей жизни, раскрывая всю свою судьбу...» Голос поэта остался для него «самым полным и дивным воплощением поэзии, <...> мне не пришлось больше услышать ничего похожего и подобного по глубине самого чистого и совершенного лиризма, чуждого каким бы то ни было посторонним признакам и приметам, по степени полного растворения самого художника в сиянии и потоке этого лиризма»[168].

Многочисленные свидетельства очевидцев сообщают о сильном эмоциональном воздействии авторского чтения, вызывающего многообразие ощущений и впечатлений. О гипнотическом воздействии этого чтения пишет В. Кириллов: «Читает мастерски, с налетом как бы колдовства или заклинания. Характерно вскидывает руку вперед. Словно сообщаясь ею со слушателями»[169]. В. Пяст и К. Ляндау также отмечают это свойство Есенина[170]. Вс. Иванов и Н. Вольпин рассказывают, как поэт «мгновенно» и «головокружительно» овладевал залом[171]. Свойство «околдовывать слушателей» чтением отмечал и Элленс[172]. Вс. Иванов вспомнит, как однажды Есенин стихом буквально спас человека, нуждавшегося в сложной срочной операции, в которой врач ему отказывал. Есенин «стал пробовать читать стихи известному хирургу и зачаровал его. И тот сделал операцию»[173].

Отмечая религиозное воздействие ранней есенинской поэзии, Л. Повицкий написал в полном варианте своих воспоминаний, что «монашеские кроткие стихи 1914–1916 годов успокаивающе действовали на встревоженную войной и предвестниками грядущей революции салонную публику»[174]. Однако в то же самое время Ляндау, соглашаясь, что поэт, «хотя и упоминал Бога» в стихах, но «едва ли <читая их> думал о Боге, по крайней мере не на церковный манер»[175].

А. Ветлугин донес единственную в своем роде реакцию на берлинское чтение «Пугачева» некого немолодого «заезжего француза <...>, не понявшего ни одного слова»: <...> «это и есть великая революция»[176].

Чрезвычайно сильно было музыкальное воздействие чтения Есенина. «Моцартовское начало, моцартовскую стихию» чтения поэта подметил Б. Пастернак[177]. И. Евдокимов отмечал музыкальную силу авторского чтения: «Никто не умел извлекать из его стихов нужные интонации, никому так не пела та подспудная непередаваемая музыка, которую создавал Есенин»; «как только раздавались первые строчки, будто запевал чуть неслаженный музыкальный инструмент»[178]. Музыкальные ассоциации испытывал М. В. Бабенчиков: «больше всего покоряла в есенинском чтении <...> слитность музыки стиха с живой образностью». Ощущения Бабенчикова многообразны. Это и «плавное парение», в котором пребывает на сцене поэт. И даже световые ощущения, когда после окончания

чтения ему «показалось, что в комнате стало темно, до такой степени звуковое впечатление от его чтения неразрывно слилось в моем представлении с чем-то светлым, зримым и сияющим»[179].

Авторское чтение Есенина производило сильное физическое воздействие – от «холодной оторопи» у Евдокимова[180] до «ожога» у Пяста[181], но чаще, как пишут, например, М. Ройзман или М. Зощенко, согревало «пронзительной теплотой»[182].

Великолепие авторского чтения Есенина не служило преградой для выступления с чтением его произведений профессиональных чтецов-декламаторов и актеров. Известны совместные выступления поэта с артистами А. Олениным и Г. Юдиным. Стихи Есенина и других поэтов-имажинистов исполняла популярная чтица Э. Каминская, А. Никритина, Ю. Дижур, В. Кострова, Клюев, Шершеневич и др. Поэт восхищался декламацией Качалова. Есенинские произведения звучали на многочисленных траурных вечерах, прошедших после смерти Есенина в разных городах России и за рубежом. Нередко они звучали в есенинской интонации. Обобщение этого материала найдет отражение в завершающем томе «Летописи жизни и творчества С. А. Есенина».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Театральная энциклопедия: В 5 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1963. С. 352.

[2] Культура русской речи. Энцикл. слов.-справ. / РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова / под общ. рук. Л. Ю. Иванова [и др.]. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 150.

[3] *Воронский А.К.* Памяти Есенина // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Худож. литература. Т. 2. С. 69.

[4] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1 – 5 (кн. 1). М.: ИМЛИ РАН. 2003–2013.

[5] *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995–2002.

[6] *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина. От «Пророка» до «Черного человека». М.: ИМЛИ РАН, 2001.

[7] С.А.Есенин в воспоминаниях современников (в скобках указан том): *Александрова Н. О.* Есенин в Ростове (1); *Асеев Н. Н.* Встречи с Есениным (2); *Бабенчиков М. В.* Сергей Есенин (1); *Бениславская Г. А.* Воспоминания о Есенине (2); *Вольпин В. И;* .О Сергее Есенине (1); *Воронский А. К.* Памяти Есенина (2); *Горький М.* Сергей Есенин (2); *Грузинов И. В.* Есенин; С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве (1); *Евдокимов И. В.* Сергей Александрович Есенин (2); *Есенина А. А.* Родное и близкое (1); *Есенина Е. А.* В Константинове (1); *Есенина Т. С.* Зинаида Николаевна Райх (2); *Иванов Вс.* О Сергее Есенине (2); *Ивнев Рюрик.* О Сергее Есенине (1); *Качалов В. И.* Встречи с Есениным (2); *Кириллов В. Т.* Встречи с Есениным (1); *Коненков С. Т.* Из книги «Мой век» (1); *Крандиевская-Толстая Н. В.* Сергей Есенин и Айседора Дункан (2); *Мануйлов В. А.* О Сергее Есенине (2); *Миклашевская А.Л.* Встречи с поэтом (2). *Наседкин В. Ф.* Последний год жизни Есенина (2); *Никитин Н. Н.* О Есенине (2); *Никулин Л. В.* Памяти Есенина (1); *Полетаев Н. А.* Есенин за восемь лет (1); *Пяст Вл.* Встречи с Есениным (2);

Рождественский Вс. Сергей Есенин (2); *Ройзман М. Д.* Из книги «Все, что помню о Есенине» (1); *Розанов И. Н.* Воспоминания о Сергее Есенине (1); *Сардановский Н. А.* На заре туманной юности (1); *Семеновский Д. Н.* Есенин (1); *Соколов С. Н.* Встречи с Есениным (1); *Старцев И. И.* Мои встречи с Есениным (1); *Фурманов Д. А.* Сережа Есенин (2); *Хитров Е. М.* В Спас-Клепиковской школе (1); *Чернявский В. С.* Три эпохи встреч (1915–1925) (1); *Шнейдер И. И.* Из книги «Встречи с Есениным» (2); *Элленс Франц.* Сергей Есенин и Айседора Дункан (2); *Ясинская З. И.* Мои встречи с Сергеем Есениным (1).

О Есенине. Стихи и проза писателей — современников поэта / Вст. ст. и сост. — С. П. Кошечкин. М.: Правда, 1990: *Браун Н.* О Сергее Есенине; Гатов А. О Есенине; *Жаров А.* Сергей Есенин; *Задонский Н.* Сергей Есенин; *Зощенко М.* В пивной (Из повести «Перед заходом солнца»); *Пастернак Б.* Из очерка «Люди и положения»; *Серебрякова Г.* Сергей Есенин; *Скиталец.* Из статьи «Русская литература и революция»; *Спасский С.* Сергею Есенину; *Чиковани С.* Сергей Есенин в Тбилиси (Несколько встреч).

[8] *Верховский Н. Ю.* Книга о чтецах: Очерки развития сов. искусства худож. чтения. М.-Л.: Искусство, 1950. С. 73.

[9] Цит. по: *Михайлов С.* «Он читал как гений» // Газ. «Мир Есенина». Ташкент, 1995.

[10] *Розанов И. Н.* Воспоминания о Сергее Есенине. С. 440.

[11] Там же. С. 442.

[12] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 1 / Сост., подгот. текстов и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 11.

[13] *Есенина Е. А.* В Константинове. С. 33; *Есенина А. А.* Родное и близкое. С. 89.

[14] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН / Т. 3. Кн. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Сост.: А. Н. Захаров, С. И. Субботин; Сост. разд.: М. В. Скороходов, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 166.

[15] *Верховский Н.* Книга о чтецах. С. 55.

[16] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 1 / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев; Общ. ред. и вступ. слово — Ю. Л. Прокушев; Сост.: М. В. Скороходов, С. И. Субботин; Сост. разделов: Е. А. Самоделова, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Л. М. Шалагинова, Ю. Б. Юшкин при участии О. Л. Аникиной, Л. А. Архиповой, Н. Н. Бердяновой, В. А. Дроздкова, Н. Г. Юсова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 479.

[17] Там же. С. 113.

[18] *Хитров Е. М. В* Спас-Клепиковской школе. С. 142.

[19] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 127.

[20] *Сардановский Н.* «На заре туманной юности». С. 130.

[21] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 146.

[22] Там же. С. 167.

[23] Там же. С. 191.

[24] *Верховский Н.* Книга о чтецах. С. 64.

[25] *Розанов И. Н.* Воспоминания о Сергее Есенине. С. 442.

[26] *Ясинская З. И.* Мои встречи с Сергеем Есениным. С. 256–257.

[27] См. о нем: Театральная энциклопедия. Т. 4. С. 974.

[28] *Студенцова Е. И.* Встречи. 1. Владимир Владимирович Сладкопевцев и Сергей Есенин // С. А. Есенин. Материалы к биографии / Сост. Н. И. Гусева, С. И. Субботин, С. В. Шумихин. М.: Историч. наследие, 1992. С. 15–17.

[29] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 315.

[30] *Студенцова Е. И.* Встречи. 1. Владимир Владимирович Сладкопевцев и Сергей Есенин. С. 17.

[31] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 383–384.

[32] *Верховский Н.* Книга о чтецах. С. 62–63.

[33] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Искусство декламации: Науч.-популярное руководство. Л.: Изд-во Книжного сектора ЛГОНО, 1925. С. 282.

[34] *Сладкопевцев В.В.* Искусство декламации. Изд. 2-е, перераб. и доп. Пг.: Тип. Т-ва «Екатерингофское печатное дело», 1918. С. 100.

[35] *Есенина Т. С.* Зинаида Николаевна Райх. С. 271.

[36] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН / Т. 5. Кн. 1: Гл. ред. Н. И. Шубникова-Гусева; Сост. Н. И. Шубникова-Гусева при участии С. И. Субботина, Н. Г. Юсова; Сост. разд.: А. Н. Захаров, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, Н. М. Солобай. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 237.

[37] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 381.

[38] *Верховский Н.* Книга о чтецах. С. 16, 56.

[39] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 3. Кн. 1 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Сост.: В. А. Дроздков, А.Н. Захаров. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 101.

[40] Там же. С. 19.

[41] РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Д. 138. Л. 79.

[42] ГЛМ. Отдел фонозаписей. № 365.

[43] *Солобай Н. М.* О фонозаписи голоса Николая Алексеевича Клюева // XXI век на пути к Клюеву. Материалы Международной конф. «Олонецкие страницы жизни и творчества Николая Клюева и проблемы этнопоэтики», посвящ. 120-летию со дня рождения великого русского поэта Николая Клюева. 21–25 сентября 2004 года / Карельский научный центр РАН. Институт языка, литературы и истории. Петрозаводск, 2006. С. 331.

[44] *Грузинский А. Е.* Голоса поэтов // Стройка. 1930, № 13. С.15; *Горяева Т. М.* Из истории отечественной звуковой культуры (Жизнь и деятельность С. И. Бернштейна) // Народный архив. Альм. М. 1993. С. 26–41; *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: Булат, 2004.

[45] *Грузинский А. Е.* Голоса поэтов. С. 15.

[46] Там же.

[47] *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. С. 168.

[48] Там же. С. 165.

[49] *Пяст В.* Встречи с Есениным. С. 93.

[50] *Браун Н.* О Сергее Есенине. С. 389.

[51] Там же. С. 391–392.

[52] Там же. С. 392.

[53] *Фурманов Д.* Сережа Есенин. С. 317.

[54] *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. С. 175.

[55] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 2. С. 133.

[56] ГЛМ. Отдел фонозаписей. № КП 10403. № 331-476, 503.

[57] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. С. 132.

[58] *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Искусство декламации. С. 118, 124.

[59] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 1. С. 307.

[60] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 2С. 214-215.

[61] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Общ. ред. и предисл. – А. Н. Захаров. Сост. В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 215.

[62] *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. С. 201.

[63] *Старцев И.* Мои встречи с Есениным. С. 413.

[64] *Виноградская С.* Как жил Есенин // Как жил Есенин: Мемуарная проза / Сост., послесл. и коммент. А. Л. Казаков. Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1992. С. 23.

[65] *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. С. 204.

[66] *Голуб И.* Звукопись в лирике Есенина // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. Юбилейный сборник / под общей ред. Ю. Л. Прокушева. М.: Просвещение, 1967. С. 133–147.

[67] *Шилов Л. А.* Голоса, зазвучавшие вновь. С. 204.

[68] *Евдокимов И. В.* Сергей Александрович Есенин. С. 283.

[69] *Кириллов В.* Встречи с Есениным. С. 271.

[70] *Виноградская С.* Как жил Есенин. С. 23.

[71] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 5. Кн. 1. С. 262.

[72] *Чернявский В.* Три эпохи встреч (1915–1925). С. 212.

[73] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 5. Кн. 1. С. 170.

[74] *Серебрякова Г.* Сергей Есенин. С. 541.

[75] *Задонский Н.* Сергей Есенин. С. 420.

[76] *Гатов А.* О Есенине. С. 409.

[77] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 2. С. 115.

[78] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 5. Кн. 1. С. 237.

[79] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 406.

[80] *Полетаев Н.* Есенин за восемь лет. С. 295, 299.

[81] *Старцев* И. Мои встречи с Есениным. С. 415.

[82] *Наседкин В.* Последний год жизни Есенина. С. 309.

[83] *Рахилло И.* Московские встречи. М.: Московский рабочий, 1962. С. 47.

[84] *Грузинов И.* Есенин; С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. 356.

[85] *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина. С. 16; *Вольпин В.* О Сергее Есенине. С. 426.

[86] *Бабенчиков М.* Сергей Есенин. С. 240–241.

[87] *Чернявский В.* Три эпохи встреч (1915–1925). С. 201.

[88] *Скиталец.* Из статьи «Русская литература и революция». С. 182–183.

[89] *Александрова Н.* Есенин в Ростове. С. 419.

[90] *Полетаев Н.* Есенин за восемь лет. С. 299.

[91] *Ивнев Р.* О Сергее Есенине. С. 343–344.

[92] *Полетаев Н.* Есенин за восемь лет. С.295.

[93] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / общ. ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой; сост.: С. П. Митрофанова-Есенина и Т. П. Флор-Есенина; коммент.; С. П. Митрофанова-Есенина, С. И. Субботин и др.; подгот. текстов и указатель имен — С. И. Субботин. М.: Республика, 1995. С. 452.

[94] *Мариенгоф А.* О Сергее Есенине. М. 1926. С. 7.

[95] *Мариенгоф А.* Роман без вранья. Л. 1988. С. 64.

[96] *Элленс Ф.* Сергей Есенин и Айседора Дункан. С.23.

[97] *Жаров А.* Сергей Есенин. С. 416.

[98] *Бабенчиков М.В.* Сергей Есенин. С.244.

[99] *Ройзман М.* Из книги «Все, что помню о Есенине». С.386.

[100] С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 91.

[101] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 4 / Гл. ред. и сост. Н. И. Шубникова-Гусева; Сост. разд.: Л. Г. Голубева, М. В. Скороходов, Н. М. Солобай, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 92.

[102] *Шнейдер И.* Из книги «Встречи с Есениным». С. 38.

[103] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 289.

[104] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Общ. ред. и предисл. — А. Н. Захаров. Сост. В. А. Дроздков, А. Н. Захаров, Т. К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 179; *Миклашевская А. Л.* Встречи с поэтом. С. 88.

[105] *Шнейдер И.* Из книги «Встречи с Есениным». С. 38.

[106] *Ляндау К.* Беглые воспоминания о Есенине // Сергей Есенин глазами современников / Вст. ст., подгот. текста и коммент. Н. И. Шубниковой-Гусевой. СПб.: Росток, 2008. С. 349.

[107] *Никулин Л.* Памяти Есенина. С. 306.

[108] *Бениславская Г.* Воспоминания о Есенине. С. 50.

[109] *Рождественский В.* Сергей Есенин. С. 114.

[110] *Ивнев Р.* О Сергее Есенине. С. 325.

[111] *Никулин Л.* Памяти Есенина. С. 306.

[112] *Вольпин Н.* Свидание с другом // Как жил Есенин. С. 234.

[113] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 3. Кн. 1. С. 258.

[114] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 1. С. 345.

[115] *Зильберштейн И.* Неизвестный рисунок // Огонек. 1985. № 40. С. 22.

[116] Летопись жизни и творчества С.А.Есенина. Т. 1. С. 295.

[117] *Чернявский В.* Три эпохи встреч (1915–1925). С. 224. Выделено автором воспоминаний.

[118] *Вуколов Н.* Золотая сага Зои // Эхо планеты. 1997. № 5. С. 20.

[119] *Коненков С.* Из книги «Мой век». С. 290.

[120] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. С. 464.

[121] *Рахилло И.* Московские встречи. С. 65–66.

[122] *Наседкина-Есенина Н. В.* В семье родной. М.: Советский писатель, 2001. С. 52; *Шубникова-Гусева Н. И.* «А хорошо было у вас...» Четыре поездки Галины Бениславской в Константиново // Современное есениноведение. 2008. № 8. С. 84–85.

[123] *Есенина А. А.* Родное и близкое. С. 77.

[124] Жизнь Есенина: Рассказывают современники / сост., вступ. ст. и прим. – С. П. Кошечкин. М.: Правда, 1988. С. 44–45, 211, 428, 526–527.

[125] *Соколов С.Н.* Встречи с Есениным. С. 138.

[126] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 1. С. 183.

[127] *Семеновский Д.* Есенин. С. 157.

[128] *Крандиевская-Толстая Н.* Сергей Есенин и Айседора Дункан. С. 34.

[129] *Полетаев Н.* Есенин за восемь лет. С. 295.

[130] *Пяст Вл.* Встречи с Есениным. С. 94.

[131] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 4. С. 314-315.

[132] *Рахилло И.* Московские встречи. С. 57.

[133] *Розанов И.* Мое знакомство с Есениным // Памяти Есенина. М.: Всероссийский союз поэтов, 1926. С. 53.

[134] *Терновский В., Терновский А.* Что сохранили перо и память // В мире книг. 1970. № 9. С. 41–42.

[135] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 1. С. 144.

[136] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 4. С. 104, 254.

[137] Качалов В.И. Встречи с Есениным. С. 253.

[138] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 2. С. 30–31.

[139] *Анненков Ю.* Сергей Есенин. Дневник моих встреч // Русское зарубежье о Есенине / Вступ. ст., сост., коммент. – Н. И. Шубникова-Гусева. М.: ИНКОН, 1993. Т. 2. С. 117–118.

[140] *Кириллов В.* Встречи с Есениным. С. 272.

[141] *Полетаев Н.* Есенин за восемь лет. С. 297.

[142] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 283.

[143] Там же. С. 222–223.

[144] *Грузинов И.* Есенин; С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. 366.

[145] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 276.

[146] *Старцев И.* Мои встречи с Есениным. С. 410.

[147] В Политехническом. «Вечер новой поэзии». Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917–1923. Статьи. Манифесты / составитель Вл. Муравьев. М.: Моск. рабочий, 1987.

[148] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 2. С. 175; Т. 3. Кн. 1. С. 45–46.

[149] Там же. С. 252–253, 396–397, 422–423.

[150] Там же. Т. 4. С. 48–53.

[151] Там же. С. 521, 555.

[152] Там же. Т. 3. Кн. 1. С. 70.

[153] *Спасский С.* Сергею Есенину. С. 200–201.

[154] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 5. Кн. 1. С. 543.

[155] Там же. С. 530–533.

[156] *Фомин С.* Из воспоминаний // Памяти Есенина. С. 130.

[157] *Шубникова-Гусева Н.И.* Поэмы Есенина. С. 203–205.

[158] *Швейцер В.* Диалог с прошлым: Воспоминания. Этюды. М.: Искусство, 1966. С. 71.

[159] *Мануйлов В.* О Сергее Есенине. С. 181.

[160] *Виноградская С.* Как жил Есенин. С. 16.

[161] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 3. Кн. 1. С. 113.

[162] *Вольпин Н.* Свидание с другом. С. 234.

[163] *Евдокимов И. В.* Сергей Александрович Есенин. С. 283–285.

[164] *Повицкий Л.* О Сергее Есенине и не только... По личным воспоминаниям / Сост. И. Л. Повицкий. М.: АПАРТ, 2006. С. 20.

[165] *Чиковани С.* Сергей Есенин в Тбилиси (Несколько встреч). С. 362.

[166] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина. Т. 5. Кн. 1. С. 171.

[167] *Виноградская С.* Как жил Есенин. С. 24–25.

[168] *Скиталец.* Из статьи «Русская литература и революция». С. 554.

[169] *Кириллов В.* Встречи с Есениным. С. 271.

[170] *Ляндау К.* Беглые воспоминания о Есенине. С. 349; *Пяст В.* Встречи с Есениным. С. 96.

[171] *Иванов Вс.* О Сергее Есенине. С. 82; *Вольпин Н.* Свидание с другом. С. 234.

[172] *Элленс Ф.* Сергей Есенин и Айседора Дункан. С. 23.

[173] *Иванов Вс.* О Сергее Есенине. С. 78.

[174] *Повицкий Л.* О Сергее Есенине и не только.... С. 14.

[175] *Ляндау К.* Беглые воспоминания о Есенине. С. 349.

[176] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 473.

[177] *Пастернак Б.* Люди и положения // Пастернак Б. Воздушные пути: Проза разных лет. М.: Советский писатель, 1984. С. 455.

[178] *Евдокимов И. В.* Сергей Александрович Есенин. С. 283.

[179] *Бабенчиков М.* Сергей Есенин. С. 243, 244.

[180] *Евдокимов И. В.* Сергей Александрович Есенин. С. 284.

[181] *Пяст В.* Встречи с Есениным. С. 95.

[182] *Ройзман М.* Из книги «Все, что помню о Есенине». С. 386; *Зощенко М.* В пивной (Из повести «Перед заходом солнца»). С. 427.

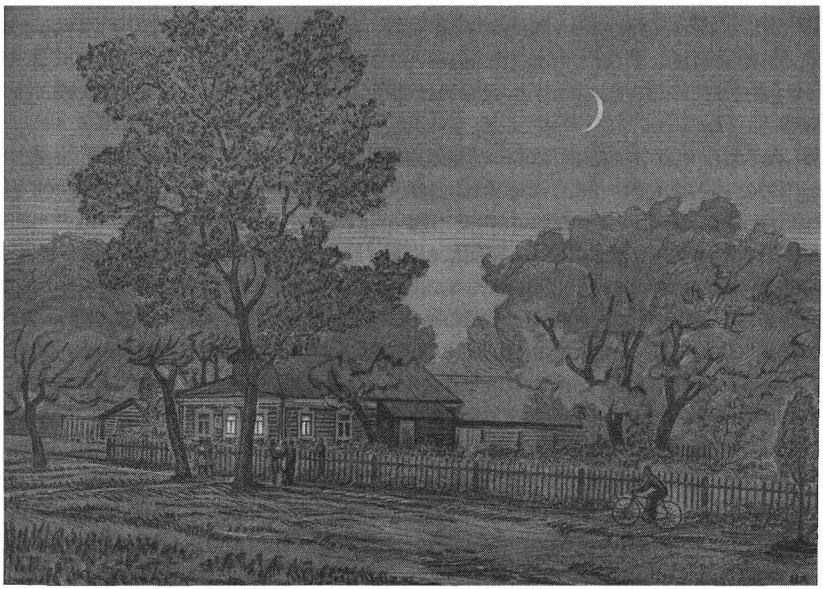
Б. И. Иогансон *(с. Константиново)*

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА С. А. ЕСЕНИНА

Обширная и в некоторой степени уникальная художественная коллекция Государственного музея-заповедника С. А. Есенина состоит из нескольких частей, различных по содержанию и размерам, представляющих как естественно накапливающееся собрание произведений художников XX и XXI вв., так и органические части отдельных частных собраний. Коллекция включает сотни живописных и графических работ, скульптуру и большой фонд экслибрисов. Основная часть коллекции объединена есенинской тематикой, однако значительное место занимают в ней и произведения, не связанные с поэтом.

Создание коллекции началось вскоре после открытия в 1965 г. музея Есенина в с. Константиново и продолжается с некоторыми перерывами до настоящего времени. Одним из первых, в 1968 г., был приобретен портрет Есенина работы народного художника РФ Ф. Д. Константинова. С начала 1970-х гг. начинается целенаправленное формирование художественного фонда, связанного с есенинской тематикой. В 1972 г. в дар от художника Н. И. Лапшина, ученика В. А. Фаворского, поступила ксилография «Вечер. Дом-музей С. А. Есенина», а в 1973 г. Министерство культуры передало музею несколько графических и акварельных работ Ф. Д. Константинова. В 1974 г. художественное собрание музея заметно пополнилось благодаря дарам московской художницы А. А. Ромодановской и казахского художника В. П. Манзи. В последующие годы коллекция начала бурно расти, что было вызвано исключительным интересом многих художников к есенинским местам и личности самого поэта. Именно в 1970–1980-е гг. был собран основной корпус художественного собрания музея-заповедника Есенина.

Музей-заповедник систематически приобретал живописные и графические произведения, а многие из художников дарили музею свои работы. Среди последних следует с благодарностью назвать имена таких мастеров, как Т. П. Радимова, Я. Мацеевская, Е. П. Лаврентьев, Г. М. Красильников, П. П. Костюкевич, В. И. Колдин, И. Ф. Кириллов, В. Е. Андреенков, А. Б. Заславский и др. Так сформировалась собственно есенинская часть художественной коллекции музея-заповедника.



Н. И. Лапшин. Вечер. Дом-музей С.А. Есенина. 1971
Бумага, ксилография. 330×320 мм

В 1980-е гг. она пополнилась несколькими обособленными собраниями произведений изобразительного искусства, не связанными непосредственно с есенинской тематикой. Прежде всего следует назвать так называемый фонд Айседоры Дункан, приобретенный в 1980 г. у Л. Б. Фридмана и состоящий из восьми гравюр на исторические темы неизвестных авторов, принадлежащих А. Дункан.

13 литографий 1840–1850-х гг. выдающегося французского художника Оноре Викторьена Домье (1808–1879) были приобретены музеем-заповедником в 1988 г. в московском магазине № 36. В этом же магазине в том же году была приобретена большая графическая серия, включающая 52 графических листа как неизвестных старых мастеров, так и отдельных работ таких звездных авторов как Рафаэль, Леонардо да Винчи, Рембрандт, Доминик-Виван Денон (1747–1825; французский гравер, рисовальщик, дипломат и писатель) и др.

Наконец, в 1988 г. в дар от А. А. Перуцкого была получена большая часть (384 ед.) огромного графического собрания произведений XIX в., собранного жившими в Рязани сестрами Хвощинскими (три сестры Хвощинские — Надежда, Софья и Прасковья, писательницы и художницы). Остальные 45 произведений из этого собрания были приобретены музеем у А. В. Тарасова (1988 г.) и Н. Г. Непримерова (1989 г.). Собрание представляет огромный научный, художественный и познавательный интерес, здесь находится множество портретов исторических лиц середины века, в том числе русских литераторов и художников.

В 1995 г. В. П. Грошев подарил музею-заповеднику серию работ художника М. И. Климентова. Последним по времени поступления был дар музею Г. И. Авериной (2013 г.) живописного цикла петербургских пейзажей известного художника О. В. Попова.

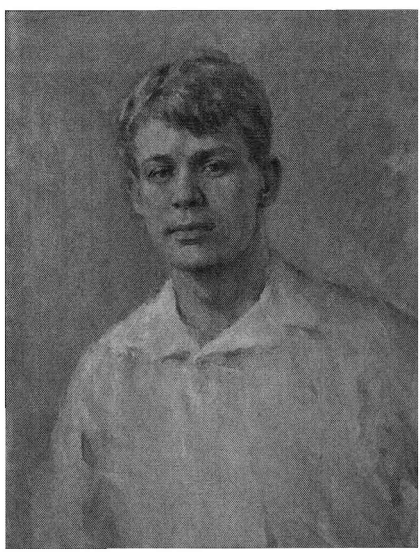
В собственно есенинской живописно-графической коллекции музея-заповедника количественно преобладают работы рязанских художников (что объясняется не только географическим фактором, но и мощным потенциалом рязанского художественного сообщества). Наряду с ними здесь есть полотна многих московских живописцев, а также мастеров из других областей страны, в том числе известных и даже знаменитых художников. Коллекция, объединенная есенинской тематикой, подразделяется на несколько частей. Прежде всего, это большая подборка портретов Есенина. Наряду с образом поэта, многие художники обращались к местам его детства, многократно запечатлев родительский дом, отдельные места усадьбы и даже «помнящие» его деревья, и, конечно же, константиновские пейзажи. К особому разделу коллекции относится галерея портретов старых жителей села Константинова, среди которых и Т. Ф. и А. Н. Есенины – родители поэта. Определенную часть коллекции составляют иллюстрации к произведениям Есенина.

Есенинская иконография музея-заповедника обладает специфическими чертами разработки его образа. При всем стилистическом разнообразии портретов Есенина, созданных различными художниками в разные годы, за редкими исключениями их объединяет одна тема, один настойчивый мотив – связь поэта с родной землей, с родным Константиновом. Поэтому как на многих портретах, так и в жанровых сценах Есенин изображается в родных местах, из которых он или еще не уехал или возвращается сюда издалека, и центральным содержанием картины тогда является внутренняя драматическая значительность встречи поэта с родными местами. Вся бурная жизнь поэта за пределами Константинова опущена, пропущена, и только по его облику можно догадаться, что вернулся он знаменитым и прославленным.

В коллекции музея-заповедника преобладают работы, написанные в период с конца 1940-х до конца 1980-х гг., запечатлевшие дух своего времени. Вероятно, одним из первых хронологически следует считать портрет поэта, созданный Надеждой Вячеславовной Голубец (1895–1985), московской художницей, ученицей Р. Р. Фалька. Изображен совсем юный Есенин, хочется сказать, Есенин, еще не знакомый или не поддавшийся городским искусам, с простодушной улыбкой и прямым открытым взглядом, скромно, по-деревенски, одетый; будничный и почти заурядный вид юноши подчеркивается тускловатым колоритом, и только копна золотых волос и нечто в виде блокнота в руке связывают его облик со сложившимся образом Есенина. Пожалуй, это одно из наиболее естественных существующих изображений поэта, далекое от распространившихся позднее его идеализированных образов, включая образ лубочного херувима или изломанного и вычурного падшего ангела.

Акварельный портрет Есенина кисти народного художника РСФСР А. Н. Ярославцева-Кравченко (1911–1983), вариант его известной работы (1930 г.), относится к парадным идеализированным изображениям поэта. Художник неоднократно возвращался к первоначальному полотну 1930 г. и создал много вариантов своего первого получившего высокую оценку портрета Есенина. В частности, Н .А. Клюев писал о нем С. А. Толстой: «Глядели знающие люди, говорят, что это истинный Есенин. Я увидел, заплакал, до того – нарисовано хорошо и душевно и по замыслу, и по простоте, чистоте линий близко Сереженьке! <...> Есенин изображен во весь рост, под плакучей березой, где каждый листик со смыслом. По рисунку вещь изумительная. Прекрасны задумчивые облака, плакучая березынька на заднем плане, какое-то Бёклиновское очертание дальнего леса...»[1] В процессе переработки портрета исчезли березки и вообще весь пейзаж, а сам образ поэта при сохранившемся сходстве потерял живые черты и приобрел идеализированную красивость.

На картине 1959 г. ленинградской художницы, ученицы Б. В. Иогансона Лидии Ивановны Шарлемань (1915–1963) мы видим повзрослевшего Есенина с пристальным умудренным взглядом. Светлая красочная палитра подчеркивает красоту и достоинство персонажа картины, явно идеализированного, но в то же время вызывающего впечатление достоверности – кажется, именно таким он, в сущности, был. Идеализированным, красивым и безлично-советским выглядит Есенин на портрете А. Хоменко (1948).



Л. И. Шарлемань.
Портрет Сергея Есенина. 1960
Холст, масло. 69×50 см

Весьма интересна трактовка образа Есенина, представленная московским художником Г. М. Красильниковым (1911–1996), членом АХХРа, который в юности был знаком с поэтом. Это явная попытка художника продемонстрировать «политкорректного» Есенина. Именно поэтому, по-видимому, отложивший свои бумаги и глубоко задумавшийся поэт изображен на фоне висящего на стене портрета В. И. Ленина. Из живописных портретов обращает на себя внимание работа В. А. Подгорного (1985), создавшего непарадный тревожный и одновременно художественно достоверный образ Есенина. К этому времени относится и выполненный в строгой цветовой гамме портрет Есенина, написанный народным художником России рязанским художником

С. Ф. Якушевским (1922–2000). Особенно хотелось бы отметить акварельный профильный портрет Есенина, созданный известным московским художником-иллюстратором и мультипликатором Г. Д. Новожиловым (1936–2007) и привлекающий внимание непривычным ракурсом при несомненном сходстве и трагическим выражением.

Несколько живописных полотен объединены общим мотивом, который можно назвать «Есенин в Константинове». Прежде всего, это вариант известной замечательной картины С. Ф. Якушевского с фигурой юного Есенина, облокотившегося на плетень, органично вписывающейся в вечереющий пленительный летний пейзаж. Любопытно, что уже городского гостя в этих краях, вкусившего славы Есенина, опирающегося на похожий плетень, изобразил московский художник, мастер портретной живописи С. П. Викторов (1916–1977) на своей картине 1972–1975 гг. К этому ряду относятся и два интересных остро экспрессивных портрета Есенина художника В. В. Руднева (род. в 1920) — «Есенин в ночном» — в полыхающих красных отсветах костра и порывистая фигура поэта за деревенским столом. Рязанский художник В. Е. Куракин представлен двумя очень разными и очень выразительными, скрыто-драматическими работами: 1965 г. датируется картина, на которой погруженный в себя прекрасноликий Есенин, в шубе, без шапки идет по безлюдной зимней дороге. Сумрачный обесцвеченный колорит пейзажа, темная одежда создают тревожную атмосферу и контрастируют с живыми нежными красками лица и знаменитым золотом волос поэта. На другой черно-белой картине юный, еще крестьянского облика Есенин в белой рубахе и с распростертыми руками почти неразличим среди белых берез. М. Ф. Володин в 1984–1985 гг. написал Есенина — радостного городского гостя среди очевидно константиновских берез. А. М. Титов, народный художник России, рязанский живописец, создал резко-контрастный по цветовому решению, почти подчеркнуто-лубочный, как бы народный портрет Есенина с пронзительно-синими глазами, в белой косоворотке, на багряно-красном ягодно-рябиновом фоне, который, кроме



Ф. Д. Константинов. О тонкая березка, что загляделась в пруд... 1965
Бумага, линогравюра. 150×100 мм



С. Ф. Семенихин. Возвращение Есенина в родные края. 1965
Картон, масло. 99×184 см

яркого колористического эффекта, сообщает картине неожиданный мотив обреченности поэта.

В собрании музея-заповедника находится несколько графических портретов Есенина, выполненных известными мастерами – народным художником РСФСР Ф. Д. Константиновым (1910–1997) в 1965 г., А. Б. Заславским в 1965 г., В. Е. Андреенковым в 1986 г., венгерским художником Балогом Лайошом Рувцем в 1974 г., С. А. Епифановым, Ю. И. Масютиным, украинским художником С. Г. Ремчуковым (1925–2009) в 1976 г. и др.

Своеобразны жанровые работы Е. П. Лаврентьева «Есенин среди крестьян» (1963) и С. Ф. Семенихина «Есенин возвращается в родные края». Лаврентьев изобразил глубокомысленно задумавшегося Есенина среди крестьян, очевидно ожидающих от знаменитого земляка ответов на животрепещущие вопросы. Вероятно, сюжет навеян художнику сценой встречи поэта с крестьянами в поэме «Анна Снегина». Семенихин изобразил менее ответственный, но более приятный момент в жизни поэта: погруженный в себя, он на телеге едет по деревенской дороге, возница невозмутимо курит трубку, уже показались константиновские бугры, рядом с телегой бежит жеребенок. Определенный интерес представляют работы художников-любителей П. П. Костюковича (род. в 1926) и М. Г. Молоткова, трактовка образа Есенина не выходит у них за рамки наивных изображений поэта-херувима с книгой на фоне условных берез.

Кроме портретов Есенина, в музее-заповеднике находится портретная галерея, включающая изображения родителей Есенина (портреты матери Есенина Татьяны Федоровны писали А. Хоменко и С. Ф. Якушевский, а отца поэта, А. Н. Есенина, – художник А. М. Титов), серию изображений односельчан поэта,

созданных народным художником России, рязанским живописцем В. А. Минкиным, а также В. В. Шляпиным и С. Б. Ильиной. А. М. Титов в рамки своей есенинианы поместил и портрет известного есениноведа Ю. Л. Прокушева (1920–2004). Следует упомянуть также портреты З. Н. Райх-Есениной в роли Анны Андреевны из спектакля «Ревизор», написанный известным московским художником Б. А. Кельберером в рамках его театральной серии – портретов Всеволода Мейерхольда, Игоря Ильинского, Эраста Гарина, Зинаиды Райх, Марии Бабановой и др. Есть в собрании и рисунок танцующей Айседоры Дункан неизвестного автора.

Собственно иллюстраций к стихам Есенина в собрании музея-заповедника немного, к таким относится ряд офортов известного иллюстратора Г. А. Мазурина, две цветные предельно обобщенные линогравюры В. Е. Андреенкова 1986 г., несколько изысканных акварелей Г. М. Новожилова («Шаганэ», «Анна Снегина», «Пугачев»), а также акварельный цикл С. Л. Ушакова («Танец Дункан», «Стойло Пегаса», «Черный человек» и др.), выполненный в остро экспрессивной манере. В некоторых работах в иллюстрации к стихам включен и образ Есенина. Примерами такого прочтения могут служить картина известной украинской художницы, члена Международного есенинского общества «Радуница» Я. А. Мацеевской (1916–1996) «Я по первому снегу бреду» и лирическая акварель с фигурой поэта «Вот уж вечер. Роса...» В. А. Шестакова (1995). Ценным вкладом в этот раздел коллекции представляются акварельные эскизы костюмов и декораций к опере А. Холминова «Анна Снегина» (1966), созданные в 1967 г. нижегородским театральным художником с мировой известностью, учеником М. Сарьяна, заслуженным деятелем искусств СССР А. М. Мазановым (1908–1969). Среди театральных декораций следует упомянуть также эскизы Е. А. Борисова к спектаклю Рязанского театра драмы по пьесе Н. Е. Шундика «Сергей Есенин» (1980).

Значительная часть коллекции, представленная пейзажной живописью, может по праву расцениваться также как иллюстрации к стихам Есенина. Достаточно сказать, что названиями многих подобных картин служат строки из стихов поэта. Создается впечатление, что поэт открывал художникам невидимые до этого скрытые тонкости и тайные особенности русского пейзажа, и художники с готовностью откликались на эти «подсказки». Так появились многочисленные картины, иногда с одинаковыми названиями у разных авторов, но при этом с различным видением природы – «Отговорила роща золотая» у Ф. Д. Константинова и А. Г. Вагина, «Низкий дом с голубыми ставнями» у того же Ф. Д. Константинова и С. А. Епифанова и множество других совпадений, а также «О, край дождей и непогоды» Я. А. Мацеевской, «О красном вечере задумалась дорога» Е. А. Борисова, «Вот уж вечер. Роса...» А. Г. Вагина, «Каждый труд благослови, удача», «Сад полышет, как пенный пожар», «Мой край задумчивый и нежный» В. А. Подгорного, «Звени, звени, златая Русь» А. М. Титова и др. У художника

С. Ф. Якушевского и одна из картин и большой пейзажный цикл называются «Сердцу милый край...»

В целом пейзажная живопись и графика, преимущественно связанная с константиновскими местами, составляет основной корпус художественного собрания музея-заповедника. Это объясняется не только тем, что к ней обращались десятки художников разных поколений из разных городов страны, но и тем, что многие из них не ограничивались одним-двумя пейзажами, но создавали свои есенинианы на протяжении многих лет. Очевидно, этот край обладает особым мощным очарованием, потребовавшим своего выражения как в поэтическом, так и в художественном творчестве. Кроме того, как уже упоминалось, основная часть произведений константиновской коллекции была создана в 1960–1980-е гг., в период, когда имя Есенина вернулось в русскую литературу и его поэзия завоевала сердца читателей. Важно отметить, что именно в этот период наблюдался расцвет русской пейзажной живописи. В своей капитальной монографии «Русская живопись XX века» наш крупнейший историк русского искусства В. С. Манин называл это время периодом расцвета русского пейзажа. Он пишет: «Забытые русские ценности — периферийные городки, памятники архитектуры, северные деревни и их быт, еще сохранившиеся пересеченные русские пейзажи — были опоэтизированы в облике, лишенном былой приукрашенности... Художники ощутили себя как бы в пропавшей Атлантиде... Это был неосвоенный советским искусством континент, которого художники слегка коснулись в начале XX века, чтобы потом напрочь забыть о нем... Север в 1960-х годах превращался в русскую Мекку... В северных впечатлениях художников сомкнулись нравственные устои людей и ясный облик родины...»[2]

Музей-заповедник владеет несколькими обширными пейзажными коллекциями с преобладающими константиновскими мотивами. Среди их авторов прежде всего следует назвать уже упоминавшихся рязанских художников С. Ф. Якушевского, А. М. Титова, а также А. П. Кузнецова, В. М. Решедько, В. А. Подгорного, М. К. Шелковенко, А. Печатнова, В. А. Шестакова, П. И. Будкина (1921–1987), А. Н. Мотина, В. А. Иванова (1937–2004), Е. А. Борисова, З. Г. Гнаткову (1909–1989) и др. При этом ядро коллекции музея-заповедника составляют большие живописные циклы народных художников России С. Ф. Якушевского и А. М. Титова. Знаменательно, что первый вариант своей картины «Портрет Есенина» С. Ф. Якушевский написал в 1959–1960 гг. до того, как побывал на родине поэта. Художник так вспоминал о начале своей работы: «...замысел картины о Есенине родился из поэзии поэта. Дело в том, что я очень люблю пейзаж, и Есенина я считаю, в основном, пейзажистом. Я нашел душевный отклик в поэзии Есенина, сборник его стихов я выучил наизусть». Позднее С. Ф. Якушевский неоднократно бывал в Константинове, а для окончательного варианта ему позировал молодой тогда К. П. Воронцов, заместитель директора музея-заповедника, чем-то напоминавший художнику юного Есенина. Позднее

была написана серия разномасштабных пейзажей — от широких, охватывающих большие просторы, до локальных, охватывающих капустные грядки или лужайку одуванчиков. Их неброскость, как правило, характерная неяркая гамма кажутся связанными с каким-то особым живописным целомудрием автора. Картины С. Ф. Якушевского проникнуты передающимся зрителю лиризмом и оказывают глубокое художественное воздействие на зрителя.

А. М. Титов обратился к есенинской теме в середине 1960-х гг., практически одновременно с С. Ф. Якушевским. Оба художника писали одни и те же места, одни и те же дома, однако это не обернулось единообразием. У А. М. Титова свое видение натуры, и его мир более красочен и ярок. Полотна обоих мастеров не конкурируют, а создают более полную общую картину природы этого края. А. М. Титов создал также спас-клепиковский цикл пейзажей и графическую серию, посвященную Радовицкому монастырю, который неоднократно посещал Есенин, что существенно дополняет есенинскую пейзажную географию.

Свои есенинианы создавали не только рязанские художники. Любовь к поэзии Есенина приводила в рязанский край художников из самых разных уголков страны, а очарование константиновских мест заставляло возвращаться сюда снова и снова и писать эти пейзажи во всякое время года. Одним из таких живописцев был народный художник Башкирии А. Д. Бурзянцев (1928–1997), отметивший, что «есенинская поэзия очень живописна. У него цвет так и разлит в стихах. Притом не импрессионистический, а ближе к локальному, ближе к народному»[3]. Много работ в собрании музея-заповедника принадлежит кисти киевской художницы Я. А. Мацеевской (одна из ее работ трогательно называется «Яблонька, которая помнит Есенина»).

Работал здесь и владимирский художник, член Международного есенинского общества «Радуница» В. И. Калошин (1927–2005), а также ряд известных московских живописцев. Прежде всего следует назвать П. А. Радимова (1887–1967) и его дочь Т. П. Радимову (1916–2000), уроженцев Рязанской губернии. В коллекции музея-заповедника находятся только два ранних полотна П. А. Радимова и несколько классически ясных, пристально увиденных Татьяной Павловной пейзажей («Дом Есенина», «Сад Кашиной», «Село Константиново» «Тополь Есенина» и др.). По поводу «Тополя Есенина» прекрасно написала сотрудница музея-заповедника Л. В. Калинина: «Майским весенним днем 1924 г., приехав навестить близких, посадил поэт у родного дома тополь. Беспомощно-слабый, он рос, набирался сил. Лютые морозы в канун Великой Отечественной войны погубили константиновские сады, замерзли и старые деревья в усадебном парке. А тополь остался жить, глубоко в землю ушли его корни. И сегодня тополь с узловатыми ветвями по-прежнему приветливо встречает гостей». Кстати, этот же тополь виден и на картине С. Ф. Якушевского «Домик Есенина».

В этом ряду нельзя не назвать серию светоносных акварелей и рисунков московской художницы-графика А. А. Ромодановской (1906–1985), ученицы В. А. Фаворского и Н. Н. Купреянова, пользовавшейся репутацией непревзойденного мастера городского пейзажа. Однако и ее «деревенские» пейзажи по исключительному изяществу можно расценивать как подлинное украшение коллекции музея. Отточенным мастерством привлекают работы московской художницы М. А. Кеслер (1908–1998), ученицы И. И. Машкова и П. П. Соколова-Скаля. А несколько ранних пейзажей И. Ф. Кириллова – несомненная удача молодого тогда (пейзажи 1958 г.) художника, сумевшего передать нежную и как будто затаенную красоту есенинских мест. В коллекции музея есть и полотно «Поле и лес», автор которого А. В. Харитонов (1931–1993) – известный представитель неофициального «другого искусства», филигранно выполнивший картину в пуантилистической манере.

Особое место в коллекции принадлежит обширной серии графических и живописных работ С. А. Епифанова, ученика выдающегося графика А. Д. Гончарова. Тонкая графика художника связана главным образом с константиновскими мотивами, а своеобразная живопись – с азербайджанскими Мардакянами, где Есенин был летом 1925 г., чему мы обязаны его неотразимыми «Персидскими мотивами». В музее-заповеднике имеется также большая подборка акварельных работ известного петербургского художника В. И. Тюленева и линогравюр старейшего российского художника, алтайского мастера А. Г. Вагина, создавшего большую графическую серию «Литературные места России», включающую и находящуюся в музейном собрании ее константиновскую составляющую. Ряд пейзажных работ талантливого живописца М. И. Климентова (1889–1969), ученика В. К. Бялыницкого-Бируля, дополняют этот раздел. Кроме того, здесь находятся отдельные работы многочисленных авторов, в основном связанные с есенинской тематикой. Среди них работы и известных мастеров, например, «Константиново ночью» действительного члена Российской академии художеств М. Ю. Кугача. Есть и работы непрофессиональных художников, привлекающие если не художественными достоинствами, то искренностью и непосредственностью.

Таким образом, художественная коллекция музея-заповедника, объединенная есенинской тематикой, представляет органическое и уникальное собрание произведений изобразительного искусства, наиболее представительное в нашей стране в отношении раскрытия образа поэта и его связи с родной землей. Она существенно дополняет общую иконографию Есенина и содержит несомненно единственную подобную пейзажную серию, иллюстрирующую, дополняющую, раскрывающую красоту природы той части нашей родины, где родился великий поэт. Немаловажно, что авторами многих работ этого художественного собрания были замечательные художники, ученики прославленных отечественных мастеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы / Общ. ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой; сост. С. П. Митрофановой-Есениной и Т. П. Флор-Есениной; коммент. С. П. Митрофановой-Есениной, С. И. Субботина и др.; подгот. текстов и указатель имен С. И. Субботина. М.: Республика, 1995. С. 466.

[2] http://www.artpanorama.su/index.php?category=article&show=subsectiondes&id=6 Электронный ресурс. Дата обращения: 10.04.2014.

[3] http://rbart1.ru/wp-content/uploads/docs/Buklet-Plener-2010-DLYa-PRUZhINI.pdf Электронный ресурс. Дата обращения: 10.04.2014.

***В. Н. Терехина** (г. Москва)*

ЛИК И ОБЛИК СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА В ПОРТРЕТЕ БОРИСА ГРИГОРЬЕВА

... и в жизни дороги уж мне не люди —
только лики!
Бор. Григорьев. Расея

Один из ярчайших художников XX в. Борис Дмитриевич Григорьев (1886–1939) не раз повторял: «Я весь ваш, я русский и люблю только Россию!»[1] В своеобразном преломлении национального, по мнению современников, заключалась важнейшая особенность таланта Бориса Григорьева, автора живописно-графического цикла «Расея» (1917–1918) и поэмы «Расея: Сатира пасынка» (1918–1933). Его художественный опыт складывался из контрастов — в утверждении народных картинок в изданиях Бурцева и парижских зарисовок, олонецких пейзажей и бретонских сюжетов. «От ночных кафе Монмартра — в глубь русской деревни. Прыжок дерзкий, огромный, почти космического масштаба. Думали, будет новый Тулуз де Лотрек... А получился глубокий русский художник, может быть, более русский, чем многие и многие»[2].

Работы художника часто сравнивали с литературными произведениями — по многозначности образа, по силе воздействия, экспрессивности. Н. Радлов видел в них «рафинированные, отточенные до высшей лаконичности афоризмы художника о России, о русских, о русской природе»[3]. Евг. Замятин рассматривал изобразительный цикл «Расея» в литературном ряду, считая его вместе с поэмой А. Блока «Двенадцать» ключевым произведением для понимания переживаемой эпохи. П. Щеголев не без основания замечал, что «и тому, кто не был свидетелем революционного потопа, произведения Григорьева скажут больше, чем любая летопись, любая книга»[4]. Художник признавался, что хотел бы явиться миру и в качестве писателя. Ему принадлежал изданный под псевдонимом Борис Гри роман «Юные лучи» (1911), статьи, цикл эссе «О новом» (1920), упомянутая выше поэма «Расея». Среди его знакомых были знаменитые писатели — М. Горький, В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, Ал. Толстой, Евг. Замятин и др. Неслучайно в многочисленной портретной галерее Бориса Григорьева значи-

Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00417.

тельное место занимают их живописные и графические изображения. Одному из них, портрету Сергея Есенина, посвящена статья.

Борис Григорьев признавался, что в своем творчестве «страдал литературностью». Он создавал своеобразные новеллы, о глубине которых можно судить не только по огромному впечатлению от григорьевских портретов, но и по его высказываниям, благодаря его постоянной рефлексии. Это был, как пишет Т. Галеева, «художник с ярко выраженным субъективным взглядом на мир и "экзистенциальным" типом художнического сознания»[5]. Так, готовясь портретировать Николая Евреинова, он писал: «Меня интересует не случайное в Вас, а — роковое Ваше, какое я давно знаю»[6].

В отношении Григорьева к модели концентрировался тот творческий, преображающий порыв, о котором говорил Евреинов, рассматривая «искусство инсценировки» как способ обратить мнемоническое представление в представление живой действительности, используя «строгий до последней мелочи, в своей психологической предустановленности, ассоциативный метод. Поэтому порой, — подчеркивал режиссер, — от второстепенного зависит здесь главнейшее, т. е. в конце концов оживление до полной иллюзии как бы "существующего в настоящем"»[7]. Но если Евреинов стремился к иллюзии, то Борис Григорьев шел дальше: «Реально — не до иллюзии, реально — до жути»[8].

Отмечая своеобразие портретов Григорьева, необычность их жанровой природы, Николай Радлов дал им определение — «homo grigoriensis» («григорьевский человек»). Созданные в 1916–1918 гг. образы Всеволода Мейерхольда, Николая Клюева, Мстислава Добужинского, Федора Шаляпина и позже, когда в 1919 г. художник уехал из России, — Сергея Есенина, Николая Рериха, Максима Горького, Сергея Рахманинова, актеров Художественного театра — дополнили уже сложившийся к тому времени тип портрета.

При этом необходимо отметить, что не всегда изображаемый персонаж видел написанную Григорьевым картину и произносил свое суждение о ней, нередко не приемля созданный образ. Так, о своем известном портрете (1920) Николай Рерих узнал из писем Григорьева, а оригинала не видел никогда. Не знал о новых работах Григорьева и Николай Клюев, поскольку «Клюев-пастырь» или изображение поэта в композиции «Лики России» создавались в эмиграции. Не захотел признать себя в картине «L'Etranger» («Чужестранец», 1916) Владимир Маяковский несмотря на то, что тогда же написал: «Вот иду я, заморский страус...»[9].

Оказавшись в эмиграции, Борис Григорьев предпринял немало усилий, чтобы занять достойное место среди русских художников и войти в среду деятелей искусств Германии, Франции, Америки и других стран. «У Григорьева много почитателей и не меньше врагов. Иные считают его "большевиком" в живописи, иные оскорблены его "Расеей", иные силятся постичь через него какую-то знакомую сущность молчаливого, как камень, загадочного, славянского лица, иные с гневом отворачиваются: — это ложь, такой России нет и не было», — так начиналась ста-

тья А. Н. Толстого в книге Бориса Григорьева «Расея», изданной в Германии после эмиграции художника[10]. В ней расширялась и преумножалась галерея безымянных героев его первого альбома «Расея» (Пг., 1918), появлялись актеры Художественного театра в сценических костюмах и гриме, русские писатели, художники...

Следом была напечатана книга «Лики России» на французском и английском языках. Книги не повторялись ни по репродукциям, ни по статьям. В них отразился особый интерес к портретно-типажной живописи Григорьева. Самый большой по формату, красочно иллюстрированный альбом «Лики России» (1924) предназначался для богатых американских посетителей персональной выставки художника в Нью-Йорке (в выходных данных был указан Лондон, но книга печаталась также в Германии).

Во вступительной статье Клэр Шеридан есть небольшой, но выразительный фрагмент, посвященный художнику той поры, когда был сделан портрет Есенина. «Григорьев оставался для меня загадкой, — писала она. — Он не был на выставке. Никто его не видел. Никто не знал, будет ли он здесь когда-либо. Вскоре я отплыла из Нью-Йорка и в Берлине встретила знакомого русского, который обмолвился, что обедал с "одним русским художником". Я спросила его имя, — это был Григорьев. Я взволнованно затормошила моего русского друга: "Ты имел в виду именно «русского художника», не вообще русского, ты говорил не о Григорьеве, а о великом Григорьеве, чьи работы я только что видела в Нью-Йорке?.."

Спустя несколько часов Борис Григорьев появился в моем доме. Высокий, сильный, молодой, с выразительным лицом, — я узнала его немедленно по автопортретам. Мы говорили с трудом, на смеси французского, немецкого и английского языков. Григорьев выражает себя в работе, у него нет времени изучать языки. Он написал три романа по-русски и том стихов[11].

Григорьев — подлинно русский. Он обладает детской наивностью, глубокой эмоциональностью, душевной грустью, свойственной его народу.

Он любит Париж, но рисует Россию. Он не любит Россию, но не может отбросить ее, оторваться от нее. Он может отправиться на край света, он может жить в отдаленных местах или космополитических столицах. У него жена-шведка, но он не в состоянии отделить себя от родины. Современная Россия со всей сложностью, трагедиями, борьбой, надеждами и страхами, — эту Россию Григорьев представляет и символизирует»[12].

Клэр Шеридан (1885–1970) не была только восхищенной поклонницей таланта Бориса Григорьева. Сильная личность, талантливый скульптор и писатель, она встречалась с немалым числом знаменитых людей разных стран. Будучи двоюродной сестрой Уинстона Черчилля, она вела беседы с Ллойд Джорджем и Муссолини, Лениным и Троцким, Дзержинским и Красиным, Ататюрком и с успехом лепила их портреты. О ней пишут как о любовнице Льва Каменева и Чарли Чаплина[13].

Вспоминая свою поездку в Россию в 1920 г. и увиденных русских крестьян, Клэр Шеридан восклицает: «Я бы отдала весь свой англо-саксонизм за каплю его

мистического славизма». Борис Григорьев, по ее словам, «не только художник, но пророк и историк»[14]. Афористично выраженные свойства Григорьева-художника в полной мере воплотились в работе над «Портретом С. А. Есенина», который по многим обстоятельствам занимает особое место в его творчестве.

Портрет Сергея Есенина был написан Григорьевым в Париже с 14 по 21 мая 1923 г. (уточнение датировки сделано С. И. Субботиным[15]). В очерке «Моя встреча с Сергеем Есениным», опубликованном в годовщину со дня смерти поэта, Григорьев признавался, что впервые увидел Есенина в Париже, когда тот возвратился из Америки в марте 1923 г. Но настоящее знакомство состоялось только 13 мая, после вечера в честь Есенина и Айседоры Дункан[16].

«Вечер окончился, — вспоминал Григорьев. — Центром его было — несомненно, чтение С. А. Есениным его стихов.

Он их читал бесподобно, неподражаемо.

После театра Айсадора <так. — *В. Т.*> Дункан повезла к себе нескольких приглашенных на дом. В числе их оказался и я.

Доро́гой предложил С<ергею> А<лександровичу> написать портрет с него.

— Завтра начнем, приезжайте в 11 часов дня»[17].



Б. Д. Григорьев.
Портрет С. Есенина

Несомненно, и само предложение художника и скорый ответ на него свидетельствуют об их взаимном интересе и расположении друг к другу, о близости их творческих настроений, болезненных раздумий о «московской Руси».

> Нет! таких не подмять, не рассеять!
> Бесшабашность им гнилью дана.
> Ты, Рассея моя... Рас...сея...
> Азиатская сторона![18]

В это время, возвращаясь из Америки во Францию, Есенин в письме Сандро Кусикову 7 февраля 1923 г. с горечью писал: «Тоска смертная, невыносимая, чую здесь себя чужим и ненужным, а как вспомню про Россию, вспомню, что там ждет меня, так и возвращаться не хочется. <...> Тошно мне, *законному* сыну российскому, в своем государстве пасынком быть. Надо-

ело мне это блядское снисходительное отношение власть имущих, а еще тошней переносить подхалимство своей же братии к ним»[19].

Именно так — пасынками России — Григорьев назвал себя и людей искусства в стихотворном эпиграфе-посвящении в альбоме «Расея» (1918, перепечатано в берлинском издании):

Ее пасынкам.
Она украла улыбку у ребенка, спекулируя на улицах, —
Самое солнце ненавистно ее будням.
Закройте архивы скорби на замок[20]...

Поэма Григорьева, имевшая то же название, что и живописно-графический цикл, получила подзаголовок «Сатира пасынка». В ней мотив России-мачехи становится одним из главных, определяя всю сложность и личной судьбы художника, и судеб искусства:

Я пою тебе, твой пасынок, твой рубль,
Песню старую, беду твою давно увидя.
Гуляла ты, в аду горел же Врубель,
Горел и я — любил и ненавидел <...>[21]



Ангел Златые власы.
XII век

Стихийное, порой непредсказуемое, по свидетельствам современников, восприятие внешнего мира, острая реакция на окружающих людей, свойственные натуре Григорьева, отразились и в работе над портретом, который он писал по утрам, в течение семи сеансов. Он рассказывал Бурлюку: «Лицо поэта было бледно... глаза мутно голубели... после недавно завершенной пьяной ночи... ванна, принятая перед сеансом, — мало освежила его...»[22] В письме Евреинову Григорьев был еще резче: в день первого сеанса поэт был «после бутылки коньяку сонный и весь насквозь несчастный; ну а на моем холсте он — бодрый крестьянский парень, в красной рубахе, с пуком стихов за пазухой и как раз загорелый и здоровый. Ни б..д..ва, ни бледной немочи, ни пьяных глаз, ни тени злости и отчаяния; всё это было на нем лишь "дунканизм" его случайной Айседуры»[23].

Однако столь критическая оценка модели не отразилась на отношении художника и, что особенно важно, на характере портрета. В публичных воспоминаниях в отличие от приватных писем художник более сдержан в своих впечатлениях:

«На другой день в 11 час. приехал во дворец Дункан.

Сергей Александрович оказался в ванне. Скоро он вышел, на нем на голое тело был надет голубой халат. В нем он мне и позировал; но я всегда видел С. А. Есенина — в красном; так и изобразил его в красном халате, хотя модель позировала мне в ярко-голубом.

Выразительнее!»[24]

В таком подходе к модели для Григорьева не было ничего удивительного. В 1918 г. он написал портрет Ф. Шаляпина в пунцовом халате на голое тело, возлежащего на голубой тахте, точно Саваоф на облаке: «Я увидел в нем такое, чего не увидишь еще один раз. Львица, Цезарь, актер, крючник... И ни одной минуты не был он в том положении, в каком был бы всякий другой человек, лежа на диване»[25].

Вспоминая о своем первом сеансе у Есенина, Григорьев вновь подчеркивает свое устремление к самому нутру модели: «С. А. Есенин сидел предо мной. Лицо его было очень бледно, под глазами были синяки — он был сильно пьян, и ванна не помогла...

Но он не хотел показать мне, что он пьян.

Для меня был не важен его чисто внешний вид, я желал написать С. А. Есенина таким, каким я его чувствовал, и не таким, каким был он предо мной, в натуре.

К С. А. Есенину я ездил семь дней. Через неделю портрет был готов».

Григорьев написал и о том, что «во время сеансов С. А. много говорил, читал стихи». Между ними шел важный диалог о России и Европе, смысл которого не был однозначным спором «западника» с «почвенником». Художник «вспомнил последние фразы, когда расставались...

Я сказал С. А. Есенину:

— Вы побывали в Европе, теперь вам трудно будет без нее жить...

Мне передавали позже, что С. А. Есенин в разговоре с друзьями в Советском Союзе — потом вспоминал мою фразу.

Есенин сказал:

— Не хочу Европы, не понимаю ее... Вы здесь все ошибаетесь!..

Радовался, что возвращается в родную страну, на родину»[26].

Вероятно, до Григорьева дошли слова некролога Павла Бархана «Трагедия мальчика и поэта: О самоубийстве Сергея Есенина». Автор статьи вспоминал слова, сказанные Есениным Борису Григорьеву: «Я Вас очень люблю, но с Вами произошла большая ошибка: Вам понравилась Европа». По словам Бархана, Есенин и сам «заразился этим ядом — Европой. Он страдал тоской по Европе», что и было одной из причин его гибели[27]. Григорьев, со своей стороны, писал: «Есенин погиб, потому что не мог ни понять, ни принять Европы... Все, кто не

смогут сделать этого, — погибают». Но приходится отметить, что создатель «Расеи» также по существу не мог ни понять, ни принять Европы. Не раз он с негодованием писал, что Европа хуже, чем большевики.

Работая над портретом, художник вновь создавал изображение не частного человека, а знаменитого русского поэта, представление о котором неразрывно связано с целым кругом понятий и символов. Действительно, к 1922 г. образ Есенина уже приобрел на родине и за ее пределами определенную знаковость. «Сергей Есенин — имя одновременно и нарицательное и символическое, — писал В. Н. Ильин. — На наших глазах обнаружилась вечная правда древнего мифотворчества и обнаружилась в самом осязательном, "реальном", "материализованном" образе... Сергей Есенин не только Лель, но он еще артистическая высокоодаренная натура, он артист, "человек искусства"»[28].

Именно эти черты мифотворчества господствуют в портрете: поэт возвращен из случайной обстановки парижского «дворца» в подобающую ему природную среду. «К черту я снимаю свой костюм английский <...> / Я ли вам не свойский, я ли вам не близкий, / Памятью деревни я ль не дорожу...»[29].

Художник оставляет за пределами полотна все суетное — изображен момент молчаливой сосредоточенности и внутреннего одухотворения. Этой задаче соответствует композиция полотна. Погрудный портрет вписан в формат по вертикали, занимая почти все пространство, господствуя над условным пейзажем: «Я иду долиной...» Новые возможности портретной живописи художника отметил Макс Осборн в статье о его ученике Максе Банде: «Обладая ярко выраженным чувством красок, Григорьев стремился постигнуть тайну индивидуальных человеческих голов, действуя при этом подобно архитектору. Он следил за бесконечно разнообразными конструкциями, которые нужны природе, чтобы придавать каждой личности соответствующее ей телесное выражение. Метод кубизма сильно помогал ему в этом. Так возникли портреты Григорьева, в каждом из которых можно издалека узнать его руку. Они не подчинялись требованию сходства, но стремились исполнить его, не заботясь однако о каждой детали образца, а выделяя из целого решающие черты, плоскости и линии с тем, чтобы соединить их в новое построение. То, что они давали, была действительность и все-таки больше, чем действительность, как бы толкование формального основного содержания, заключавшегося в объекте или за ним»[30].

Принцип трансформации видимого в портретах Григорьева, несомненно, господствует над воспроизведением реальности. Но средства его воплощения художник интуитивно находил в поразительном внутреннем соответствии с образом портретируемого. Обратимся к портрету Николая Клюева, написанному Григорьевым в 1917 г., наиболее близкому по сюжету и композиции к есенинскому. В том же ракурсе изображен поэт на фоне обозначенных полукружиями полей и небес, но нечто иное заложено в этой картине. Преобладающим стал образ «ладожского дьячка», своеобразный автопортрет Клюева:

Я болен сладостным недугом —
Осенней, рдяною тоской.
Нерасторжимым полукругом
Сомкнулось небо надо мной[31].

Трижды повторенные художником полукружья земного окоема оттеняют и одновременно поглощают аскетичный облик поэта, погруженного в «рдяную тоску». Здесь есть сходство с известной фотографией Клюева в шапке (1916): Григорьев нередко сочетал натурные сеансы с работой по фотографии. Но отбирая детали внешнего образа, опуская одни и заостряя другие, он выстраивал свой ассоциативный ряд, свое представление о портретируемом. Степень соответствия такого изображения самосознанию героя была, как правило, высока. Так, именно григорьевским портретом открывалась главная книга Клюева «Песнослов» (1919). В письме своему другу художнику А. Яру-Кравченко Клюев позже выразил это настроение: нужно «жить с каждым цветком в природе, понять все страдания и их умиротворить... все нанизать на ось опыта и остаться теплым и ясным, недвижным, как снег на вершинах гор»[32].

Напротив, в портрете Есенина «умиротворенность» и «недвижность» в композиции, условность пейзажа, отказ от деталей служат идеализации образа, господствующего надо всем вокруг. Художник преображает здесь буквально каждый элемент: поэт предстает светловолосым, синеглазым юношей в красном одеянии на фоне темной зелени холма. Григорьев вспоминал: «Я написал Есенина — хлебным, ржаным. Как спелый колос под истомленным поздним летним небом, в котором где-то уже заломила свои руки жуткая гроза...

Волосы я С. А. Есенину написал цвета светлой соломы, такие они у него и на самом деле были.

В С. А. Есенине я видел так много, до избытка, от иконы старорусской — так и писал»[33].

Действительно, даже не опираясь на свидетельство художника, можно увидеть те черты изображения, которые напоминают о канонах древнерусской иконописи, о «Троице» Андрея Рублева. Имя Рублева олицетворяло для Григорьева русское искусство, Москву, Россию:

С нами Гоголь и Пушкин и мысли;
Это Толстой и Рублев, да мы с ним <...>
Ты Москва ль, Москва Рублева,
ты века лежишь перед Кремлем.
Неразменным я живу твоим рублем,
не котируясь, как он, в Европе[34].

В строках поэмы «Расея» ощущается стремление автора приблизиться к творческой традиции Рублева, соединить ее с опытом нового времени. Однако помимо этого существуют, на наш взгляд, основания говорить о более широкой типологической связи портрета Есенина с традицией изображения архангела Гавриила и более всего с каноническим ликом, известным как «Ангел Златые власы»[35].

«Ангел Златые власы» – древнейшая икона в собрании Русского музея, ее относят к памятникам XII в. византийского письма. Она получила известность в первой половине 1920-х гг., когда была обнаружена в Отделе древностей Румянцевского музея в Москве и передана в Третьяковскую галерею. По другим сведениям, ее нашли в тайнике на колокольне Ивана Великого в Московском Кремле. Она была настолько записана, что атрибутировалась Симону Ушакову[36]. До сих пор неизвестно, из какого храма, возможно, новгородского или владимирского, она происходит и есть ли списки с образа. Тем более, нет сведений о том, видел ли Борис Григорьев «Ангела Златые власы», поэтому мы останавливаемся на сравнительно-типологическом анализе.

Очевидное сходство в композиции портрета Есенина и образа «Ангела Златые власы» определяется, прежде всего, центральным положением фигуры и легким поворотом головы влево. Обычно в иконостасе находятся парные иконы архангела Михаила слева и архангела Гавриила справа от входа в алтарную часть храма. С этим расположением связан и наклон головы Гавриила влево, и статичность фигуры, как правило, данной в полный рост или, как в портрете, погрудно.

Удивляет разительное соответствие лика на иконе «Ангел Златые власы» и в портрете Есенина. Лик архангела наполнен тихой печалью, которая видна в задумчивом взгляде его глаз. Целостность иконного образа, как и портрета, основана на цветовой гармонии, соразмерности форм, ритме округлых линий. Огромные грустные глаза, по-византийски удлиненные с тяжелыми, словно набрякшими от слез веками, плавно очерченные брови, узкий, удлиненный нос, мягко обрисованный рот, – все это наводит на мысль о сходстве изображений.

Наконец, обратимся к цветовому решению, во многом отличному от традиционного. В иконописи часто встречается голубое облачение архангела Гавриила и темно-каштановые волосы. Значительно реже он изображается в красных или пурпурных одеждах, но также с каштановыми волосами. Вспомним, что Григорьев отметил выразительность красного цвета, ассоциирующегося с жизненной энергией в отличие от голубого, небесного. Подобный колорит сохранился в древней иконописи «Ангела Златые власы»: ангел изображен в красном хитоне, за плечами остатки зеленого травяного фона, а волосы поверх слоев охры украшены тонкими золотыми нитями, с чем связано название иконы – «Ангел Златые власы».

При этом икона не могла быть изображением конкретного человека, это явленный лик нематериальной сущности, ее знак. Но как мы видели при сопостав-

лении, теперь портрет, написанный Григорьевым, обретает свойство лика. Здесь телесность – только условная оболочка духовности. Но и духовная эманация показана сдержанно, без открытой эмоциональности. Художник лишь подчеркнул: «Особая дерзость отмечена в прожигающей, слегка от падшего ангела (!), улыбке, что сгибала веки его голубых, васильковых глаз»[37].

Таким образом, в портрете Есенина Григорьев шел от индивидуального к сущностному, от облика к лику:

Твой, тебе пою, и пасынок, и инок,
Иконописи близок – становлюсь все ближе...[38]

Судьба портрета Есенина, как и многих работ Бориса Григорьева, до сих пор неизвестна. Из письма Григорьева Замятину мы знаем, что художник, содержавший семью только на гонорары, предлагал купить портрет за 3000 франков, но Есенин отказался[39]. Вряд ли это было свидетельством неприятия портрета – сама жизнь поэта не располагала к собиранию живописи... Но так же поступил с григорьевской работой и А. М. Горький, который не приобрел не только свой портрет, но и сделанный в неоклассическом стиле портрет Пешковой с младенцем на руках.

В очерках «Русское искусство Америке» Давид Бурлюк рассказывал: «Через год Борис Григорьев привез из Парижа и выставил в Нью-Галлери портрет поэта, чьи волосы были цвета спелой ржи, а душа под впечатлением визитов "скверного гостя" – черного человека. Борис Григорьев исполнил портрет трагического С. Есенина в Париже, когда поэт и его жена возвращались в Советский Союз. Портрет С. Есенина с выставки был продан и находился в одном из частных собраний Нью-Йорка»[40]. Григорьев писал 9 июля 1924 г., что портрет купил за 1000 долларов «в хорошие руки» некий Osborn[41]. В письме С. А. Толстой Бурлюк уточнял, что портрет Есенина приобрел миллионер Adolf Lewisohn. Больше портрет не появлялся на выставках или аукционах.

Но и репродукция портрета остается драгоценным свидетельством встречи двух русских людей в Париже, их дум о России. В 1924 г. Григорьев писал Замятину: «...я столько нагрешил в мире, т. е. не боялся нигде быть самим собою, что пора выступить в защиту самих себя, как раз интереснейший наступает момент, вновь сосредоточить обезумевшую толпу на истине, которую расторговали тут, т. е. в мире, за гроши разные спекулянты и типы времени прегаденького и безответственного. Кто сейчас еще думает? Только мы русские и то нас немного. Замятин – да, А. Толстой – тоже. Может быть, Есенин, да, да, конечно, и он. Но много ли еще? Скажите и Толстому, и Есенину мой привет и мою к ним любовь»[42].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Все тот же русский и ничей...». Письма Б. Григорьева к Е. Замятину / Вступ. ст., примеч. В. Н. Терехиной // Знамя. 1998. № 8. С. 167.

[2] *Татаринов В.* Борис Григорьев // Жар-птица. Берлин. 1922. № 9. С. 9.

[3] *Радлов Н.* От Репина до Григорьева. Статьи о русских художниках. Пг., 1923. С. 52.

[4] *Щеголев П.* «Расея» Бориса Григорьева // Григорьев Б. Расея. Берлин – Потсдам: Изд. Эфрон, 1922. Б/паг.

[5] *Галеева Т. А.* Борис Дмитриевич Григорьев. СПб.: Золотой век; Художник России, 2007. С. 82.

[6] *Григорьев Борис.* Линия. Литературно-художественное наследие / Сост., вступ. статья и коммент. В. Н. Терехиной. М.: Фортуна-Эл, 2006. С. 8.

[7] *Евреинов Н. Н.* Инсцены «Театра для себя» // Очарованный странник. Альманах зимний. Пг., 1915. С. 11.

[8] *Григорьев Борис.* Линия. С. 31.

[9] *Маяковский В. В.* Полное собрание произведений: В 20 т. М.: Наука, 2013. Т. 1. С. 98.

[10] *Толстой А. Н.* «Расея» Бориса Григорьева // Григорьев Б. Расея. Б/паг.

[11] Речь, видимо, шла о трех книгах Григорьева: «Расея» (1918, 1921) и «Intimité» (1918), а также стихотворных фрагментах поэмы «Расея».

[12] *Grigoriev, Boris.* The Faces of Russia. London, 1924. P. 36.

[13] *Sheridan, Clare.* Mayfaire to Moscow // http:/zarubezhom.com. Электронный ресурс. Дата обращения: 10.03.2014.

[14] *Grigoriev, Boris.* The Faces of Russia. London, 1924. P. 38.

[15] Из воспоминаний Бориса Григорьева / Публ., подг. текстов и коммент. С. И. Субботина // Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 107.

[16] См.: Летопись жизни и творчества С.А.Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 3. Кн. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Сост.: А.Н. Захаров, С. И. Субботин; Сост. разд.: М. В. Скороходов, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 362–363.

[17] *Григорьев Б.* Моя встреча с Сергеем Есениным // Русский голос. Нью-Йорк, 1926. 28 дек. Разыскано Н. М. Солобай, републиковано С. И. Субботиным: Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 106. Далее цитируется по тексту журнала.

[18] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 170.

[19] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботина; Реальный коммент.: А. Н. Захарова, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 154.

[20] *Григорьев Борис.* Линия. С. 115.

[21] Там же. С. 128.

[22] *Бурлюк Д.* Русское искусство в Америке. Нью-Йорк, 1928. С. 17.

[23] *Евреинов Н. Н.* Борис Григорьев — портретист. Цит. по: «Все тот же русский и ничей...». Письма Б. Григорьева к Е. Замятину / Вступ. ст., примеч. В. Н. Терехиной // Знамя. 1998. № 8. С. 175–176.

[24] Наше наследие. 2008. № 87–88.С. 106.

[25] *Григорьев Борис.* Линия. С. 66, 67.

[26] Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 106.

[27] Цит. по: *Шубникова-Гусева Н. И.* «Объединяет звуком русской песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 305.

[28] Русское зарубежье о Сергее Есенине / Сост., вступ. ст., коммент., указ. имен Н. И. Шубниковой-Гусевой. М.: Терра, 2007. С. 11.

[29] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 225.

[30] Цит. по: *Осборн М.* Макс Банд // Балтийский альманах. Берлин, 1924. № 2. С. 71.

[31] *Клюев Н., Клычков С., Орешин П.* Избранное. М.: Просвещение, 1990. С. 21.

[32] *Клюев Н.* Письма // Наше наследие. 1991. № 1. С. 115.

[33] Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 106.

[34] *Григорьев Борис.* Линия. С.130.

[35] Впервые такое сравнение сделано в статье: *Терехина В. Н.* Трансформация портрета // Человек. 1994. № 5. С. 169.

[36] *Шалина И. А.* Икона «Ангел Златые власы» и ее место в художественной культуре Руси около 1200 года // Древнерусское искусство. 800 лет Дмитриевскому собору во Владимире. М., 1997. С. 188–219.

[37] Наше наследие. 2008. № 87–88. С. 106.

[38] *Григорьев Борис.* Линия. С.130.

[39] «Все тот же русский и ничей...». С. 168.

[40] *Бурлюк Д.* Русское искусство в Америке. Нью-Йорк, 1928. С. 17.

[41] «Все тот же русский и ничей...». С. 168, 176. Возможно, речь шла о критике и коллекционере Максе Осборне.

[42] Там же. С. 168.

Гражина Бобилевич *(г. Варшава, Польша)*

К ИСТОРИИ ЕСЕНИНСКИХ ПОРТРЕТОВ: ЕСЕНИН В ИЗОБРАЖЕНИИ АЛЕКСЕЯ АКИНДИНОВА

Изображение и слово (теоретический и практический аспекты)

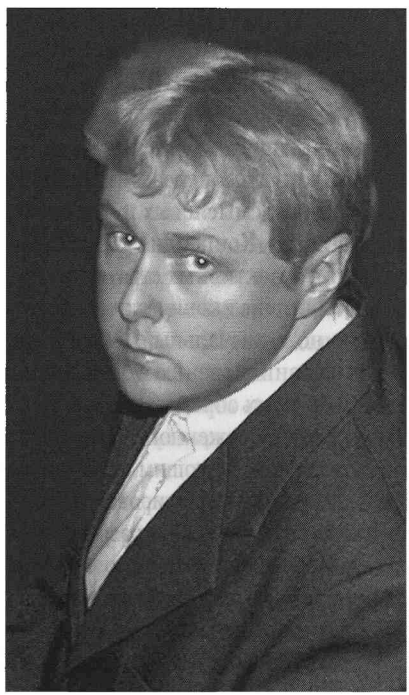
Вопрос о соотношении зримого образа и слова, их взаимопереводимости и о том, какой из языков обладает более богатым спектром смысловых и образных ассоциаций, до сих пор интересует многих специалистов. Концепция взаимодействия текстуального и изобразительного — одна из эффективных стратегий для развития искусства XX в. Активно формируют восприятие иконических текстов вербальные формы, не включенные непосредственно в визуальный текст, а являющиеся источником вдохновения, толчком к его возникновению и/или своеобразным комментарием, словесной иллюстрацией зримых образов.

Такие тексты берут на себя роль вербализатора изображенного. Благодаря связи между изображением и словесным текстом, комментирующим, иллюстрирующим его, конструируется целостный образ. Однако комментирование зримого с помощью вербальной конкретизации таит в себе опасность разрушения визуального образа. Чтобы избежать этого, реципиент-интерпретатор должен попытаться увидеть, что изображает сам иконический текст, внимательно его рассмотреть, внимательно вглядеться в него. Этот способ рецепции, являющийся одновременно интерпретацией, сравним с литературоведческим приемом медленного чтения («вслушивания в каждое слово, в его смысловые и звуковые обертоны, в конструкцию фразы, в синтаксис»)[1].

Такая методологическая стратегия аналогична анализу образного содержания иконического текста, т. е. его рецепции с помощью медленного рассматривания, приводящего к описанию-истолкованию. Заимствование литературоведческого метода может быть созидательным, но, анализируя зрительные образы, реципиент-интерпретатор должен учитывать языковую специфику изобразительного текста, воспринимать и интерпретировать его визуальные компоненты, отмечая, *как именно* изображено, какими средствами.

По Ролану Барту, визуальное сообщение более действенно, суггестивно, «более императивно, чем письмо; оно навязывает свое значение целиком и сразу, не анализируя его, не дробя на составные части. Но это различие вовсе не основополагающее, поскольку изображение становится своего рода письмом, как только оно приобретает значимость; как и письмо, оно образует высказы-

вание»[2]. В иконическом тексте «образ рождается из постоянной вибрации, постоянного мерцания изображаемого – и изображения, слова – и зримого образа, из их взаимопросвечивания»[3]. Изображение и слово объединяют архитектоничность, пространственная организованность, ритмичность и соразмерность композиционных элементов.



Алексей Акиндинов – фотография

Реципиент-интерпретатор, анализирующий внешнюю и внутреннюю организацию картин современного рязанского художника Алексея Акиндинова, заметит в них (в плане изображаемого и изображения) функциональность вербального фактора – трактата Сергея Есенина «Ключи Марии» (1918) и его поэтического слова, интерпретированных в разных аспектах. В сознании реципиента трансляция вербального текста в изобразительный код происходит уже на уровне внешнего именования, включающего в себя интертекстуальность. Акиндинов – автор нового направления в живописи – именует свой стиль, манеру письма, видение мира и философию *орнаменталиэмом*. Как известно, Есенин с теоретико-эстетической точки зрения и в поэтической практике подчеркивает изначальность орнамента и его главную роль в иерархии искусств. Делая акцент на его «философичности», своеобразии «русского духа и глаза», поэт намечает и обогащает пути самобытного развития отечественного искусства[4].

Говоря о ритуальности, «музыке» и «архитектуре» орнамента, поэт замечает, что это «самая первая и главная отрасль в искусстве»[5]. По Есенину, «орнамент – это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры – какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте»[6].

Акиндинов так объясняет свой орнаментальный изобразительный язык: «Мир пронизывают электромагнитные волны; они не что иное, как узор, орнамент; они пронизывают весь мир, проникают всюду: в лица домов, людей, растений, – и я их переношу на холст. Орнамент является символом бесконечности;

бесконечность — это макромир, микрокосмос. Основа узора и орнамента — это деление больших частей на меньшие и соответственно сложение из меньших в большие. Бесконечная множественность. Есть каркас — схема направлений: внутрь — в микромир и вне — в макрокосмос.

Метагалактики состоят из галактик, галактики — из звездных систем, те — из звезд и планет, планеты — из молекул, молекулы из атомов и т. д. (нейтроны, протоны, кварки). Существует бесконечное число наших "я", и существует одновременно. Времени не существует, лишь сознание перемещается маленькой капелькой по бесконечному числу разных возможностей. Это как длинная лента с кадрами фильма, даже не лента, а ячейки или соты. Узор для меня — это средство общения; я ощущаю его даже в запахе и в звуке. Например, звук органной музыки для меня связан со строгим геометрическим орнаментом; цвет его глубокий, неброский — коричнево-зеленоватый. Стоит услышать флейту, как в воображении появляется веселый растительный узор, окрашенный в цвета белый, желтый, ярко-зеленый, — как полевые цветы. Чувствуя запах хороших духов, я представляю цветочный узор — яркие, красивые сочетания оттенков. Но если духи имеют тяжелый аромат, то и "узорные" ассоциации негативные. Есть и обратная связь. Когда я вижу ковры, обои или просто какой-то узор, то слышу музыку этого ковра, свитера или стен, чувствую их "парфюм". Декор на платье может пахнуть жасмином, или же перцем и кориандром, или морскими моллюсками. И ко всему этому часто примешивается банальный запах нафталина: происходит наложение запахов ассоциативных на реальный "нафталиновый дух", который, в свою очередь, создает в воображении собственный неповторимый узор серебристо-золотого цвета, по форме напоминающий крылья моли. Я убежден, что все органы чувств имеют орнаментальную "структуру". Не является исключением и "шестое" чувство — интуиция, которая своими таинственными знаками извещает нас о том, что было, есть и будет»[7].

Художник-орнаменталист воспринимает мир как целостность. Он ее конструирует и моделирует из многочисленных силовых, энергетических, несущих информацию полей, которые пластически фиксируются как множество накладывающихся, сплетающихся и перекрещивающихся — узоров, волн, линий, символов и знаков. Их текучие, динамические, разнообразные формы наделены определенной экспрессивностью и смыслом.

Как констатирует Есенин в «Ключах Марии», «люди должны научиться читать забытые ими знаки <...>. Они должны постичь, что предки их не простыми завитками дали нам фиту и ижицу, они дали их нам, как знаки открывающейся книги, в книге нашей души» [V, 203], «в слове и образе» открывается «доселе скрытая сила русской мистики» [V, 208], «те самые знаки, из которых простолюдин составил свою избяную литургию» [V, 194].

Подобным образом мыслит Акиндинов, который убежден в том, что в двадцать первом веке люди научатся читать и будут почитать древние знаки и сим-

волы. В концептосфере художника процесс восприятия изображения организует ритм, делящий его на множество временных интервалов, последовательность которых, в свою очередь, ощущается как музыкальное начало в композиции. Ритм — это чередование напряжения и разрядки с помощью постоянно изменяющихся, сочетающихся линий, геометрических фигур, антропоморфных, зооморфных, флористических узоров. Эти компоненты и качественные валёры графики и красок ритмизируются благодаря применению принципов повтора и вариативности пластических элементов.

Стоит отметить, что в древнерусской книжности «плетение словес», как и «плетеный орнамент», создают ощущение «ритмического ожидания», закономерности повторения мотивов, которые комбинируются «по симметрии». Причем они «то сгущены, то повторяются более слабо в виде эха». Это не столько стилистический прием, сколько определенная философия слова и искусства вообще. «Земная жизнь, человеческое слово — лишь эхо высокого божественного смысла»[8]. Концептуализированные Акиндиновым составляющие иконического текста конструируют новую художественную целостность, новые визуально-семантические ряды и культурные коды.

Пластический орнаментализм детерминирован абстрактным мифологическим мышлением, которое санкционирует факт наличия причинно-следственной обусловленности, связи и взаимодействия явлений, единство нереального (в физическом значении) и реального (в сфере эмоций). Зримые компоненты имеют определенный подтекст, например, философский, религиозный, символический, поэтический, культурный, биографический. Они дешифруются, хотя разгадать, прочесть, проанализировать все визуальное послание сложно.

В сознании/воображении реципиента образно-смысловое поле визуального высказывания (сочетание цветов, знаков, символов, смыслов, а по замыслу художника также звуков и ольфакторных впечатлений) на метафорическом и/или вербальном уровне трансформируется в узор, ассоциирующийся со структурностью зрительного муара[9]. В плане изображаемого визуальный орнаментализм Акиндинова тяготеет к лейтмотивности, нарративности, повторяемости и упорядоченности зримого сюжета.

Тему изображаемой реальности и ассоциативно-смысловое поле орнамента/узора детерминируют темпоральные показатели (прошлое, настоящее, будущее). На формальном уровне орнаментика изобразительного письма создает фактуру и колорит картины, зафиксированные масляными красками на холсте. Наслоение орнаментальных структур определенного цвета на его дополнительные и/или контрастирующие оттенки и орнамента/узора на реальное изображение (сохраняется принцип фигуративности, предметности) создает общее орнаментальное иконическое пространство.

Орнамент прозрачно покрывает сюжет, фигуративно-предметную мотивику, обозримое пространство фиксируемого, создавая ощущение движения и воз-

душности. Не теряя узнаваемости, фигуры и предметы приобретают орнаментальную фактуру. Сотканная из орнамента композиция уподобляет холсту / ковру / гобелену / обоям / узорчатой ткани. Она часто незамкнутая: узор, размещенный во всех зонах, создается цветной основой. Многослойный орнаментальный коллаж наслаивается на стилистически переосмысленные изображения. Иногда усиливается некая условность, которая приводит к абстрактному орнаменту. Дифференцированная по стилевым (орнаментализм, символизм, постмодернизм) и жанровым разновидностям (портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая картина) живопись Акиндинова обладает особыми концепцией, философией, поэтикой.

Экземплификацией многоаспектного взаимодействия изображения и слова – живописи рязанского художника и вербальных текстов Есенина — является картина «Медвежатник № 2» (2000–2008). Следует отметить, что название картины не совпадает с ее визуальным рядом. С одной стороны, это осложняет ее восприятие, с другой — направляет интерпретацию изображенного объекта на внеживописную контекстуальность и метафорический уровень[10]. По жанру это выдержанный в теплой тональности (ясно-желтый цвет, контрастирующей с темно-зеленым орнаментальным фоном и коричневыми мазками узоров)[11], портрет персонажа (внешне похож на художника), изображенного в анфас, по бедра, с ключом в правой руке (смотря со стороны реципиента). В изобразительной композиции функциональны коды — повторение мотива ключа (в руке и увеличенный на переднем плане), зрительные рифмы форм, многократное репродуцирование рамы.

Орнаментальные мотивы, усложняющие и сообщающие картине динамику, рифмуют раму изображения с двумя рамами внутри изобразительного пространства, придавая ему глубину. Показательно, что переход от внешней к внутренней зрительской позиции и обратно характерен также для литературного и музыкального художественного текста. Авторская арт-стратегия детерминирует и текстовую сторону картины, в которой смыслоносными элементами являются орнамент, рамы, числа «два» и «три», ключ.

Числа, думается, объясняют двойственно-тройственный аспект строения человека (тело — душа; тело – душа – дух). Проход фигуры через рамы — это своеобразная инициация (переход индивидуума на новую ступень духовного развития, трансформация в высшее сознание, посвящение в знания) и открытие тайн души. Чтобы пройти через миры души, каждый из которых является обрамленным / замкнутым, необходим ключ, который служит для разгадки, понимания и овладения душой. Ключ к мирам внутри себя может быть найден только внутри. Ключ открывает тайны, доступные только мастеру.

В акиндиновской интерпретации шифру ключа, открывающего познание души и мира, тождествен любой орнамент, имеющий свой смысловой код. «Сознание-душа движется по ячейкам. Ее движение подчиняется каким-то законам,

возможно, орнаментальным каналам. Настоящее — то, где находится твоя единица сознания. Орнаментальный канал — это своего рода личный код каждой единицы-души. Обычно это называют судьбой: движение сознания по тем, а не иным ячейкам. Имея в руках разные ключи, можно открыть несколько дверей. Нужно только знать, где они[12]. Смерть души — потеря единицы. Исключение из движения по ячейкам — отсутствие ключа»[13].

Если реципиент-интерпретатор всмотрится в структуру, визуальные показатели, технику исполнения портрета / автопортрета, то заметит, что он детерминирован текстуальным контекстом, апеллирующим к трактату-манифесту Есенина «Ключи Марии», где выплеснут «ключ истинного, настоящего архитектурного орнамента» [V, 188], «ключ от души, которая равняется храму вселенной» [V, 205]. «Выплеснутая в слове душа» (у Есенина: «Всю душу выплещу в слова» [II, 161] — «Мой путь», 1925), т.е. сердце / дух поэта, переходящая в видимые и / или представляемые образы, это и основа структуры его стихов.

Двухвариантный иконический текст «Ларец, полный секретов» (2002–2003) с вынесенной в заглавие словесной метафорой дифференцирован по жанровым и визуальным показателям. В жанровой картине на иконографическом уровне зафиксирована фигура мужчины (по колени, в ракурсе *en trois quarts*) с руками в карманах (он стоит у рулетки и смотрит в неопределенную даль). Вторая картина из-за наличия большого количества орнамента более абстрактна. В построении обоих иконических текстов существенную роль играет композиционно и сюжетно выделенная *говорящая деталь*, которую условно можно соотнести с ключевым словом словесного текста (И. Е. Данилова).

В первой картине своеобразным опознавательным знаком, ее паролем является рулетка, которая в плане содержания раскрывает смысл картины. В плане выражения она задает направление круговому ритму волн вокруг фигуры / головы персонажа. В другой картине эту функцию выполняет излучающая белый свет коробка с нанесенными на нее и все иконическое пространство различными по культурному коду белыми знаками и символами (голубь в правом верхнем углу).

С помощью пластического языка, семантически закодированной орнаментики целостный художественный образ в обеих картинах иллюстрирует артпроцесс Акиндинова, активизирующий, между прочим, визуальный принцип воздушности. Его суть, как представляется, адекватно комментирует один из пассажей трактата Есенина: «Создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи — тайна для нас не новая. Она характеризует разум, сделавший это лишь как ларец, где лежат приборы для более тонкой вышивки. Это есть сочинительство загадок с ответом в средине самой же загадки» [V, 206].

В зрительном и смысловом полях жанровых картин «Артур» (1997) и «Страж» (2000) реальная тематика вписывается в библейский контекст. На них

представлены мужские фигуры в ракурсе сидя — портрет бородатого старика, играющего на аккордеоне, и задумчивого мужчины с большим жезлом у входа в сад. Старик Артур может ассоциироваться с Моисеем из Ветхого Завета, а мужчина с Адамом — первым сторожем райского сада.

В пластической мотивике и в орнаменте зашифрован есенинский концепт происхождения религиозной мысли, музыки и человека от древа: «Всё от древа – вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим» [V, 190]; «Происхождение музыки от древа в наших мистериях есть самый прекраснейший ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости» [V, 190], По мысли поэта, «древо — жизнь. <...> Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного древа и, прибегая под покров ветвей его, окунаясь лицом в полотенце, он как бы хочет отпечатать на щеках своих хоть малую ветвь его, чтоб, подобно дереву, он мог осыпать с себя шишки слов и дум и струить от ветвей-рук тень-добродетель» [V, 193]; «<...> человек есть ни больше, ни меньше, как чаша космических обособленностей» [V, 195].

В полотне «Агнец» (2002), воплощающем полное, ничем не нарушаемое безмолвие сосредоточенного самопогружения, Акиндинов вновь активизирует символически коннотированную деталь. Это узорчатый голубой голубь в руках белокурого мальчика, изображенного по бедра на фоне безлиственных деревьев и здания, украшенного красной орнаментикой. И здесь, как нам представляется, зримый образ апеллирует к вербальному его эквиваленту в текстах Есенина: «... масличная ветвь будет принесена только голубем...» [V, 213]; «Вот она, вот голубица, / Севшая миру на длань» (поэма «Иорданская голубица», 1918) [II, 58]. Жанровые картины «Мореход» (1999), «Рождение Титана» (2003–2004) и их антураж (морской пейзаж, портрет) визуально трансформируют есенинскую мысль о том, что «звездная книга от творческих записей теперь открыта снова. Ключ, оброненный старцем в море, от церкви духа, выплеснут золотыми волнами» [V, 202].

Ссылки на теоретические предпосылки и мотивику поэта функциональны в названиях авторских и коллективных выставок Акиндинова: «Ключ» (2003, выставочная галерея Рязанской областной юношеской библиотеки), «Ключи Марии» (2004, Москва, галерея «Союз-Творчество»), «ОрнаМентальность» (2006, Рязанский Драматический театр), «Орнаментализм-2010» (2010, Рязань, Галерея арт-салона «Палитра»), а также в концептуализации экспозиционного пространства (визуальная презентация сходности творчества мастера слова и мастера кисти, раскрытие воплощения души в текстах Есенина и живописи Акиндинова). Думается, что рязанский художник и по внешнему виду пытается уподобиться поэту, что заметно на его фотографиях.

Орнаментальные портреты Есенина

Как известно, «всякий портрет, вне зависимости от степени и характера его сходства с моделью, представляет собой задачу на узнавание, на идентификацию: кто изображен на данном портрете? В каком отношении находится изображенный к изображаемому? В сущности, любой портрет — реально или потенциально — адресован кому-то, кто должен решить, в какой мере портрет представляет то или иное лицо, т. е. в какой мере он выполняет свою главную функцию. В связи с этим возникает проблема адресата: важно установить, к кому в ту или иную эпоху обращается портрет, к какой инстанции он апеллирует, кто должен узнавать в чертах изображенного лица — лицо реальное, послужившее моделью для художника.

Каковы критерии сходства и, что немаловажно: рассчитан ли портрет на узнавание и, если рассчитан, то кем, где и когда? В зависимости от того, кому или когда адресован портрет, устанавливаются и критерии сходства»[14]. В основе своей портрет «строится на сопоставлении того, *что* человек *есть*, и того, *чем* человек *должен быть*»[15]. Моделировка художника и интерактивность реципиента конструируют многофакторное визуально-смысловое пространство, в котором портрет конкретизуется.

Фигура Есенина занимает особое место в портретной иконографии Акиндинова[16]. Знаковость ее визуальной фиксации детерминирована арт-стратегией живописца и его пластическим кодом. В моделировании имиджа Есенина активизируется тема комплиментарности двух медиа: живописи и фотографии, отождествления функций портрета и фотопортрета. Если сопоставить портрет с фотографией, которая запечатлевает статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира, выделяется одна из художественных доминант пластического портрета — динамика[17]. Однако по иконическому пространству она располагается неровно.

Динамика может концентрироваться в глазах портретируемого и проявляться прямолинейно. Художник изображает, *на что* направлен взгляд модели (например, мечтательные, отрешенные глаза могут быть устремлены в бесконечность; загадочные, задумчивые, смотреть в определенное место или олицетворять тайну). Иногда руки более динамичны. Динамизм в портрете функционален также благодаря наличию нескольких фигур, задающих направление его интерпретации, соотносительностью поз этих фигур и т. д.: «Портрет подносит динамику в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально еще более действенным»[18]. То же касается и фотографии, но если живопись способна изображать разновременные события в одном визуальном пространстве, тем самым подготавливая кульминацию, –фотография на это неспособна.

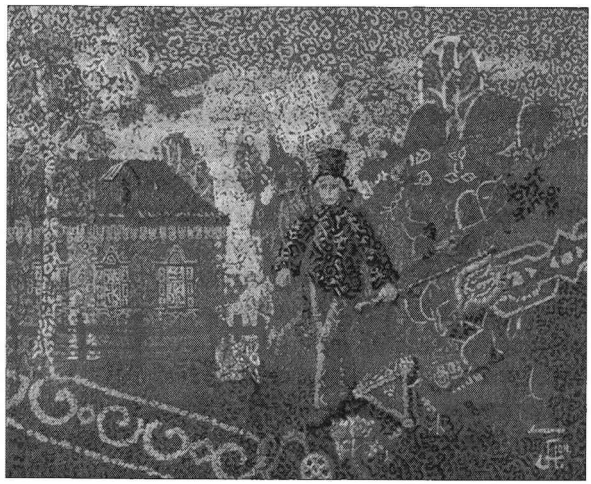
Фотографическое изображение имеет свою выразительность — это точность в передаче деталей, объемность изображения (полная прозрачность). Эти каче-

ства можно именовать фотографичностью по аналогии с категорией живописности в изобразительном искусстве. Отличительной чертой считаются темпоральные показатели — фотография всегда в настоящем времени. Настоящее время в портрете включает память о прошлом и говорит о будущем. Сопоставительны между собой автоматизм фотографии и субъективно-творческая основа портрета. Когда фотография опирается на основы живописи, разница между ней и портретом стирается. Оба эти медиа фиксируют фигуру и фон (антураж — т. е. то, что связано со зрительным центром, аксессуары, пейзаж, интерьер и т. п.). Если фигура согласована с фоном и все детали закономерно связаны с портретируемым, его лицом, руками, очертаниями фигуры, тогда все это вместе создает портретную целостность. Ее смысл не ограничивается выражением лица или характерным жестом — он шире. Фотографический портрет — это фиксация внутреннего безмолвия и визуальной формы. В нем функционально особое пластическое значение и экспрессия. Ценность такой фотографии детерминирована не информацией, отображенной на ней, а тем, каким образом все изображено: красотой выразительных сочетаний и смыслом, в них выраженным. План содержания фотографии — это информация плюс интерпретация фотографа, его высказывание. Иначе говоря, форма в этом случае содержательна, это не репрезентация, а скорее размышление по ее поводу[19]. Живопись для художника — пластическое событие. Это имеет отношение и к фотографии с ее способностью извлекать из потока времени визуальные драмы и комедии.

Художественная стратегия Акиндинова — перекодировка в изобразительный язык (но не по принципу имитации) реального изображения Есенина на фотографии. Произведение современного изобразительного искусства, созданное на основе фотографии и представленное в виде картины, именуется фотокартиной. Картина накладывает на фото некоторые свои правила и формы (например, смысловую законченность, оформление, традиционное месторасположение на стенах помещения, элементы живописи). С другой стороны, корень *фото* прибавляет к понятию картины определенные свойства фотографии (в фотокартине появляется составляющая в виде изображения, полученного в результате фотографического процесса).

Смысловая незавершенность фотокартины по сравнению с живописной картиной может быть компенсирована преимуществами фотографии и путем наполнения элементами живописи. Благодаря введению в иконическое пространство фотоизображений Есенина презентация его имиджа в определенной степени опирается на критерий портретного сходства, включающего в себя соответствие черт лица, фигуры, мимики и жестов, характера портретируемого и изображения.

Фотопортрет в картине расширяет границы пластического портретного жанра, усложняет образ, придает изображению персонажа дополнительный смысл. Фото, насыщая портрет внетекстовыми связями, увеличивает его информатив-



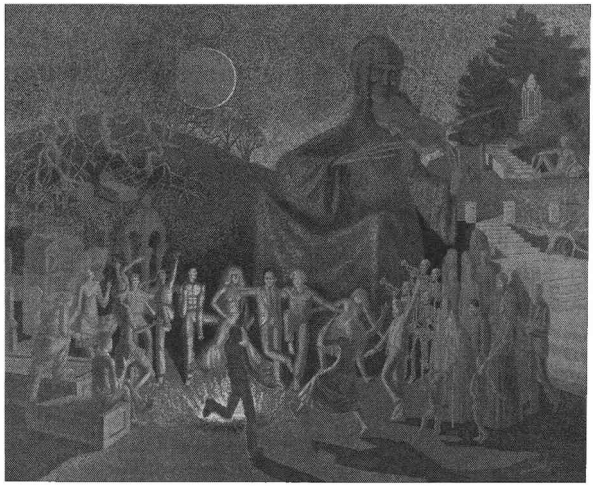
Алексей Акиндинов
Утро Есенина № 2 (2004)

ность. Функционируя в пространстве картины, фотография снимает противоречие между требованием объективной достоверности, сходства портрета с оригиналом и свободой художественной интерпретации образа. Портрет по фотографии живописный (Акиндинов применяет свою сигнатуру, манеру орнаментального письма) и в то же время поддерживает фотодокументальность исходной фотографии.

В концептуализации портретов Есенина важна проблема адресата. Акиндинов обращает изображение поэта конкретному зрителю. Превращая черно-белую фотографию в цветную, художник тем самым вписывает ее в современность. Иногда он нарушает контакт со зрителем, моделируя портрет по схеме фотографии поэта, смотрящего в объектив, в одну неподвижную точку перед собой. Это портреты, ни к кому не обращенные; портреты, не имеющие адресата.

Изображения поэта одинаковы по манере письма — живопись, носящая характер орнаментального, штрихового рисунка, и технике исполнения — холст и масло. Они дифференцируются по жанру (функциональны подвиды портрета: жанровый портрет, портрет-коллаж, портрет-картина, портрет-прогулка, фотокартина), концептуализации композиции и по фигуративному изображению. Изобразительное поле вмещает разные части фигуры: от портрета оплеченного и поясного (здесь активизируется принцип неоконченности) с возможностью кадрировки самого лица, к портрету в рост в жанровых сценках.

Включение фигуры поэта в контекст сюжетной картины позволяет раздвинуть границы портретного жанра, усложнить образ, придать изображению известного персонажа дополнительный смысл. Примером могут служить картины



Алексей Акиндинов
Танец смерти (2008–2009)

«Утро Есенина» (1998), «Утро Есенина № 2» (2004), которые можно именовать портретом-прогулкой[20]. Поэт в цилиндре, с тростью, изображенный в полный рост, в динамическом ракурсе (быстро шагает, размахивая руками) представлен в визуальной, смысловой и сюжетной связи с окружающей вещественной, пейзажной и архитектурной мотивировкой[21].

Динамизм фигуры и картины мира усиливают пульсирующие энергией бесчисленные орнаменты и экспрессия ярких цветовых сочетаний. Все компоненты иконического текста визуально олицетворяют уверенного в себе, задорного, полного жизненных сил молодого поэта, который «сегодня рукой упругою / Готов повернуть весь мир («Инония»)[22]. Жизненную энергию и силу излучает также многофигурный портрет-картина[23] «Танец смерти» (2008–2009). Выполненный в символически-орнаментальном стиле, он детерминирован контекстуально[24].

В древнем народном круговом массовом обрядовом танце, исполняемом у костра, Есенин является одной из центральных фигур. Одетый в простой костюм, он, подпрыгивая босиком, динамически танцует. Жанровая сценка в определенном смысле вводит свободную художественную интерпретацию образа поэта.

Интересна структурная формула портрета, активизирующая проблему наблюдателя и взгляда. Для того чтобы охватить изображение поэта взглядом, чтобы вся фигура попала в поле зрения реципиента, нужен отход, пространственная дистанция, что создает иные условия восприятия: не глаза в глаза, но как бы окидывая фигуру взглядом, – и в этом заключен момент некоторого остранения (не каков поэт, но *как* он выглядит со стороны). Это манифест портретной ситуации – откровенное обращение к зрителю, фиксируемое в выражении лица,

в позе и экстравагантном жесте (например, папироса в руке), нарушающая правила портретного ритуала демонстрация «я» модели.

В репрезентации имиджа Есенина лицо — главный физиономический текст телесности — является, думается, мало информативной частью; оно построено по знаковым показателям (голубые глаза, светлые волосы, полуулыбающиеся губы). Есенин обращается к зрителю с почти одинаковым выражением лица, лишенным следов исповедальности — задумчивым, как бы отсутствующим. Выход за рамки фотографии осуществляется за счет ритмически организованных орнамента, форм и линий. Из общего ритма изображения (рот, овал лица) выделяется стилизованная линия пряди волос.

Принцип орнаментализации, узорчатости — существенный признак портретирования Акиндинова — получает различную мотивировку, и он многофункционален. Орнамент может выражать установку на традиционное понимание функции лица как «зеркала души», так как наложение на личность ассоциативно-смыслового поля орнамента, фокусирующего его коммуникативный потенциал, вкладывает в каждый портрет особенный подтекст.

В некоторых портретах орнамент — это символ благоприятной энергии, и / или сдержанности, спокойствия. Живопись Акиндинова настолько пронизана творчеством Есенина, его личностью, что он как бы визуально кодирует его слова о себе как о «цветке неповторимом»[25],фиксируя и оживляя изображение поэта через его слова: «как васильки во ржи, цветут в лице глаза» [II, 87]. Портреты поэта говорят: таков я есть.

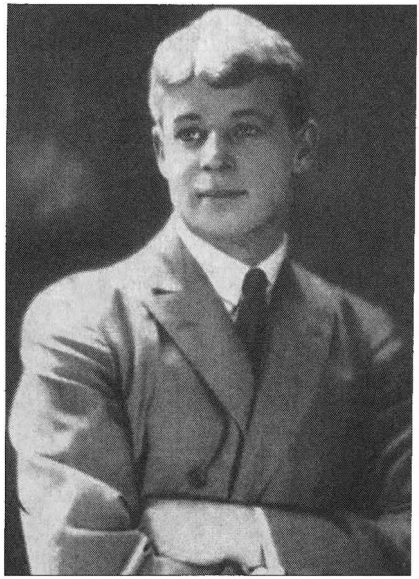
В репрезентации имиджа Есенина мало информативны и руки. Они фиксируются как конвенциональный жест и знак индивидуального поведения. Руки поэта не говорящие, но разговаривающие. Скупая, отличающаяся минимализмом жестикуляция состоит из жестов не столько значимых, сколько обозначающих; например, руки заняты папиросой, тросточкой, они могут быть скрещены в замок, причем, этот жест дифференцируется. Стандартный жест скрещивания рук является универсальным и почти повсюду обозначает оборонное или негативное / напряженное состояние человека, его попытку отделиться, спрятаться от неблагоприятной ситуации.

В портретах Есенина утонченный, усовершенствованный жест рук, скрещенных перед собой, думается, имеет оттенок избранности и характеризует человека, постоянно находящегося в центре внимания. Это может быть и удобная поза. Пластическая репрезентация имиджа Есенина связана и с чисто внешними знаками, определяющими его амплуа, — костюмом, иногда знаковой позой, благодаря которым достигается эффект овеществления и визуальности имиджа.

Акиндинов, ссылаясь на фотографию, концептуализирует поэта как его предшественники фотографы, и он сам. Примером может служить фотокартина «С. Есенин» (2008), написанная по фотографии поэта, сделанной в Париже в 1922 г. Фотография вносит в визуальное поле картины свое втяги-

вающее внутрь, кажущееся реальным пространство. Возникает ощущение естественной слитности пластического изображения и фотоизображения, что проявляется в позе (как и на фотографии, Есенин показан по пояс, в ракурсе три четверти).

Заметно, что, снимаясь, Есенин не экспериментирует с одеждой (фото и картина фиксируют элегантный костюм, галстук, наделенные материальной субстанциальностью) так, как делает это в жизнетворчестве, где костюм постоянно дифференцируется и трансформируется, создавая своеобразный театр для себя и других. Чтобы избежать буквальной перекодировки, Акиндинов субъективизирует фотохарактеристику поэта с помощью различных арт-приемов.



Сергей Есенин
1922, Париж. Фото

Устойчивый есенинский жест рук динамизируется (ладони не спрятаны, как на фотографии, а фиксируются на предплечьях). Визуальный ряд вписывается в биографический и творческий контекст. С левой стороны фотокартины (с позиции смотрящего) заметен знаковый антураж (фрагмент пейзажа с вьющейся дорогой и тремя березами). Авторская сигнатура накладывается и на визуализацию темно-синего фона, отчетливо выделяющего фигуру Есенина, хотя контраст силуэта на фоне в какой-то степени соответствует различимому на фотографии контрасту света и тени.

Фон, как и все другие компоненты, кодированы смыслоразличительной орнаментикой. Круглые по форме графемы звезд символизируют небо, а вынесенные в воздух с помощью вьющихся линий многолепестковые цветки в воображении реципиента должны, как представляется, вызывать ольфакторные (обонятельные) ощущения. Контрастная природа орнамента, наложенного на изображение поэта (на лице и руках преобладают геометрические узоры, на костюме — растительные), смещает фотопрообраз в сторону живописного портрета.

На портретах Есенин узнаваем даже тогда, когда они построены по принципу отклонения (искаженная морфология образа с помощью орнаментов / узоров, семантики вербального текста, установки на создание непостижимого сходства). В портрете с вынесенной в заглавие строкой поэта – «Несказанное, синее, нежное» (2003–2004), — слово и орнамент вступают в обратную связь, плавно



Алексей Акиндинов
Несказанное, синее, нежное
(2003–2004)

переходя друг в друга, моделируют его визуально-вербальный облик: «Необходимость именно в портретной технике совершать как бы перескок из живописи в поэзию или поэзии в музыку вытекает из самой природы художественной полифонии портрета»; «Не случайно портрет – наиболее "метафорический" жанр живописи»[26].

Возникает ощущение, что Акиндинов кистью повторяет начальные строки есенинского стиха. Слово служит здесь интерпретантом для создания пластического образа. Реципиент должен ощутить единство текстового и пластического изображений, понять их взаимообусловленность и взаимозависимость. Есенин, фиксируемый в динамическом ракурсе (легко наклонен вперед; его левая рука, согнутая в локте, опирается на что-то), кажется реальным и нереальным существом. Он узнаваем (светлоголовый, при этом тихий, нежный, отрешенный и грустный) и одновременно голубой призрак, сотканный из узоров.

Фигура и узорный фон визуально апеллируют к цветовым предпочтениям Есенина, к любимым им синим и голубым цветам, запечатленным в слове: например, «заметался пожар голубой...» [I, 187]; «солнца струганные дранки / Загораживают синь» [I, 35], «вечером синим, вечером лунным...» [I, 284], «предрассветное, синее, раннее...» [I, 235], «низкий дом с голубыми ставнями...» [I, 205]; «Ситец неба такой / Голубой» [II, 120–121] и т. д.

Таким образом, обнаруживается важный художественный прием: выход вербального текста за свои собственные пределы; открытое пространство как бы втягивается в художественный текст, что превращает незавершенность в элемент выражения смысла. Как во всех акиндиновских изображениях поэта, на лице особо выделяются голубые глаза. Портрет экспонирует и другие характерные черты его имиджа: ухоженность, вкус, стиль в одежде.

Своеобразная по жанру картина-коллаж (?), фотокартина (?)[27] «Есенин и Айседора» (2010) вмещает двойной портрет по фото (октябрь 1922 г., Америка) поэта и его жены – известной танцовщицы-новатора; как бы вырезанный из этнографического альбома фотоснимок группового портрета женщин в народ-

ных костюмах (три — с рязанской орнаментикой)[28], и архитектурные мотивы (Успенский собор в Рязани, дом-музей Есенина в Константинове). Если реципиент примет во внимание символическое значение всех компонентов, способ их размещения в образно-смысловом пространстве иконического текста, их место в композиционном построении, то изображенное приобретает иной, более глубокий смысл.

На аналогичной фотографии изображение самоценно — это согласованное, гармоничное сочетание компонентов на плоскости бумаги. Глаз реципиента воспринимает не только реальные предметы и фигуры в пространстве, но одновременно и цельность композиции. Он может отвлечься от значения изображенных фигур и предметов, а также смысловых отношений между ними и рассматривать их как геометрические формы, закономерно распределенные на изобразительной плоскости, как абстрактный узор, имеющий свой смысл и выразительность[29].

В картине Акиндинова возникает вопрос о значении ее маркированного деления, правой и левой сторон композиции, о роли их в процессе зрительного восприятия, о движении слева направо как обозначении временной последовательности. В этом контексте время в картине течет по интерактивному принципу: от прошлого (традиция) к будущему (современность) и наоборот. Сюжетно-символическое прочтение сталкивается здесь с прочтением образно-композиционным. Сложность композиции в том, что все фигуры даны в смысловом единстве — и во временном, визуальном и эмоциональном противопоставлении.

Колебания, составляющие ритмический ряд, имеют полярную направленность, которую можно символически описать как взаимное направление сил вертикали и горизонтали, сакрального и профанного, мужского и женского, Яви и Нови – условных «плюса» и «минуса». В результате ритмического чередования и наложения друг на друга двух начал возникают направления потоков сил сложной конфигурации, по-разному сплетающиеся и расходящиеся, что отражает структура композиции. Малейшие изменения ее внутренних соответствий нарушают ритмические ряды и, следовательно, пространственные конфигурации сил.

Можно сказать, что ритм не только задает общую форму, но и управляет энергетическими потоками простейших разнополярных энергий, структурирует их взаимодействие. Художник стремится соединить бинарные оппозиции, сочетая два начала в третьем. Картина насыщена радостной интонацией красного цвета (= красивое), сочетающегося с нейтральным и амбивалентным серым цветом (костюм Есенина, окна дома, орнаментальный фон за ними), символами триединства, девятимеричности, круга.

Динамизм вносится наличием компонентов, их соотносительностью, задающих направление их восприятия и интерпретации. Левая часть композиции (смотря со стороны зрителя) функциональна в качестве женского начала (церковь, женский ансамбль, Дункан). Правая — мужского (Есенин, дом), что соот-



Алексей Акиндинов
Есенин и Айседора (2010)



С. А. Есенин, Айседора Дункан. 1922, октябрь. Америка. Фото

ветствует обрядовой соотносительности этих двух элементов в большинстве культурных традиций. Противопоставление позы Есенина позе его супруги позволяет истолковать композицию двойного портрета как особое решение проблемы внутренней динамики и статики.

В зрительном восприятии заметна несогласованность лиц супружеской пары (лица отсутствующие, сосредоточенные на себе, глаза устремлены в разные стороны). Этот прием фотографа и следующего ему художника позволяет сделать выкадровку одного из лиц, которое может функционировать отдельно[30]. Двойному портрету супругов противостоят живые динамические фигуры коллективного портрета женщин в народных костюмах. Динамика неоднородна, основана на системе дифференциации / противоречий, образующих второй уровень оживления неподвижности в картине. Сталкивание единого и множественного — одна из потенциальных возможностей выражать движение через неподвижность.

В зависимости от того, будет ли зритель читать отдельный портрет Есенина как иконический текст, имеющий вполне самостоятельное значение, или как часть единого композиционного целого, его внимание зафиксирует в одном и том же объекте различные структурно значимые черты. Портреты поэта сохраняют его молодость, он находится в пространстве остановленного времени. «Я» портрета не подлежит времени, и это отделяет его от автора, который выполняет функцию зрителя, то есть находится в пространстве / времени. Отношение «картина — действительность» приобретает сложную выпуклость и многоуровневую условность.

Говоря о разнообразии портретов Есенина кисти Акиндинова, необходимо учесть тот факт, что художник и реципиент не могут исключить из своей памяти аналогичные опыты других портретистов. В этом контексте каждая новая попытка неизбежно воспринимается как реплика на все предшествующие. В ней заключается традиционность или полемичность данного портрета.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Данилова И. Е.* Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века. М.: РГГУ, 2002. С. 54.

[2] *Барт Р.* Миф сегодня. Миф как высказывание // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 73.

[3] *Данилова И. Е.* Слово и зримый образ в европейской живописи. С. 55.

[4] *Шубникова-Гусева Н.* Есенин как теоретик искусства. К постановке вопроса. http://independent-academy.net/science/tetradi/14/shubnikova.html Электронный ресурс. Дата обращения: 10.01.2014.

[5] *Киселева Л. А.* Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Збірник наукових праць. Вип. 1. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2001. С. 66–82.

[6] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука;

Голос, 1997. С. 186. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[7] *Акиндинов А. П.* Официальный сайт художника: http://www. akindinov.com; *Акиндинов А.* Узор священных // Наука и религия. 2003. № 6. С. 39. Автор статьи сердечно благодарит Алексея Акиндинова за возможность воспользоваться его сайтом и иконографией.

[8] Цит. по: *Киселёва Л. А.* Диалог древнерусского и символистского концептов слова. С. 66–82.

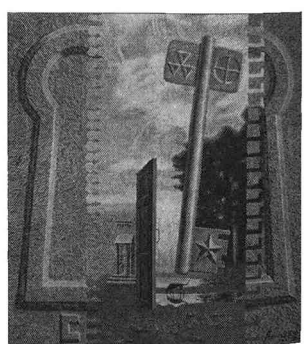
[9] Понятие «муар» (фр. *moiré*) происходит от ткани муар, при отделке которой используется муаровый узор, возникающий при наложении двух периодических сетчатых рисунков. Их повторяющиеся элементы следуют с несколько разнящейся частотой, накладываясь друг на друга и / или образуя промежутки. См.: Википедия. http://ru.wikipedia.org/wiki/Муаровый_узор. Электронный ресурс. Дата обращения: 04.01.2014.

[10] Значение слова «медвежатник» по словарю он-лайн Т. Ф. Ефремовой: *разг.* охотник на медведя; собака, приученная к охоте на медведя; *устар.* вожак дрессированного медведя; помещение для медведей в зоопарке; взломщик сейфов, http://slovonline.ru/slovar_efremova/b-13/id-44332/medvezhatnik.html.

Вынесенное в заглавие картины Акиндинова слово «медвежатник», может функционировать только как «взломщик», но в переносном значении, т. е. тот, кто отворяет / открывает / отпирает что-либо. Некоторые считают, что в названии картины есть скрытый смысл, перекликающийся с сущностью самой России. См.: *Иванова Г. П.* «Он "повернул глаза зрачками в душу"» // http://esenin.ru/zhivopis/akindinov-a-p/ivanova-g-i-on-povernul-glaza-zrachkami-v-dushu.html. Электронный ресурс. Дата обращения: 08.02.2014.

[11] Первый вариант одноименной картины (2000) выдержан в других цветах. Доминирует лилово-фелетовый тон, фон — черный, мазки красные, фигура персонажа легко разбеленная. На общий колорит, вызывающий грустно-романтическое настроение, накладывается семантика отдельных цветов, которые могут ассоциироваться, например, с духовным началом, самоуглублением, таинственностью, интуицией, индивидуальностью, одухотворенностью, скрытыми возможностями, духовной силой.

[12] Ключ является композиционным центром, конструктивным и семантически емким предметным элементом в концептуализированном по принципу символизации фигуративе («предметное искусство»), озаглавленном «Открытие» (2001). В своеобразном синтезе предметов-символов (замок, двери, фрагмент некрополя) и антуража (пейзаж, собака, вода), составленных по принципу контраста (живое –мертвое) и соединения, ключ кодирован тремя идеограммами универсальных ценностей. Графический символ — крест в круге в своем генезисе отражает соотношение между божеством земли и неба. Он и символ солнца, годовой цикличности, соединения мужского и женского начал, единство и триада, олицетворение жизни и творческого процесса. Семантически емки также идеограмма звезды и трех треугольников, изображенных по кругу. Символика собаки



Алексей Акиндинов, Открытие (2001)

детерминирована мифологическим контекстом; она связывает живой и мертвый миры, охраняет границы между ними.

[13] *Акиндинов А. П.* Официальный сайт художника: http://www. akindinov.com. Дата обращения: 08.02.2014.

[14] *Данилова И. Е.* Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: РГГУ, Ин-т высш. гуманитар. исслед., 1998. С. 9.

[15] *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство — СПБ., 1998. С. 500–518.

[16] Акиндинов утверждает, что его первыми картинами (дерматин, масло) являются: копия с репродукции картины В. Д. Поленова «Московский дворик» и портрет Есенина. Художник запечатлевает образ поэта и в слове, в своеобразном скульптурно-игрушечном виде. Переводя словесный текст в визуальный, художник сочиняет вербально-живописную миниатюру — «Закатные трубы завода и Есенин» (цикл «Малая проза», рассказ № 42), в которой реальный мир гармонично сочетается с миром детской игры. Экспрессивность слова, создающая параллельный изобразительный ряд, динамизирует целостность и оживляет Есенина-игрушку: «Дорога ведет на юго-запад. Солнце лизнуло трубы заводов и горизонт. Трубы прозрачны и зелены, они переплетаются между собой, как спутавшиеся нитки клубка. Дорога к ним — это длинный полосатый половичок красного цвета. По сторонам дорожки стоят фанерные деревца и пластмассовые зеленые солдатики советской армии. Солнце стреляет в вечернее небо ярко-золотыми и медными лучами, они прямые, будто вычерченные по аэродрому. Скульптура-игрушка Есенина грустна, но, несмотря на ее грусть и зелень, она идет по бархату красного половичка, постоянно держа взглядом момент заката солнца». (http://www.akindinov.com/russian/shortstories2.htm Электронный ресурс. Дата обращения: 08.02.2014.).

[17] *Лотман Ю. М.* Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375; http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm Электронный ресурс. Дата обращения: 08.02.2014.

[18] Там же.

[19] *Михалкович В. И., Стигнеев В. Т.* Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. С. 151.

[20] Изображение гуляющего человека на фоне природы (или объектов архитектуры) появляется в Англии в XVIII в. Особенно оно популярно в эпоху сентиментализма.

[21] Убеждение Акиндинова в том, что визуальный язык его картин переводим на язык слова, а зритель, перевоплощаясь в читателя, может одновременно воспринимать и читать его живопись как прозаический или поэтический текст, реализуется на практике. Его друг и соавтор совместных арт-проектов Вилли (Виталий) Мельников — поэт-полиглот, создатель инновационных, авторских арт-поэзо-жанров (лингвогобелен, люменоскрипт, драконография) и поэтических стилей — муфтолингва, интраксенолингва (см.: *Бобилевич Гражина.* Арт-поэзо-жанры как интермедиальный дискурс // Визуализация литературы. Белград, 2012. С. 245–264) — пытается перевести и расшифровать с помощью известных ему языков некоторые картины художника. Так, «Утро Есенина» и «Узоры вечернего свидания» (1998) представляются Мельникову «диптихом-притчей о том, как предание-легенда и нынешняя повседневность обмениваются диалектами своих красок, обнаруживая друг в друге родственников». Обе картины Мельников «увидел укутанными в словесные вышивки на языках: тлинкит (одна из индейских народностей Канады), рапануи (остров Пасхи), уавниффа (Зап. Африка),

фарер (Скандинавия), пхадмэ (Манчжурия). Если "плыть" в глубине обоих ландшафтов по линии диагонального меандра снизу вверх, то обнаружишь себя в стремнине такого верлибра: "Кора обочин, опавшая со ствола непроложенной дороги, ищет ключ-сердцевину, чтобы отомкнуть переплет книги корней для кроны, давно желающей вписать туда главы своих листьев до того, как они сумеречно-кораллово опадут..."». (*Мельников В.* Поэзо-живопись Алексея Акиндинова // *Акиндинов Алексей.* Живопись. Каталог, Рязань, 2008, по материалам сайта www.akindinov.com; дата обращения: 08.02.2014.). «"Утро Есенина" (языки: ория, орхони, тангут, чоланайкен): холсты, осенне облетевшие с подрамников, – это сердцевина взглядов на них из лабиринтоцветья диалектов оттенков, уставших выдавать себя за кору немоты мазков красок» (*Мельников Вилли Р.* Прочтение-медитанцы холстов Алексея Акиндинова. С выставки «Второе приближение» 11. 09. 2008, http://www.akindinov.com/reviewru/176-reviewru6; дата обращения: 08.02.2014.).

[22] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 62. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[23] Термин носит условный характер и в данном случае подразумевает особую цельность и законченность портрета Есенина. Его сущность раскрывают композиционные решения и все отдельные элементы, подчиненные сюжетному действию, который основан на бинарной оппозиции жизнь – смерть.

[24] В автокомментарии к картине Акиндинов пишет: «Моя картина "Танец смерти" является творческим звеном в развитии темы так называемой "пляски смерти" в мировом искусстве, особенно присущей западноевропейскому средневековому искусству. Но, в отличие от этих произведений, я по-своему решил эту композицию. Применив субъективное видение мира через призму мной созданного стиля – орнаментализма. Сущность которого заключается в сплавлении реальности с орнаментальностью. То есть создание новой, орнаментальной реальности. В картине я изобразил многофигурную композицию, объединенную неким действием. Которое представлено в своем зарождении – старте, кульминации – апофеозе, и финале – финише, который является в то же время и новым началом, неведомым для "простого смертного". <...> В выборе своих персонажей для картины и их размещении на полотне я руководствовался принципом того, что смерть – это финал каждого человека, возможно, что и переходное звено. <...> Поэтому я изобразил среди персонажей, танцующих у костра, представителей политики и революций – Ленина, поэзии – Сергея Есенина, науки – Сергея Королева, вокала и музыки – Фаруха Булсара (Фредди Меркьюри), первопроходцев космоса – Юрия Гагарина, актрис – Мерелин Монро (со спины). <...> Мелкие узоры, покрывающие всю поверхность картины, несут в себе символику силы и жизни. <...> Из мелких орнаментов узоры, имеющие графему звездочек и лучей (преимущественно на небе), символизируют небосвод, Солнце и живую энергию света. Узоры, имеющие графему травы и листочков (преимущественно на земле), символизируют соки жизненных сил, необходимых для возрождения и обновления. Округлые узоры, нанесенные в основном на фигуры людей, символизируют собой корни, это связь с нашими предками и их философским опытом». Полный текст см.: http://artnow.ru/ru/gallery/3/806/picture/0/237750.html Электронный ресурс. Дата обращения: 08.02.2014.

[25] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 294. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[26] *Лотман Ю. М.* Портрет... http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm Электронный ресурс. Дата обращения: 08.02.2014.

[27] Акиндинов классифицирует ее как жанровую картину.

[28] Рязанский костюм отличается радостным, звонким, ярко-красным или пунцовым цветом кумача. Гармонируя с зеленым цветом природы, создает празднично-ликующий эмоциональный настрой. Отличительной чертой рязанского костюма является особый вид верхней одежды, который надевают поверх рубахи, — насов из шерстяной домашней материи закладного ткачества с тканными геометрическими узорами плодородия. Красный распашной шушпан – разновидность этой одежды. Голову повязывают платком поверх кички. Рязанский костюм насыщен художественно цельным и семантически емким орнаментом. Отличительным признаком праздничного рязанского женского костюма является так называемый поневный комплекс (рубаха, поверх которой надевается понева, состоящая из сшитых вместе трех или четырех полотнищ, собранных на поясе). На территории современной Рязанской области функционально разнообразие тканых понев, различающихся орнаментом и цветом: «ромбы», «репьи», «поневы-рядушки» и т. д. Важные места одежды (ворот, рукава, грудь и т.д.) украшаются вышивкой. Орнаментальные геометрические мотивы — это прежде всего декоративный элемент костюма, хотя издавна не менее важна и функция орнамента как оберега от злых сил. Широкое распространение получает и кружевоплетение. Основой кружева с геометрическим или растительным орнаментом является растительная ветка или розетка («рязанский травный манер»). Как правило, используется сочетание красных и белых нитей, что соответствует основной цветовой гамме народного рязанского костюма. См.: *Мерцалова М. П.* Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 6–13.

[29] *Дыко Л. П.* Основы композиции фотографии. М.: Высшая школа, 1989. С. 123.

[30] Известно, что Есенин порой вырезает Дункан из совместных фотографий. Составляя для показа иконографию картины, Акиндинов ее фрагментирует и показывает супругов вместе и отдельно.

А. А. Николаева *(г. Рязань)*

ТЕМА «ПЛЯСОК СМЕРТИ» В ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЕ ПОЭМЫ ЕСЕНИНА «ПУГАЧЕВ» И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

С. А. Есенин был знаком со многими художниками своей эпохи — П. С. Наумовым, Г. И. Нарбутом, И. Е. Репиным, К. С. Петровым-Водкиным, М. В. Нестеровым, И. И. Бродским[1]. Встречаясь с ними, поэт мог участвовать в обсуждении работ известных деятелей изобразительного искусства, видеть картины и иллюстрации не только современных мастеров, но и классиков живописи. Это не могло не остаться в памяти Есенина. Полученные впечатления оказали влияние и на формирование творческого гения поэта.

Проблема «Есенин и живопись» наиболее полно изучается в современном есениноведении в двух аспектах: есенинские мотивы в творчестве рязанских художников и взаимоотношения поэта с художниками-современниками. Однако понимание творческого наследия Есенина как человека высокой культуры невозможно без сравнительного анализа его произведений и картин мастеров мировой живописи.

Конечно, напрямую произведения поэта не связаны с работами известных живописцев, однако здесь можно найти общие мотивы, темы, настроения. В живописном искусстве важную роль играет созданный автором зрительный образ. Как известно, в литературе начала XX в. ценность словесного образа провозгласили имажинисты, к группе которых на определенном этапе творческой деятельности принадлежал Есенин. Представляется возможным найти творческие параллели между произведениями художников и драматической поэмой Есенина «Пугачев». Данную гипотезу высказала О. Е. Воронова: «Есенин прибегает к средневековой эстетике — готическим, *босховским* [курсив наш. — *А. Н.*] краскам, рисуя полные мистического ужаса картины»[2]. Попробуем развить эту мысль, проведя детальный анализ образов произведения.

Одной из распространенных тем в искусстве является тема «плясок смерти». Зародившись в эпоху Средневековья, когда на первый план выдвигалась идея бренности и мимолетности земного бытия человека, идея в аллегорической форме представлять смерть (в образе земледельца, кровью поливающего человеческое поле; карточного шулера; музыканта; незваного гостя на пиру) была популярна и в последующие исторические эпохи не только в живописи, но и в словесном искусстве.



Конрад Виц
Пляска смерти (1440)



Михаэль Вольгемут
Пляска смерти (1493)

У Есенина часто встречаются **образы, связанные с темой смерти**, а мотив смерти проходит через всю поэму «Пугачев». Его кульминация представлена в главе «Происшествие на Таловом умете», когда Пугачеву необходимо убедить казаков в верности принятого им решения — «воскреснуть» под именем умершего Петра. Следуя средневековой традиции, поэт создает образ тени мертвого императора:

От песков Джигильды до Алатыря
Эта весть о том,
Что какой-то жестокий поводырь
Мертвую тень императора
Ведет на российскую ширь[3].

Именно в Средние века тема «плясок смерти» заключалась не в изображении Смерти как таковой, а в показе мертвеца, который вовлекал в свой танец людей всех возрастов и сословий. В этой пляске человек сливался с трупом, являлся своеобразным живым мертвецом. И эта встреча с собой, но мертвым ужасала многих художников именно своей инфернальной идеей.

Тень императора в поэме Есенина гуляет по российским просторам, пугая всех, кто встречается ей на пути. Неслучайно эта весть подталкивает Пугачева к идее самому стать самозванцем, т. е., по существу, воскресшим мертвецом среди живых («в мертвое имя влезть — то же, что в гроб смердящий» [3; 28]). Впоследствии этот мотив появляется и когда войска казаков потерпели поражение. Чумакову мерещатся в поле «полчища пляшущих скелетов»:

Мертвые, мертвые, посмотрите, кругом мертвецы,
Вон они хохочут, выплевывая сгнившие зубы [III; 39].

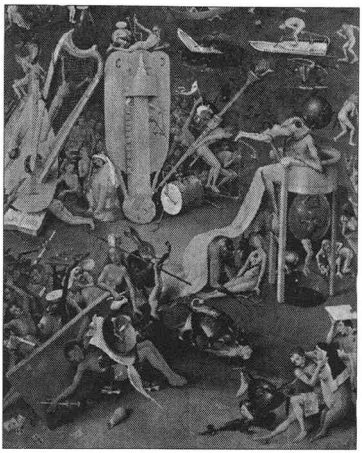
Однако в эпоху Средневековья танцующие мертвецы, несмотря на страшную идею обнаружить мертвого среди живых людей, вызывали у зрителя не ужас, а смех, символизировали равенство всех перед лицом смерти.

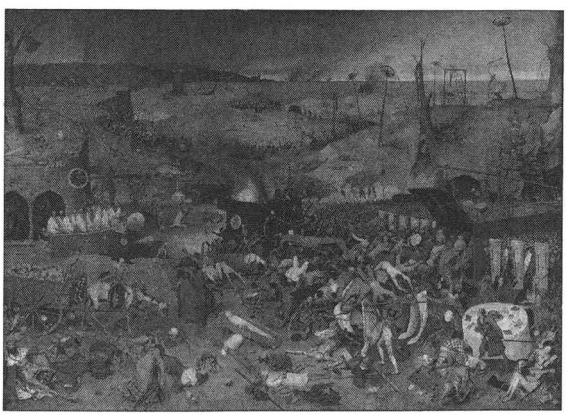
В поэме Есенина смерть, напротив, описывается в мрачных тонах и создает в воображении читателя страшную картину:

Эта тень с веревкой на шее безмясой,
Отвалившуюся челюсть теребя,
Скрипящими ногами приплясывая,
Идет отомстить за себя... [III; 25].

Впечатление от данного образа схоже с впечатлением от картин средневекового мастера И. Босха, не затрагивающего в своем творчестве напрямую тему «плясок смерти», но создававшего картины, которые поражают зрителя. Так, на знаменитых триптихах «Воз сена» (1500–1502), «Сад земных наслаждений» (1503–1504), «Страшный суд» (ок. 1506) одна из створок посвящена изображению ада и мучений, ожидающих неправедного человека. Все пространство створок занимают сцены наказания людей за их грехи, ведь согласно средневековым представлениям каждый проступок требовал определенного наказания. «Ад как бы выплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу собственно преисподней... и становится необходимым звеном в логической цепи человеческой жизни, чуть ли не ее целью и конечным результатом. <...> Невиданная до Босха конкретность адских ландшафтов <...> делает сферу преисподней не менее наглядной, чем привычные картины земной жизни»[4].

Примечательно, что в XX в. тема «плясок смерти» вновь становится актуальной в связи с мировыми историческими катаклизмами, порождавшими предчув-



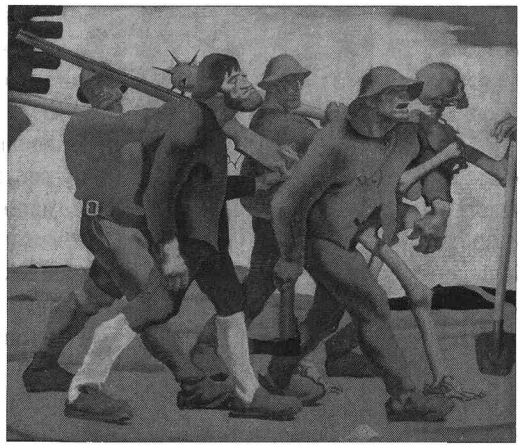


Иероним Босх
Картины Ада (начало XVI в.)

ствие грядущего Апокалипсиса. Живописцы на новом уровне переосмысливают известный средневековый сюжет. Теперь смерть рассматривается как один из элементов мировой войны, она ведет солдат к неминуемой гибели. Например, антивоенный образ, сильнейший по своему воздействию на зрителя, создает после Первой мировой войны немецкий художник Альбин Эггер-Линц.

Известно, что Есенин, описывая исторический факт, во многом находил параллели и с современной ему ситуацией в стране. Это подтверждает то, что идеи поэта были созвучны идеям творческих деятелей его эпохи.

Кризисное мироощущение художник передает зрителю и через создание отталкивающих своим натурализмом образов, связанных с изображением че-



Альбин Эггер-Линц
Пляска смерти в девятый год (Der Totentanz). 1908



Иван Шишкин
Срубленные березы. Этюд (1864)

ловеческой физиологии. Причем в них также находит отражение тема смерти, мучения или боли. Эти образы изначально вызывают отвращение своей натуралистичностью, на подсознательном уровне они волнуют и пугают, не оставляя зрителя равнодушным. У Есенина они встречаются на протяжении всего произведения. Параллель с физиологическими процессами автор проводит, описывая различные природные явления: «клещи рассвета <...> выдергивают звезды, словно зубы» [III; 11], «луны лошадиный череп каплет золотом сгнившей слюны» [III; 36]. Человеческая боль через олицетворение передается природе.

Мог ли Есенин почерпнуть подобные образы из отечественной живописи? По нашему мнению, безусловно. Один из крупнейших русских пейзажистов И. И. Шишкин в своих работах не только воспевает красоту отечественной природы. В его этюде «Срубленные березы» натуралистично изображены спилен-

ные деревья. Цветовые акценты расставлены таким образом, что взгляд зрителя останавливается на центральном полене, срез которого окрашен красным. Это невольно ассоциируется с раной, нанесенной живому древесному организму человеческим желанием погубить насильственным способом молодое дерево.

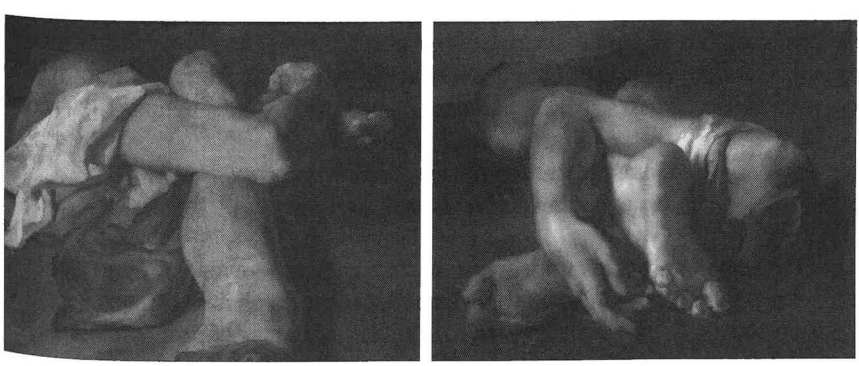
В есенинской поэме тополь стоит с «деревянными ранами» [III, 44], «с пробитой башкой ольха, капая желтым мозгом, прихрамывает при дороге» [III, 35]. Деревья здесь сравниваются с раненым, изможденным человеком, образы вызывают сочувствие читателя.

Показывая смерть, художник часто изображает на картинах раны, кровь, отрубленные или оторванные части тела, что воспринимается зрителем как объективное изображение реалий. Так, французский художник Теодор Жерико, работая над картиной «Плот Медузы» (1819), создает «Анатомические этюды», где в первую очередь обращает на себя внимание неприкрытая, отталкивающая расчлененность человеческого тела.

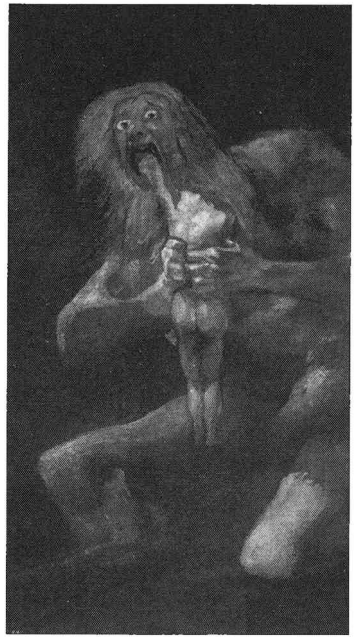
Вспомним слова Творогова, подговаривающего казаков сдать Емельяна властям:

> Не пугайтесь жестокого плана,
> Это не тяжелее, чем хруст ломаемых в теле костей [III, 43].

Опыт мирового искусства показывает, что живописец может намеренно создать шокирующие своей варварской жестокостью образы. Ярким примером может служить фреска Ф. Гойи «Сатурн, пожирающий своих детей» (1820–1823). Автор берет известный мифологический сюжет, но раскрывает его по-своему; герой не проглатывает человека, а в сумасшедшем безумии откусывает части его тела: голову, руки. Исследователи отмечают, что это символ времени,



Теодор Жерико
Анатомические этюды (1818)



Франсиско Гойя
Сатурн, пожирающий своих детей
(1820–1823)

губящего людей. Раскрытый рот ассоциируется с адом, куда попадают люди после мучений на земле. У Есенина в поэме золотом «плюет рассвет» [III, 43], тучи становятся «рыгающими» [III, 19], осень «злобно отплевывается от солнца» [III, 49]. Описание этих природных явлений не только являются предвестниками скорого поражения казаков, но и вызывают в воображении читателя жуткие антиэстетические образы. Даже известие о поражении восстания Пугачевым воспринимается через сравнение с физиологическим неприятием пищи:

Злые рты, как с протухшею пищей кошли,
Зловонно рыгают бесстыдной ложью [III, 45].

Откровенность в описании низменных состояний человека вызывает чувство отвращения у читателя, потрясая воображение своей натуралистичностью.

Таким образом, Есенин как художник слова, насыщая образностью язык поэмы «Пугачев», во многом передает читателям те же чувства, что и живописцы прошлого. Поэт создавал свое произведение в переломную эпоху, когда художники стремились передать в своих работах общее гнетущее настроение време-

ни, чреватое массовой гибелью людей, проявлениями зоологической ненависти, животной жестокости в человеческих отношениях, кризисное восприятие реальности (см. также в поэме «Кобыльи корабли»: «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего»[5]). Н. А. Бердяев так охарактеризовал искусство начало XX в.: «Об авангарде и обо всем, что с ним связано, говорили как о кризисном явлении в целом, подмечая с неким удовольствием <...> все его возможные внутренние мутации, которые также объявлялись кризисами»[6]. Потому поэма Есенина так созвучна величайшим памятникам мировой живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Подробнее об этом: *Аверина Г. И.* Есенин и художники. Рязань: Поверенный, 2000. 112 с.

[2] *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 406.

[3] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 24. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[4] Иеронимус Босх. Альбом / авт. текста и сост. альбома Г. И. Фомин. М.: Искусство, 1974. С. 29–32.

[5] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 77.

[6] *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 331.

Л. К. Алексеева (г. Москва)

ПОЭМА ЕСЕНИНА «ПУГАЧЕВ» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АНДРЕЯ ГОНЧАРОВА И ВАЦЛАВА ВАСКОВСКОГО

В собрании Государственного литературного музея хранятся два цикла иллюстраций к поэме С. А. Есенина «Пугачев».

Первый цикл – дипломная работа Андрея Гончарова 1926–1927 гг. на полиграфическом факультете ВХУТЕИНа, за которую он получил право на заграничную командировку, которым, к сожалению, не смог воспользоваться. Это первая и наиболее значительная интерпретация произведения поэта, в которой своеобразие есенинского стиха нашло свое действительное отражение в свободной гравюрной манере иллюстратора.

Второй цикл – работа Вацлава Васковского (1903–1975), польского графика, который через двадцать с лишним лет – в 1949 г. – обратился к есенинской поэме, чтобы создать свою графическую сюиту на ее темы. В отличие от гончаровских, эти иллюстрации соединились с поэтическим текстом в книжном издании. «Пугачев» с иллюстрациями Васковского вышел на польском языке в Варшаве в 1958 г. В том же году, еще до выхода книги, художник подарил 12 из 16 ксилографий московскому Литературному музею.

Ровесник Гончарова, Васковский как художник сформировался позже, в 1930–1940-е гг., т. е. в поставангардный период. Поэтому сопоставить эти работы, увидеть есенинского Пугачева глазами художников-современников, относящихся к разным школам и национальным традициям, представляется интересным.

А. Д. Гончаров не нуждается в особом представлении: ученик В. А. Фаворского, выдающийся художник-график, оформивший более сотни книг, живописец и сценограф, успешно работавший для театра. Его талант формировался в условиях эмоционального подъема и героики начала революционных лет, когда шли поиски новых форм в искусстве, когда само искусство, литература, театр и были той новой реальностью, где творилась жизнь.

Гончаров вырос в семье, очень близкой литературе, театру. Есенина он видел еще подростком в доме Кашиных в 1916 или 1917 г. в Скатертном переулке – его родители были знакомы с Лидией Ивановной и ее мужем, а дети общались между собой.

Позднее художник вспоминал об этом так: «... в один из редких приездов я увидал спускавшегося по полукруглой лестнице, ведшей на второй этаж, где на-

ходились детские комнаты, спальни и будуар хозяйки, молодого человека, светловолосого, улыбающегося, одетого в белую шелковую косоворотку, синюю поддевку и лаковые сапоги. Дома мама моя сказала мне: "Это был поэт Есенин!"»[1]

Современники — это всегда отношения особенные, насыщенные ощущением единого времени и многообразными личными впечатлениями, которые невероятно много значат и в художественном смысле. От «дистанционных», наполняющих культурную память документальными и художественными свидетельствами, артефактами, их отличает присутствие реальности в качестве «воздуха», «пыльцы», эмоционального нерва — или чего-то еще, что только и может быть обозначено метафорой. Произведения, создаваемые в одну эпоху, созвучны, срифмованы, отражаются друг в друге той внутренней силой времени, которому принадлежат и служат.

Есенин и Гончаров — блестящий образец такого созвучия. Остается только удивляться, почему при всей известности графики Гончарова она до сих пор существует отдельно от текста Есенина.

В 1921 г., когда написан «Пугачев», вхутемасовцу Гончарову был всего 18 лет. «Зима 1920–1921 года памятна мне как время страстного увлечения театром. Нас потрясали верхарновские "Зори" у Мейерхольда; в Политехническом музее мы слушали Блока, Есенина и всегда, конечно, нашего кумира — Маяковского», — записывал он позднее.

Тем не менее, в 1926 г. увлеченный театром Гончаров выбирает для дипломной работы драматическую поэму Есенина, и этот выбор не может быть случаен. Потрясение от смерти поэта было слишком сильным, чтобы не отозваться на нее единственно возможным для художника образом, обратясь к поиску графического адеквата поэтическому языку Есенина.

Над циклом гравюр к есенинскому «Пугачеву» Гончаров работал два года. Новой стихотворной форме молодой художник сумел найти и новое изобразительное решение. Он строил действие как зрелище, поэтому эти работы воспринимаются как броские и острые мизансцены, как бы «поставленные» на сценической площадке режиссером школы революционных мистерий, последователем Мейерхольда и Эйзенштейна. Гончаров отодвигал в сторону все, что связывало его с жанром, с бытовыми чертами изображаемого события, стремясь найти ритмически-обобщенный рисунок, подчеркивая романтическую тему книги.

Небольшая поэма Есенина включает восемь частей-сцен, каждая из которых стремительно продвигает сюжет от завязки к финалу. Помимо Пугачева почти в каждой сцене перед читателем и зрителем возникают новые персонажи, большинство из них — реальные исторические лица. Это и представители власти (Траубенберг, Тамбовцев, Рейнсдорп) и казаки, решившиеся на бунт: Зарубин, Шигаев, Подуров, Хлопуша, Чумаков, Торнов и др., т. е. ближайшие соратники, разделившие участь Пугачева, и те, кто предали его. Собственно, история Пугачева у Есенина — это история предательства. Именно она определяет драма-

тургию поэмы: неподчинение власти, умышленное признание в Пугачеве царя Петра и отказ от него в финале.

Но, поскольку поэта интересовала психология пугачевского бунта, его герои, за исключением Хлопуши, лишены всякой конкретики. Мы не видим этих персонажей, но отчетливо слышим их голоса, передающие все напряжение казачьей массы и ее противоречивое отношение к главному герою — Пугачеву.

Гончаров и взял на себя задачу воплощения драматургического действия поэмы, визуализируя образы ее действующих лиц и представляя их диалоги. Слышимое должно было стать видимым.

Его ксилографии отличаются четкостью психологически острых поз героев, отточенностью силуэтов, напряженной простотой композиций, в них нет ничего лишнего.

К каждой главе художник сделал по одной полосной иллюстрации, каждая из которых передает главное событие и основной смысл сюжета. Гравюры не имеют заглавий, их порядок не зафиксирован. Однако по сюжетам, четко следующим содержанию поэмы, последовательность иллюстраций выстраивается достаточно определенно. Тексты частей завершаются символическими концовками — изображениями котомки, пистолета, арестантской клетки и др., что подчеркивает книжное, издательское назначение цикла.

Начальная гравюра посвящена первому появлению Пугачева в Яицком городке и является прологом драматической завязки. Перед нами на фоне облачного неба показаны две фигуры – сторожа и путника. Пугачев с посохом в руке изображен черными штрихами на белом поле листа. Сторож стоит в тени дерева и повернут к незнакомцу. Отсветы луны и фонаря на его одежде, живописная передача полутонов, да и сам останавливающий жест вытянутой вперед руки воспринимаются как провидческое предостережение незнакомцу:

Кто ты, странник? Что бродишь долом?
Что тревожишь ты ночи гладь?
Отчего, словно яблоко тяжелое,
Виснет с шеи твоя голова?[2]

Гравюра ко второй части — «Бегство калмыков» — изображает начало восстания, когда Кирпичников стреляет в екатерининского предводителя войск Траубенберга. Здесь рисунок лишен глубины и светотени. На белом поле листа, как на плоскости, обособлены две группы: солдаты и казаки с Кирпичниковым в центре — и отдельно изображены два всадника, один из которых подает с лошади. В целом вся композиция выглядит вертикальной, напоминая сценографию, состоящую из отдельных мизансцен:

Кирпичников

Казаки, час настал!
Приветствую тебя, мятеж свирепый!
Что не могли в словах сказать уста,
Пусть пулями расскажут пистолеты.
(Стреляет.) [III, 16].

Гравюра к главе «Осенней ночью» посвящена второму появлению Пугачева, когда он встречается с яицким казаком Денисом Караваевым и принимает решение возглавить восстание. Две фигуры и два дерева за ними под тучей дождя: вся сцена пронизана его косыми штрихами.

Караваев

Экий дождь! Экий скверный дождь! <...>
Как скелеты тощих журавлей,
Стоят ощипанные вербы, <...>
По горлу их скользнул сентябрь, как нож [III, 18–19].

Следующий сюжет — трое сосредоточенно беседующих казаков — иллюстрирует «Происшествие на Таловом Умете», когда на постоялом дворе отставного солдата Степана Оболяева принято решение признать в Пугачеве царя Петра:

Послушайте! Для всех отныне
Я — император Петр! [III, 26].

Далее — появление Хлопуши перед Зарубиным и Подуровым — одна из самых примечательных гравюр цикла. Отметим, что кроме Пугачева, образы персонажей у Гончарова достаточно условны, «театральны» и больше соответствуют есенинской, нежели исторической традиции. Более всего это относится к уральскому каторжнику Хлопуше, которого трудно представить 60-летним – так темпераментна его речь у Есенина. Поэтому и в иллюстрации перед нами – гибкий юноша, жестом поднятой к голове руки неуловимо напоминающий самого поэта. Едва намеченный на втором плане всадник похож на конника времен Гражданской войны, что делает всю сцену особенно современной, перенесенной в XX век.

Ксилографию к главе «В стане Зарубина» условно можно назвать «Пугачев в славе». В центре нее — фронтальная, выхваченная светом фигура Пугачева, окруженная возбужденными повстанцами, которым Зарубин обещает победу:

Зреет, зреет веселая сеча.
Взвоет в небо кровавый туман.

Гулом ядер и свистом картечи
Будет завтра их крыть Емельян [III, 39].

Отметим, что в основе образа Пугачева, проходящего через весь цикл, — известная гравюра XVIII в., которую Пушкин приложил к своей «Истории пугачевского бунта», изданной в 1834 г. Гончаров придает ей крепости, плотной монументальности, всегда выделяя героя из толпы. В этом рисунке мастер освобождает иллюстрацию ото всяких рамок, открывая простор линиям, давая им свободную трактовку и динамичность, что особенно роднит иллюстрацию с характером поэмы.

«Ветер качает рожь» — сцена заговора, в которой Чумаков, Бурнов и Творогов договариваются о сдаче Пугачева властям:

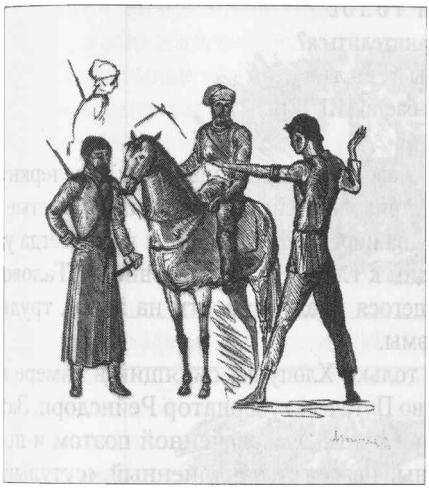
Творогов
Не пугайтесь жестокого плана,
Это не тяжелее, чем хруст ломаемых в теле костей,
Я хочу предложить вам:
Связать на заре Емельяна
И отдать его в руки грозящих нам смертью властей [III, 43].

Пучок клонящихся колосьев у ног Творогова графически заостряет тему грядущей гибели Емельяна и его соратников.

И наконец, пленение Пугачева, когда резец гравера, следуя за текстом поэмы, буквально выдавливает, героя из наступающей на него казачьей толпы. Его фигура с воздетыми к небу руками неустойчиво зависает на левом краю гравюры:

Голоса
Вяжите его! Вяжите!
Творогов
Бейте! Бейте прямо саблей в морду!
Первый голос
Натерпелись мы этой прыти...
Второй голос
Тащите его за бороду...
Пугачев
... Дорогие мои... Хор-рошие... [III, 48–49].

Итак, в работе над своим графическим циклом Гончаров выступил как иллюстратор и сценограф в одном лице, построив книжный цикл как действие, зрелище. В этом и состоял его принципиальный подход к иллюстрированию поэмы: выявить ее драматургию, связав гравюрную форму с поэтическим текстом и его воображаемым сценическим воплощением.





Андрей Гончаров
Из цикла иллюстраций к поэме Есенина «Пугачев»

Васковский пошел по другому пути.

Не последнее действующее лицо поэмы — русская тоска, степной пейзаж, плачущие деревья, бесконечные дожди... С этой Россией никаким одиночкам ничего не поделать. Гибнет Хлопуша, гибнет Пугачев – «под душой так же падаешь, как под ношей». Поэтому в своем цикле, который также состоит из 16 иллюстраций — восьми заставочных и восьми концовочных, мы видим не сценическую историю, а гротесково-реальную, вписанную в этот самый пейзаж с его необъятными степями, облачным небом, корявыми деревьями и такими же «корявыми» героями, страшными и безнадежными в своей участи.

На первый взгляд кажется, что эти иллюстрации не слишком соотносятся с текстом поэмы — ни по сюжету, ни по историческим реалиям. Скорее, это спонтанные видения, возникающие из напряженной есенинской образности, фантастичные и диковатые.

Сам Пугачев на первой заставочной иллюстрации – согбенный путник, один из многих, рассеянных по миру одиночек, «в решето просеивающих плоть», человек черни на каторге жизни. Жутковато выглядит расправа над Тамбовцевым, на которого набрасываются казаки после убийства Траубенберга:

Голоса

Смерть! Смерть тирану!

Тамбовцев

О господи! Ну что я сделал?

<...>

Третий голос
Черта ли с ним канителиться?
Четвертый голос
Повесить его – и баста! [III, 17].

Всадник, бредущий осенней ночью меж кривыми деревьями, перечеркнут косыми линиями дождя и напоминает призрак. Действующие лица, одетые в странноватые исторические костюмы, едва персонифицированы и не всегда узнаются. Так, в концовочной иллюстрации к главе «Происшествие на Таловом умете», тучного человека, расположившегося в задумчивости на лавке, трудно соотнести с каким-либо персонажем поэмы.

Более других опознается, пожалуй, только Хлопуша, сидящий в камере на цепи, которому сулит свободу за убийство Пугачева губернатор Рейнсдорп. Зато как выразителен «портрет» придорожной ольхи, очеловеченной поэтом и превращенный художником почти в сказочный персонаж: наклоненный, «сутулый», ствол дерева с протянутыми руками-ветвями и «шапкой» гнезда на одной из них.

Около Самары с пробитой башкой ольха,
Капая желтым мозгом,
Прихрамывает при дороге.
Словно слепец, от ватаги своей отстав,
С гнусавой и хриплой дрожью
В рваную шапку вороньего гнезда
Просит она на пропитанье
У проезжих и у прохожих [III, 35].

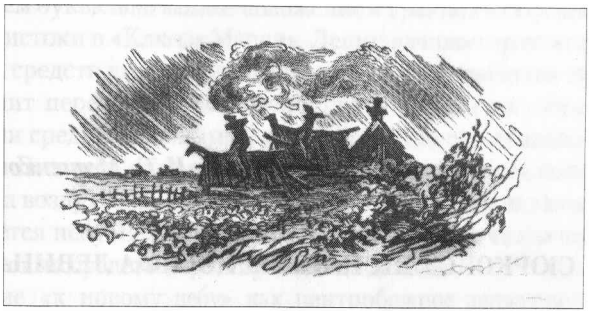
Концовка к этой главе также визуализирует образы поэта:

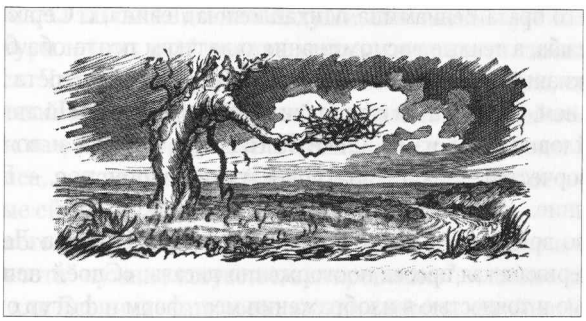
Посмотри, вот сидит дымовая труба,
Как наездник верхом на крыше.
Вон другая, вон третья, [III, 37] –

три избы с низкими кровлями и коньками на крышах «оседланы» дымящими трубами-всадниками и будто движутся одна за другой в разомкнутом пространстве степи.

Становится очевидно, что Васковского не слишком занимают человеческие персонажи в поэме Есенина. Он увлечен ее образностью, метафорами, эмоциональным строем, что и пытается выразить в гравюрной форме.

И еще одно важное отличие. Если Гончаров приближает героев к глазам читателя, уплотняя, сжимая пространство, именно «невидимок» выводя на авансцену действия, то Васковский, напротив, видит эту историю с очень большого расстояния, вмещая в миниатюрное изображение грандиозные пей-





Вацлав Васковский
Из цикла иллюстраций к поэме Есенина «Пугачев»

зажи, пронзительные и трагичные, которые растворяют, рассеивают человеческие жизни.

Умение прочесть книгу – основа видения, основа воображения и того самого заповедного процесса, который делает для художника героев книги зримыми, дает возможность повторить резцом ее текст. И то, что есенинская поэма так поразному выглядит у русского и польского художников, только усиливает читательское внимание к ее тексту, продуцируя визуальный дискурс его прочтения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее: *Гончаров А. Д.* Воспоминания и записи // http://www.a-goncharov.ru /index.html

[2] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов – Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 8. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

И. О. Машенкова *(г. Тамбов)*

ЕСЕНИНСКИЕ КЛЮЧИ К СЮРКОНСЬЯНСИЛИЗМУ ИОСИФА ЛЕВИНА

Иосифа Михайловича Левина (1894–1979), художника, графика, поэта и писателя, как и его брата Вениамина Михайловича Левина, с Сергеем Есениным связывала дружба, а теплые воспоминания о великом поэте оба брата бережно хранили всю жизнь. Иосиф Левин – автор посмертного портрета Есенина, стихов и статей о нем. С Есениным они были почти ровесники. После смерти поэта Иосиф Михайлович уехал из СССР и 53 года жил в США и во Франции. На его жизнь и творчество – как литературное, так и живописное, – Есенин оказал огромное влияние.

В 1944 г. во время выставки «Париж на картинах Иосифа Левина» в Лос-Анджелесе американская пресса восторженно писала: «Своей непринужденностью, тонкостью и точностью в изображении мест, форм и фигур он напоминает Домье»; «прекрасное собрание гуашей, масла, литографий и т. д., описывающих каждую грань парижской жизни»; «Французы, страдающие ностальгией, приходите смотреть Париж на картинах Левина!»[1] А четверть века спустя Е. Ф. Никитина писала об Иосифе Михайловиче, который привез ей свои картины для выставки в Москве: «Он был у меня дважды за эти дни. Подписал <...> картину. Т. о. я знаю, где верх у нее...»[2] И дело было не в том, что художник потерял свой дар или здоровье. В 1944 г., за 13 лет до запуска первого космического спутника, за 17 лет до полета первого космонавта Иосиф Левин открывает новое направление в живописи – сюрконсьянсилизм, или космический реализм. Позже, в статье «Сергей Есенин», он напишет: «В "Ключах Марии" Есенин говорит о том, что поэт должен искать новые пути, искать новые образы, с которыми поэт связывался бы с незримым миром»[3]. Можно с уверенностью предполагать, что именно «Ключи Марии» стали для Иосифа Левина идейной основой для создания сюрконсьянсилизма (в его собственном переводе на русский – «сверхчувственная живопись»).

Примечательно, что в своем «Трактате о сюрконсьянсилизме», написанном в 1962 г., Левин ссылается на Поликлета, Пифагора, Плиния, Микеланджело, Юнга, Маха, Жуковского, Бердяева, Пирогова, а имя Есенина не упоминается ни разу. Более того, Левин решительно отмежевывает новую живопись «от влияния других родов искусства, как например – от литературы»[4].

Вместе с тем буквально каждое положение «Трактата о сюрконсьянсилизме» находит свои истоки в «Ключах Марии». Левин начинает трактат с обоснования поиска новых средств выражения: «Наша эпоха исключительна тем, что в наши дни происходит переоценка всего культурного наследства... Искусство обогатилось новыми средствами, новым опытом, которых оно не знало раньше»[5]. Об этом же писал Есенин в «Ключах Марии»: «Да, мы едем, едем потому, что земля уже выдышала воздух, она зарисовала это небо и рисункам ее уже нет места. Она к новому тянется небу, ища нового незаписанного места, чтобы через новые рисунки, через новые средства, протянуться еще дальше»[6].

Стремление «к новому небу» как центробежное движение космического мира («центрофута», как называет его Левин) — одно из основных понятий сюрконсьянсилизма. О таком же движении души, сметающей круг за кругом, писал и Есенин: «...буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса. Человеческая душа слишком сложна для того, чтобы заковать ее в определенный круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии или сонаты <...>. Так на этом пути она смела монархизм, так рассосала круги классицизма, декаданса, импрессионизма и футуризма, так сметет она и рассосет сонм кругов, которые ей уготованы впереди [V, 211].

Задачу нового искусства Иосиф Левин видит в «прорыве в новые миры». «Не новая "красота" нужна в искусстве, а откровение»[7], – пишет он. «Прорыв» и для Левина, и для Есенина – это преодоление слепоты, «двойное зрение» у Есенина и «психическое зрение» у Левина. «Многие пребывают просто в слепоте нерождения. Их глазам нужно сделать какой-то надрез, чтобы они видели, что небо не оправа для алмазных звезд, а необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут...» [V, 204] — писал Есенин. Об этом же у Левина: «Наш глаз не видит многого, благодаря созданным иллюзиям и понятиям о предметах, [которые] и мешают нам подойти к настоящей реальности, закрывая собою мир вещей. В силу этого "Сюрконсьянсилизм" строится на психическом зрении. Психическое зрение вызывают краски, цвет, движение центробежной силы. Психическое зрение выводит нас из трехмерного пространства в четырехмерное, разрушая рамки обычной перспективы. В своем поступательном движении искусство не доказывает, а показывает. Благодаря показу, возникает новый строй мысли, чувств, ведущих к миропознанию...»[8].

Есенин писал о «строго высчитанной сумме образов». На расчете основан и левинский сюрконсьянсилизм: «число, масса, пространство и время являются основным двигающим началом сверхсознания, создающим образ мира, лежащего за гранью видимого в пределах психического зрения, опыта и знания... Если говорить на языке искусства – живописи, то вместо чисел будут краски, вписанные в пространство холста, выражающие какую-то величину, движимую центробежной силой»[9]. Этот расчет позволяет художнику прорываться из системы привычных образов в область «психического зрения», подобно тому как, по вы-

ражению Есенина, из заставки и корабельного образа пробивается ангелический образ, «где *струение* являет из лика один или несколько новых ликов, где зубы Суламифь, без всяких *как*, стирая всякое сходство с зубами, становятся настоящими живыми, сбежавшими с гор Галаада, козами» [V, 205].

Левин интерпретирует этот расчет применительно к сюрконсьянсилизму: «Если мы употребляем синюю краску, то мы берем ее не как цвет неба, или моря, аксессуара, а как материал краски, как реакцию на переживание того или иного явления, в порядке скрытого психического зрения. Картина в силу этого становится "непонятной" зрителю, но лишь потому, что зритель себя приучил воспринимать не живопись, а литературу в картине, рассказ с одной стороны, с другой — как украшение жилищ, связанную с мебелью мещанско-буржуазного жилища»[10].

Вслед за Есениным Левин видит препятствие в «средствах напечатления образа грамотой старого обихода» [V, 212] и ставит задачу не только перед художником, но и перед зрителем: «Зритель должен привыкнуть смотреть на "сверхчувственную" живопись как на дерзание проникнуть в миры выше нашего зрения и сознания, шестого чувства, ибо мир вовсе не таков, каким мы его привыкли видеть нашим слабым зрением и сознанием. Глаз дикаря и цивилизованного человека устроен одинаково, но видят они различно, потому что знание у них не одинаковое. Картина, даже если она "непонятна", производит свое действие, и зритель, не подозревая, подвергается ее влиянию. Чем глубже сознание и чувство, тем больше добавочных тонов видит и воспринимает зритель. Изображение всякого ощущения есть тема и содержание картины. Важны красочные сочетания и живописные построения композиции, они вызывают различные движения в нашей психике и мы сознательно или бессознательно отзываемся на них»[11].

На идею «сверхчувственной передачи космоса» Левина натолкнул случай. В статье «Космос и фантастика» (1963) Иосиф Михайлович описывает его так: «Много лет тому назад на своей выставке картин в Китае (в Пекине), во время обеденного перерыва, какой-то неизвестный посетитель, воспользовавшись отсутствием служащего выставки, перевернул несколько картин вниз головой. Посетитель, очевидно, не понял эти картины и решил наказать таким, доступным ему, способом автора их. Этот прием меня сильно озадачил. Много времени спустя я пришел к выводу, что нужно картины создавать иначе и стал искать к этому пути. Я пришел к заключению: строить композиции картин со всех четырех сторон на подрамнике. За этим последовало и космическое движение центрофуги. Нарушились, конечно, сразу перспективы картины, а это само собой дало сюжеты из космического мира, где нет ни верха, ни низа, ни правой, ни левой сторон. "Сверхчувственная" живопись в дальнейшем своем развитии получила импульс подсознательного мира, плюс центрофуга, что было названо позже "космическим реализмом"»[12].

Сюрконсьянсилизм Левина был встречен с интересом. Его картины выставлялись в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, Амстердаме, Риме. Критики отмечали:

«Как у многих русских художников, в частности Малевича, его искусство более духовно, чем интеллектуально»[13].

Корреспондент «The Daily Telegraph» в своем репортаже об открытии выставки в Лондоне писал: «Я спросил его, имеет ли его картина "Фигурация" какое-либо отношение к Спутнику. "Нет, – засмеялся он. – Она была написана до того, как мы услышали о Спутнике"»[14].

Поэт и публицист Леонид Опалов, посетивший студию Левина в Нью-Йорке, вспоминал: «Особенное впечатление на меня произвели картины в его студии, которые выражают как бы чувство пространства, которое можно получить от воображаемого полета спутников в межпланетное пространство... Это движение масс, меняющее форму в пространстве! Души вещей. На одной картине будто бы словесная стихия изображена в красках, линиях и формах, под названием: композиция. У Левина большей частью вещи называются композициями, потому что он стремится передать стихию цвета без рассказа. У него – показ. Чувство силы красок на картинах художника Левина передано с изумительной силой беспредметной формы»[15].

Хотя Левин относил понятие сюрконсьянсилизма исключительно к живописи, для него было важно донести до зрителя идею своего творчества. Поэтому он неоднократно обращался к толкованию этой идеи в своих литературных произведениях. Так, в статье «О театре В. Э. Мейерхольда» он пишет: «лично я ввел в живопись "центрофугу", которая перестраивает заново перспективу, используя краску в соответствии с массой, пространством, что приобретает космическое выражение, благодаря математике и физике. Эта "биомеханика" пришла ко мне в живопись еще до космических полетов. Под общим девизом "Сюрконсьянсилизма", который я демонстрировал на выставках своих работ»[16].

В романе «Адамово зачатье» Левина автор возникает в образе второстепенного персонажа – художника, объясняющего зрителям смысл космического реализма:

«– Что значит чистая живопись? – спросила Скифа.

– Живопись должна передавать стихию цвета, краску, положенную на холст, как материал и фактуру. Они живут в нашей душе, ища выхода в абстрактной форме, передавая окружающий нас невидимый мир.

– Как воспринимать картины абстрактного содержания?

– Так же, как вы это делаете, изучая грамоту, или язык, усваивая в слове звук и образ.

– А как понять в картине, что хотел сказать художник?

– Так же, как в музыке, развивая слух, чувство, воспринимая звуки непосредственно. То же и краску в ее движении и малейшие оттенки цвета. Это основа, на которой моя идея построена»[17].

Интересно, что и в этом случае можно провести параллель с «Ключами Марии». Левин устами художника объясняет зрителям разницу между сюрконсьянсилизмом и кубизмом: «Прежде всего супер-чувствительность к окружающему

миру не предметов, как то было провозглашено кубизмом, а явление внутреннего мира человека духовного»[18]. Есенин пишет о бездуховности футуризма: «Бессилие футуризма выразилось главным образом в том, что, повернув сосну кореньями вверх и посадив на сук ей ворону, он не сумел дать жизнь этой сосне без подставок» [V, 208].

В этом же романе Левин провозглашает триумф нового искусства: «мы вступаем в эпоху новых взаимоотношений человека с миром, не как раба машины, а как создателя и повелителя ее, по заранее выработанному плану»[19]. Рядом с этими строками слова Есенина звучат уже не только как идейная основа нового искусства, но как пророчество:

«Пространство будет побеждено, и в свой творческий рисунок мира люди, как в инженерный план, вдунут осязаемые грани строительства» [V, 203].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Paris in Paintings by Joseph Levin. Stendahl Gallery. Los Angeles. 1944. С. 2.

[2] Письмо Е. Ф. Никитиной Н. А. Никифорову от 12 октября 1967 г. // Фонды музея С. Денисова, Тамбов.

[3] *Левин И. М.* Сергей Есенин // Новая заря. Нью-Йорк, 1963. 19 октября.

[4] *Левин И. М.* Трактат о «Сюрконсьянсилизме» (Центрофуга). 1962 г. Авторизованная машинопись // Фонды музея С. Денисова. С. 6.

[5] Там же. С. 1.

[6] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 5 / Сост. и коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, Е. А. Самоделова, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 212. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[7] *Левин И. М.* Трактат о «Сюрконсьянсилизме» (Центрофуга). С .2.

[8] Там же. С. 1.

[9] Там же. С. 2.

[10] Там же. С. 10.

[11] Там же.

[12] *Левин И. М.* Космос и фантастика // Новая заря. Нью-Йорк, 1973. 23 июня.

[13] Joseph Levin. Sessantanni di pittura. Galleria "Il Grifo". Roma. 1977. P. 8.

[14] Paintings of the Atom Era. "Surconscious" Art Comes to London // Daily Telegraph. 1959. 30 мая.

[15] *Опалов Л.* В студии художника Иосифа Левина // Новая заря. 1960. Цитируется по газетной вырезке. Точная дата не установлена.

[16] *Левин И. М.* О театре В. Э. Мейерхольда // Новая заря. Нью-Йорк, 1965. 9 октября.

[17] *Левин И. М.* Адамово зачатье. Париж: Гриф, 1976. С. 148.

[18] Там же.

[19] Там же.

В. С. Титова *(с. Константиново)*

ПОЭЗИЯ ЕСЕНИНСКОГО КРАЯ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ (ИЗ ФОНДОВОГО СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА С. А. ЕСЕНИНА)

Наследие С. А. Есенина является неиссякаемым источником вдохновения для представителей всех сфер искусства, в частности, для художников. Творчество великого поэта — вечно живой родник, который постоянно привлекает внимание многих талантливых живописцев, графиков, мастеров книжной иллюстрации. Художниками создана большая интересная изобразительная есениниана, часть которой находится в фондах Государственного музея-заповедника С. А. Есенина.

Значительную часть хранящихся в нашем музее картин составляют пейзажи, отображающие природу «края березового ситца». Широкие разливы Оки, косогоры и равнины, кружево берез, бесконечные просторы открываются взору каждого, кто приезжает сюда, чтобы полюбоваться красотой рязанских окрестностей, проникновенно воспетых в стихах поэта. Константиновское раздолье привлекает прежде всего потому, что овеяно поэзией Есенина. Трудно переоценить значение, которое имело это приокское село для поэта, оно стало главным источником его жизненных и творческих устремлений.

Это место — зримый свидетель не угасшей в течение жизни любви величайшего лирика к родному краю. Здешняя природа навсегда вошла в плоть поэзии Есенина и стала символом самой России. Поэт, воспевая красоту родного края и, в первую очередь, ширь и раздолье рязанских полей, признавался в своей любви к России: «Моя лирика жива одной любовью — любовью к родине. Чувство Родины — основное в моем творчестве»[1],, — так определил он основную тему своего творчества, тему сложную, многогранную.

Безгранично любя свою родину — Россию, Есенин стремился воплотить в своем творчестве ее образ через образы природы:

О Русь, малиновое поле
И синь, упавшая в реку,
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску...[2]

Необходимо подчеркнуть, что характерные приметы константиновского мира запечатлены в десятках есенинских текстов.

Пожалуй, основная причина, побудившая художников обратиться к есенинской теме, наиболее отчетливо сформулирована в высказывании французского художника Доминика Энгра: «Только в природе можно найти красоту, которая является великим объектом живописи; там-то и надо ее искать и нигде более»[3].

Закономерный интерес художников к месту, связанному с жизнью и творчеством Есенина, объясняется, безусловно, и стремлением проникнуть в духовную суть пространства, окружавшего творца, чтобы почувствовать и воплотить свое понимание истоков творчества замечательного мастера.

В коллекции изобразительного искусства нашего музея около 2000 предметов. Здесь собраны в основном произведения живописи и графики, созданные на основе и по мотивам творчества Есенина.

Следует отметить, что в индивидуальной манере, но с одинаково искренней любовью к природе написаны пейзажи есенинского края С. Ф. Якушевским, А. М. Титовым, Л. Г. Виноградовым, Ю. А. Побережниченко, В. М. Решедько, А. Д. Бурзянцевым, Н. М. Ромадиным, В. П. Корнюшиным, Т. П. Радимовой, Я. А. Мацеевской, В. А. Подгорным, М. Л. Кеслер и другими художниками.

Константиново и его окрестности надолго приковали внимание известного рязанского художника С. Ф. Якушевского (1922–2000). Можно предположить, что любовь к пейзажу могла возникнуть у художника как отклик на красоту этих мест. Безусловно, через познание природы он раскрыл для себя есенинскую тему. Начало художественному фонду музея положила его картина «С.А. Есенин» (1957–1960). Мастер передал на холсте момент, когда созерцание природы еще не стало у Есенина сложившимся стихом, но уже пробудило поэтический порыв. Эта картина не раз репродуцировалась в книгах и открытках. Более удачное решение есенинской темы нашло выражение в пейзажных работах под общим названием «На родине Есенина».

Художник регулярно выезжает в село Константиново и за несколько лет создает серию пейзажных произведений «По есенинским местам». В нее вошли полотна, изображающие конкретные есенинские места («Дом Есениных», «Село Константиново»). Позднее, с середины 1970-х гг., он продолжил избранную тему, но в новой серии «Сердцу милый край». Полотна из этой серии представляют ряд лирических пейзажей, так или иначе отражающих тематику есенинской поэзии. С. Ф. Якушевский запечатлел уже не конкретные места, а мотивы, навеянные поэтическими образами Есенина («Мой край задумчивый и нежный», «Там, где капустные грядки», «Я снова здесь, в стране родной», 1970 г.[4]) Большинство пейзажей этой серии названы поэтическими строками Есенина. Но общность не только в названии картин, а в их сущности, в изображении неповторимости и вечности родной природы. К примеру, в пейзаже «Моя родина кроткая» у аккуратно сложенной поленницы синими искрами пробились полевые цветы. Кар-

тины с маленькими чудесами природы, — одуванчиками, колокольчиками, ромашками, незабудками, — несут в себе нежность и тепло лета («Колокольчики» (1981), «Ромашки» (1981), «Голубое ожерелье» (1975)). Работы «Лужайка одуванчиков» (1981), «Одуванчики» (1975) дают возможность ощутить любовь живописца к самому простому полевому цветку — одуванчику. Теплый солнечный день, мягкая бескрайняя лужайка, усыпанная ярко-желтыми и белыми цветами. Одуванчики, изображенные в самом начале цветения – ярко-жёлтые цветки на фоне сочно-зеленых листьев, и отцветшие одуванчики, превратившиеся в воздушные серовато-белые шары, притягивают внимание своим незамысловатым очарованием свежести и искренней простоты.

В работе «Голубое утро. Константиново» (1970) – восхищение неоглядной далью русских равнин, открывающейся с сельской околицы. Беря за основу натурные зарисовки, художник стремится, как видим, свои впечатления от есенинского края поднять до уровня есенинского стиха, придав им то лирическую интимность, то эпическую широту окского раздолья.

Проходя по заветным тропам, живописец старается запечатлеть всё, что могло волновать и вдохновлять поэта в его родном краю. Шестьдесят четыре работы С. Ф. Якушевского, хранящиеся в фондах музея, — галерея картин и образов, навеянных поэзией нашего земляка.

В полотнах С. Ф. Якушевского, создателя «живописного памятника поэту»[5], разлита неброская, но такая милая красота русской природы средней полосы России. Его пейзажи создают полную картину бытия, присутствия, вдохновения и перекликаются с прекрасным поэтичным слогом великого поэта.

Много и плодотворно работал над есенинской темой народный художник РСФСР А. М. Титов (род. в 1935). Он наблюдал зори и закаты, любовался излучиной Оки с крутого берега, всем сердцем воспринимая эту «синь, упавшую в реку», во время длительного пребывания в Константинове в год открытия музея на родине поэта.

Из семидесяти шести работ художника, принадлежащих музею, его полотна «Закат. Константиново» (1965), «Облака плывут» (1965), «Усадьба Есениных. Лето» (1965), «Амбар поэта» (1970), «Константиновские дали» (1960-е), «Озерная синь» (1975), «Первый лед» (1975), «Облачный день» (1966), «Березы. Константиново» (1970) больше всего говорят о спокойном, вдумчивом взгляде на мир, передают то элегическое настроение, которым проникнуто творчество А. М. Титова.

Тема природы, пейзаж близки Титову по двум причинам. Ему как художнику импонирует прежде всего то обстоятельство, что природа таит в себе неисчерпаемые ценности, способность влиять на человека, преобразовывая его душу.

Преданность этой теме объяснима еще потому, что природа влекла его с детства. А. М. Титов — коренной житель города Рязани. В Константинове побывал впервые, уже окончив Рязанское художественное училище. Впечатления дет-

ства, проведенного в доме на окраине Рязани, поразительно совпадали с образной системой есенинских стихов, которые читала сыну мать. Поэзия есенинских мест и стала главной темой его творчества.

Острое желание запечатлеть на холстах приметы уходящей есенинской деревни, отразить дух старого времени осуществилось в его картинах «Последние лучи» (1965), «Центр села Константинова», (1965), «Село Константиново» (1965), «Вечер в Константинове» (1965), «Овраг» (1965), «Старое Константиново» (1965). Они память о прошлых временах, оставшаяся лишь на полотне художника, – всё знакомое, близкое, есенинское, будто окно в прошлое, через которое мы видим жизнь Константинова минувших лет. Работы дают возможность выявить картину всех изменений усадьбы Есениных, облика села в последующее время: соломенных крыш не стало, «прилепившиеся к вербам избы» заменены добротными домами, дисгармонирующие строения убраны... Искусствовед А. А. Федоров-Давыдов в статье «О нашей пейзажной живописи» отметил «способность пейзажа запечатлевать "духовную атмосферу" исторической эпохи как главное, чем этот жанр входит в историю искусства, становясь памятником своему времени»[6]. Теперь запечатленный на упомянутых картинах пейзаж уже не только авторское глубоко эмоциональное переживание реалий жизни, но и документ времени.

Образ «родины кроткой» запечатен бережно и в колышущихся от ветра золотых березках («Звени, звени, златая Русь» (1976), «Мещёрский край» (1966)) и в пейзаже со стаявшим снегом («Весенняя вода» (1961)).

В лучших его пейзажах («Стога у Оки» (1966), «Мартовские тени» (1970-1980-е), «Опять заголубели долы» (1976), «Стынет вода» (1976)) точно передано эмоциональное состояние природы. Чаще всего это настроение молчаливой грусти. В работах нет яркости красок, их отличает близость колористической гаммы натурным природным тонам. Во все времена года отражена неброская красота рязанских раздолий.

Немало времени потратил любитель и знаток Мещеры Л. Г. Виноградов (1927–2008) на то, чтобы запечатлеть на полотне есенинскую березку, чью «ножку рад поцеловать» поэт. Л. Г. Виноградов в конце 1960-х гг. в есенинском Константинове возглавил группу художников, создавших в доме последней помещицы села Константинова Л. И. Кашиной первую литературную экспозицию.

Главным призванием мастера был лирический пейзаж. В работах Л. Г. Виноградова – открытость, вдумчивое созерцание, лирический склад характера, умение уловить и передать изменчивость в состоянии природы в разное время года: предчувствие ветра, наступление сумерек, ожидание восхода солнца.

Не являясь иллюстрацией к стихам Есенина, живопись Л. Г. Виноградова, тем не менее, вызывает у человека желание соотнести ее с поэзией Есенина. К примеру, «Домик поэта» (1977). Ранняя весна... В центре – есенинский дом в три окна на сельскую улицу. На память приходят строки:

Эта улица мне знакома,
И знаком этот низенький дом,
Проводов голубая солома
Опрокинулась над окном [I,175].

Будучи правдивым, пленэрным и еще колористически своеобразным, Л. Г. Виноградов силу, одухотворенность и содержательность своих работ открывает через цвет.

Есенин обладал глазом, очень точно воспринимавшим цветовые характеристики природы, поэтому его поэтический образ и приобретает присущую ему эмоциональную силу и психологическую выразительность. «"Россия!",, — говорил поэт. — Какое хорошее слово. И "роса", и "сила", и "синее" что-то»[7].

В лучших пейзажных работах художника, обобщающих образ Родины, использована любимая есенинская «синева». Л. Г. Виноградов, обладая необычайным тонким чувством цвета и тона, создал целый ряд образов весны, осени, дождливых и солнечных дней. На полотнах мастера завораживают синие-синие небеса рязанской весны, восхищает мощь апрельских разливов («Люблю я ропот буйных вод...» [I, 128]), настраивают на мажорный лад ритмы берез («В роще по березам белый перезвон» [I, 31]).

Размах весеннего половодья ощущается в поэтичном пейзаже «Весенняя лазурь» (1977). Привлекают своей широтой и лиричностью работы «Край любимый» (1977), «Верба цветет» (1977). Гармоничен и красив по колориту пейзаж «Весенняя лазурь» (1977). Чувство обновления и некоторой настороженности передается насыщенно голубым фоном, поверх которого легким прикосновением кисти написано несколько молодых изящных березок. Поэзия Есенина отразилась в живописи художника как образ природы, увиденной им, взволновавшей его, им воспетой. Работы мастера — как бы взгляд самого поэта на окружающий родной простор.

Художественная форма его работ абсолютно соответствует тому, что видит в природе простой человек. Для своих работ Л. Г. Виноградов умело выбирает формат холста, в котором проявляются камерность, душевная теплота и живое чувство.

Дар вдовы художника Натальи Борисовны музею-заповеднику включает тринадцать произведений Л. Г. Виноградова, которые расширили наше представление о творчестве этого скромного человека и щедро одаренного живописца.

Коллекцию музея украшают три работы Н. М. Ромадина (1903–1987), — народного художника СССР, лауреата Сталинской и Ленинской премий, мастера лирического пейзажа, отражающего тонкие нюансы эмоционального состояния. К. Г. Паустовский назвал Н. М. Ромадина «Есениным в живописи»[8]. Он создал свой собственный оригинальный пейзаж с излюбленными мотивами и особым эмоциональным строем, с романтической мечтательностью. Не слу-



Н. М. Ромадин. Константиново. 1970-е
Холст, масло. 52×66,5 см

чайна и тема поэзии Есенина в творчестве художника, лирика поэта во многом близка его мироощущению. Углубленная содержательность, эмоциональная насыщенность отличает картину «Есенин с дедом у костра» (1960-е гг.), в которой Н. М. Ромадину удалось передать задушевность творчества Есенина, его связь с миром народных чувств. Прослеживается попытка языком живописи выразить настроение, уже запечатленное однажды в поэзии. Художник предпочитал писать пейзажи «чистой природы», к которым относятся картины «Константиново» (1970-е), «Весенний снег» (1960–1970-е), хранящиеся в наших запасниках. Живописное изображение мира, всегда согретое большим внутренним чувством, сближает творчество Н. М. Ромадина с есенинской поэзией. «Весенний снег», — это произведение мастера пейзажа ярко характеризует особый склад дарования художника, нежную поэтичность восприятия природы. Весна, вода в реке сбросила зимний панцирь. Только легкий снег, окутавший молодые деревья, еще пытается остановить ее пробуждение. Розовая же дымка раннего утра уже предвещает тепло. Картина побывала на международных выставках в Пьемонте и Ростоке, завоевала восторженные отзывы знатоков и любителей живописи. «Есенинский цикл» навеян искренней, мудрой и чистой музой поэта. И живет, трепещет, светится в произведениях живописца[9].

В Константинове Н. М. Ромадин был четыре раза, последний раз приезжал со съемочной группой «Ленфильма», которая снимала фильм о нем. К этому времени все признавали, что есенинская тема в творчестве художника одна из самых ярких[10].

Еще в юности художник Б. М. Заруба (1915–1991), до самозабвения влюбленный в родную природу, зачитывался стихами Есенина и с той поры сохранил свою влюбленность в чарующую, проникновенную лирику поэта. Этим



Т. П. Радимова. Константиново. 1975
Холст, масло. 40×80 см

чувством проникнуты все полотна, созданные в окрестностях Константинова: «Теплоход "Сергей Есенин"» (1960–1970-е), «Ока у села Кузьминское» (1975), «Деревня Подол» (1976).

Поэзию Есенина очень любила Т. П. Радимова (1916–2000), дочь живописца, историка искусства, поэта П. А. Радимова, который знал лично Есенина и П. И. Чагина. Отсюда желание запечатлеть в красках те места, где рос и жил Есенин. Пейзажи художницы («Константиново. Сад Кашиной» (1975), «Кузьминское. Старая усадьба» (1975), «Кузьминский прудик» (1975), «Тополь Есенина» (1978), «Село Константиново» (1970), «Дом Горохова В. И. — современника С. А. Есенина» (1977)), — это радостные встречи с милой русской природой, с теми местами, что связаны для нас с дорогим именем поэта. В работах нет броских красок, ярко вычерченных образов, резких деталей. Скромная неприметная русская красота в изображении художницы величественна и преисполнена высокой поэзии.

Мастером портрета и пейзажа, художником утонченного, почти аристократического вкуса, предстает пред нами В. А. Минкин (род. в 1947). «Его живописи свойственна блеклая цветовая гамма, изысканная, тонко колористическая гармония»[11]. Художник так объясняет предпочтение приглушенных тонов и «сближенность» красок: «Да они в самой природе нашей! Пиршество, буйство красок меня не привлекает»[12]. По просьбе музея-заповедника В. А. Минкин сделал серию портретов константиновских старожилов. Портреты выполнены в характерной для художника манере — тона мягкие, даже приглушенные. Изображенные на портретах люди смотрят на нас словно из того времени, когда ходил по земле человек, благодаря которому и известно Константиново. Но жители села интересны и сами по себе. Они смотрят на нас, спокойные, несуетные;

люди, прожившие свою жизнь правдиво и совестливо. Своя тема, свой почерк, свое творческое лицо. Этому научили художника в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина[13]. В его портретах наряду с убедительной индивидуальностью проступает характерность, его портреты — это портрет эпохи.

Любителем сдержанного, приглушенного колорита является и рязанский живописец В. А. Подгорный. Обращаясь к изображению пейзажных объектов (поле, склон холма у реки, перелески), художник сумел по-своему увидеть природу, почувствовать в ней тонкие лирические мотивы («Земля» (1984), «Сумерки», (1984), «Мой край задумчивый и нежный», (1979), «Раннее утро» (1981), «Вечер наплывает» (1983)).

Легко отличимы полотна яркого и оригинального пейзажиста В. П. Корнюшина (1928–1987). Его произведения проникнуты лиризмом, полны тепла и при всей своей простоте предельно искренни.

Есенинские «красный вечер», «зорька красная», «красные крылья заката», «красный костер», «красные врата», «зарево красных зарниц», «капли красные сжигают города», «вечера красный подол» зримо предстали в картинах живописца «Гаснут красные крылья заката» (1970-е), «Солнце на закате» (1970-е), «Красный вечер» (1980), «Отблески зари» (1980-е), «Предвечерний час» (1980-е). В картинах В. П. Корнюшина красный закат уходящего дня, — словно пролетевшие годы.

Тесно связано с поэзией Есенина, проникнутой трепетным чувством любви к родине, творчество живописца, народного художника Башкирии, заслуженного художника РСФСР А. Д. Бурзянцева (1928–1997). Поистине художественны его полотна «есенинского» цикла, созданные в начале 1970-х гг. после многократных поездок на родину любимого поэта в село Константиново. Когда художник впервые приехал в есенинские места, перед ним встала нелегкая задача — передать живописными средствами всю чистоту, свежесть есенинской лирики, то «половодье чувств», которое ее переполняет. Но в картинах этого цикла живописец стремился не только к образной связи со стихами поэта, но прежде всего к выражению глубинного поэтического ощущения жизни, ее вечных проявлений во временной связи с жизнью человека. Отсюда родились такие полотна, как «Разлив» (1971), «Мокрый снег» (1970-е), «Март» (1970-е), «Тополя, помнящие поэта» (1970). А. Д. Бурзянцев запечатлел низенький деревянный дом, в котором родился и вырос знаменитый поэт, а перед входом на усадьбу — старые раскидистые ивы. Художник изобразил те сохранившиеся уголки села, которые были при жизни поэта. Пейзаж Бурзянцева — это в первую очередь дань памяти любимому поэту. Для работ А. Д. Бурзянцева, соединивших элементы пейзажного и бытового, характерны тонкая поэтичность и натурная наблюдательность, стремление к ярким тонам.

Мастером пейзажа с жанровыми элементами проявила себя украинская художница, член Есенинского общества «Радуница» Я. А. Мацеевская (1916–

1977). О своем творчестве и о поездке на родину русского поэта автор вспоминает: «К есенинской теме я пришла не случайно. Есенин занимает особое место в моей жизни. Еще в ранней юности я познакомилась с его поэзией. С тех пор и до сегодняшнего дня он был и остается моим любимым поэтом. Я всегда мечтала побывать на его родине, увидеть и написать места, которые я хорошо знала и помнила по его стихам. Весной 1955 года моя мечта осуществилась. Я — в Константинове, в тех местах, где родился и рос поэт»[14].

Работы, посвященные Есенину, отличаются лирической задушевностью, образный строй их обусловлен поэтичностью среднерусской природы и особенно стремлением художницы создать настроение, созвучное творчеству поэта[15].

Обращают на себя внимание жанровые сцены, где цепкий взгляд художницы заметил человека на холме («На склонах» (1980)), теплоход на реке («Константиновские дали» (1980-е)), пасущееся стадо коров («Хмурый день» (1950-е)). Интересен портрет в пейзаже «Я по первому снегу бреду» (1980-е). На переднем плане — Есенин на фоне родных берез. Ветер гонит облака, лучи солнца освещают высокий холмистый берег и несколько заснеженных крыш крестьянских домишек, лошадь, везущую сено. Тихо и безлюдно кругом. В представленных пейзажах фигуры людей составляют единое целое с миром природы, где так естественно протекает их ежедневная жизнь.

Органично ввел пейзаж в портрет известный живописец, мастер композиционного портрета С. П. Викторов (1916–1977), что позволило художнику глубже проявить свое авторское отношение к изображенному.

На картине «С. Есенин» предстает обаятельный поэт, исполненный исключительной внутренней силы. Для этого полотна художник сделал несколько этюдов («Вечером. Константиново» (1970-е), «Луч» (1970-е), «Церковь в Константинове» (1970-е), «Ока в Константинове» (1974), «Околица в Константинове» (1974)), в которых картины природы нашего края полны лирического очарования.

Время пребывания Есенина в Константинове отражено на картине подольского художника Е. П. Лаврентьева «Есенин среди крестьян» (1965) и С. Ф. Семенихина «Возвращение Есенина в родные края» (1965). Работы интересны, вполне отвечают требованиям исторической и художественной правды. Ценны они и тематически, так как изображают моменты непосредственного общения поэта с односельчанами и тем самым проясняют истоки глубокой, подлинной народности Есенина.

Художники создали образ поэта, отразили его внешние черты, окружавших его людей. Мы видим Есенина и гуляющего в роще на фоне близких его сердцу берез (В. Е. Куракин — «С. Есенин» (1970)), и задумавшегося над будущим стихотворением (В. В. Руднев — «С. Есенин» (1960-е)), и на берегу реки (Е. П. Лаврентьев — «Русский парень в думах золотых» (1975), М. Ф. Володин — «Сергей Есенин в Константинове» (1984–1985)), и в ночном (В. В. Руднев — «С. А. Есенин в ночном» (1960-е).



Е. П. Лаврентьев. Русский парень в думах золотых. 1975
Холст, масло. 125×160 см

Уверенной рукой художники передают также живописность и разнообразие константиновского рельефа с грядой крутых холмов, извилистыми склонами (В. В. Агеев – «Весеннее утро в Константинове» (1981), «Константиновские бугры» (1981), А. Д. Бурзянцев – «Осень» (1970-е), Л. Г. Виноградов – «Константиновские бугры весной» (1981), М. Ф. Володин – «Константиновские дали из-за Оки» (1970), В. И. Калошин – «Константиновские овраги» (1975), М. Л. Кеслер – «Ока в Константинове» (1981), Г. М. Красильников – «Константиново. Вид с реки» (1981), Я. А. Мацеевская – «Октябрь» (1960-е), «Хмурый день», (1950-е), «За околицей села» (1960-е), «Над Окой», (1960-е), «К Есенину» (1978), В. А. Подгорный – «Поздняя осень» (1981), В. М. Решедько – «Овраг» (1965), В. И. Фадеев – «Константиновские холмы» (1981), С. Ф. Якушевский «Под майскими лучами» (1965)). Картины с большой полнотой и документальностью изображают особенности ландшафта, где «За кольцо небесных трещин / Тянет пальцы косогор»[16].

Привлекательность есенинской темы усиливается символикой реки – обобщенным образом свободной, не скованной человеком природы. Река – это не просто природный водоток, это вечный неизменный нестареющий символ места, в котором заключены все духовно-материальные компоненты его культурного ландшафта[17]. Именно Ока как выразительный мотив позволяет видеть не только тематическое, но и стилистическое разнообразие константиновского пейзажа.

Река Ока всегда восхитительна и в легкой дымке утреннего тумана, и под яркими лучами полуденного солнца. Ока много раз попадала в поле зрения художников, ей посвящена целая серия этюдов и картин. К теме Оки обращались П. И. Будкин – «На реке» (1958), А. Д. Бурзянцев – «Разлив» (1971), Л. Г. Виноградов – «В есенинском краю. Костино» (1972), «Над Окой. Константиново» (1990), «На Оке» (1998), М. Ф. Володин – «Константиновские дали из-за Оки (1970), В. А. Иванов – «Ранняя весна в Константинове» (1982), Г. М. Красиль-



М. Л. Кеслер. Закат на Оке. 1981
Холст, масло. 50×70 см

ников – «Рассвет над Окой» (1982), Я. А. Мацеевская – «Над Окой» (1960-е), «Заокские дали» (1980-е), А. М. Титов – «Закат. Константиново» (1965), «Константиновские дали» (1960-е), К. К. Шелковенко – «Константиновские дали» (1977), С. Ф. Якушевский – «Вечер над рекой Окой» (1970).

Настоящим поэтом Оки можно назвать В. М. Решедько (род. 1937). Спокойное величие широкой реки поразило художника, и именно это ощущение простора наполняет как его камерные этюды («Ока. Константиново» (1975), «Ока пробуждается» (1984), так и панорамы (триптих «Пояс Богородицы», куда вошли картины «Теплый вечер», «Синие нежные дали», «Утро на реке» (1997–1998). Чуть колышущаяся, почти зеркальная вода, низкий песчаный берег, поросший травой, открытый горизонт. Глаз свободно скользит от переднего плана к глубине, от одного края картины к другому. В своих крупных полотнах художник не лиричен, а монументален. В отсутствии отвлекающих деталей рождается изумительно цельное впечатление лика природы, ее редкостной, совершенной красоты.

Одна из ведущих тем в творчестве художников – тема берез, белоствольных русских красавиц, ставших поэтическим олицетворением России. Есенин видел в «белой березе», «голубке» («Зеленая прическа...»), «березе-свечке» («Темнаноченька, не спится...»), «березе-белоличушке («Песнь о Евпатии Коловрате») ту нежную женственность, ту милую и задушевную красоту, ту светлую гордость, которая звучала для него в имени «Россия». И ее, освещенную белыми березовыми рощами, тонкий лирик недаром называл «страной березового ситца».

Величальные песни о березе, обретающей в лирике Есенина определенную знаковость, живописным языком создали Л. Г. Виноградов «Березовый ситец (1970-е), «Весенний мотив» (1980-е), «Пейзаж с березами» (1989), «Золото осени» (2002), «Березы» (1981), «Мой край задумчивый и нежный» (1983),

В. А. Подгорный – «Весна в мещерском лесу» (1977), И. И. Орлов – «Осенний пейзаж» (1970–1980-е), С. А. Епифанов – «Март. Пробуждение» (1980), А. Г. Губанов – «Весенняя пора» (2003), А. М. Титов – «Березы. Константиново» (1970), «Зимние слезы. Капель» (1966), «Пришла весна» (1982), «Мартовские тени» (1980-е), В. А. Фёдоров – «В Новинках» (1975), А. Е. Хитров – «Ветреный день. Спас-Клепики» (1980-е), К. В. Чураков – «Первый снег» (1980-е), К. К. Шелковенко – «Утро в Мещере» (1978), С. Ф. Якушевский – «Мещерский лес» (1962), «Зеленокосая, в юбчонке белой» (1975). В самом облике березы, в умении увидеть ее очарование в общем строе русского пейзажа сказалось радостное восприятие природы родного края художниками в любое время года.

Осенние пейзажи картин, расцвеченные разнообразием красок, передают всю прелесть и очарование, грустную праздничность русской осени. Вспомним есенинские строки:

Нивы сжаты, рощи голы,
От воды туман и сырость.
Колесом за сини горы
Солнце тихое скатилось.
Дремлет взрытая дорога,
Ей сегодня примечталось,
Что совсем, совсем немного
Ждать зимы седой осталось... [I, 122]

Задумчивое, тихое, грустное предзимье, описанное поэтом, на холстах отразили В. А. Подгорный («Поздняя осень» (1981), Т. П. Радимова («Тополь Есенина» (1978), К. К. Шелковенко («Скоро зима. Константиново» (1977)), подчеркивая однообразный, грязноватый, серый вид поздней осени.

Состояние природы глубокой осенью с ее яркой и насыщенной палитрой красок, празднично кричащих, наблюдаем на полотнах Л. Г. Виноградова («Осенние краски» (1980-е), «Золото осени» (2002), «Задумчивая осень» (1983), «Гаснут красные крылья заката» (1980-е), «Осень» (1974), «Костер рябины красной» (1970-е)), М. Ф. Володина («Крылечко дома Есениных» (1970), «3 октября 1965 года» (1970-е)), А. Г. Губанова («Осеннее время» (2003), «Осень цветет» (2003), В. И. Калошина («Это золото осеннее» (1979)), Я. А. Мацеевской («Осенние березки» (1980-е)), И. И. Орлова («Осенний пейзаж» (1980-е)), С. Ф. Якушевского («Осенний багрянец» (1958)).

Неброская красота есенинского края очаровывала живописцев и зимой. Художественные образы зимы создали Л. Г. Виноградов («Морозное утро» (1970-е), «Река Пра» (1978)), И. М. Григорьев («Есенинские дали» (1981)), А. Г. Губанов («Декабрь» (2004), «Зимнее утро» (2004), «Зимушка» (2004)), С. А. Епифанов («Завьюжило (1978)), В. А. Иванов («Завьюжило (1977)),

Н. П. Игнатов («Зимний этюд» (1959)), В. И. Калошин («Пусть струится над твоей избушкой...» (1972)), А. А. Киселёв («Иней (1970-е), «Зимой» (1970-е)), Я. А. Мацеевская («Пороша (1970–1980-е), «Я по первому снегу бреду» (1980-е)), В. А. Подгорный («Последний снег в Мещере (1973)), В. М. Решедько («Рига» (1984)), А. М. Титов («Зимние слезы. Капель» (1966)), К. К. Шелковенко («Мещера заснеженная» (1978)). Рассматриваемые пейзажи изображают разную погоду, разное время суток, начало, середину или конец зимы.

Весна – любимое время года Есенина.

Я более всего
Весну люблю.
Люблю разлив
Стремительным потоком,
Где каждой щепке,
Словно кораблю,
Такой простор,
Что не окинешь оком[18].

Образ весны трактуется поэтом как символ жизненной энергии природы.

Мастера кисти создали целую галерею весенних пейзажей (последний снег, ручьи, разлив, ледоход, март, апрель, первая зелень, цветущий май), отличающихся повышенной эмоциональностью, яркой декоративностью, звучностью цвета, объединенных прежде всего ощущением, как и у поэта, мощной природной энергии пробуждающейся весной природы. Яркими интерпретаторами тем весны, цветения, солнечных дней проявили себя В. В. Агеев («Весеннее утро в Константинове» (1981)), П. И. Будкин («30 марта» (1974)), А. Д. Бурзянцев («Мокрый снег» (1970-е), «Скоро лед тронется» (1972), «Разлив» (1971)), Л. Г. Виноградов («Весенняя лазурь» (1977), «Константиновские бугры весной» (1981), «Ива цветет» (1981)), А. Г. Губанов («Конец марта» (2003), «Мелодия весны» (2003), «Начало весны» (2005), «Апрель» (2005)), С. А. Епифанов («Весна света» (1980-е), «Сиреневый апрель» (1978), «Март. Пробуждение» (1980)), В. А. Иванов («Ранняя весна в Константинове» (1982), «Апрельское утро в Константинове» (1980)), М. Л. Кеслер («Весенний сад Есениных» (1981), «Черемуха» (1981), «Федякинский овраг» (1981)), Г. М. Красильников («Ранняя весна» (1982), «Яблонька, которая помнит С. Есенина» (1980-е), «Ранняя весна» (1980-е)), В. А. Минкин («Верба» (1974), «Последний снег» (1975)), В. М. Решедько («Весеннее солнце» (1984), «Ока пробуждается» (1981)), В. А. Подгорный («Ранняя весна» (1984), «Март» (1973)), Н. А. Сёмин («Апрель. Грачи прилетели» (1981), А. М. Титов («Весенняя вода» (1961), «Стаял снег» (1978), «Пришла весна» (1982)), С. Ф. Якушевский («Под майскими лучами» (1965)).

Художники запечатлели и ликующую, находящуюся в своей лучшей, роскошнейшей летней поре природу. Наши нескончаемые луга, покрытые изумрудной зеленью перелески, обрывистый берег, цветущие сады благоухают на картинах П. И. Будкина «Луга» (1957), Л. Г. Виноградова «Мой край задумчивый и нежный» (1983), И. В. Евстигнеева «По утру» (1981), В. И. Калошина «Мир таинственный, мир мой древний» (1970-е), И. Ф. Кириллова «Село Константиново. Родина С. Есенина» (1958), В. П. Корнюшина «Зеленый луг» (1970-е), Я. А. Мацеевской «О край дождей и непогоды» (1973), «К Есенину» (1978), Ю. А. Побережниченко «Отшумели травы» (1977), А. М. Титова «Ветреный день» (1965), «В константиновских лутах» (1965), Е. М. Холодилиной «Вечернее поле» (1978), С. Ф. Якушевского «Русь. Родина Есенина» (1970), «Сердцу милый край» (1983).

Изображая картины природы есенинских мест в определенное время года, живописцы отразили изменчивость и красоту пейзажа. Каждый переход от одного состояния к другому порождает новую красоту, в чем можно еще больше убедиться, рассматривая картины, представляющие природу в разное время суток (заря, закат, сумерки, ночь). Обращаясь к изображению пейзажных объектов (Ока, поле, склон холма у реки, перелески), художники обычно показывают их летом, осенью или ранней весной в утренние и вечерние часы.

Радостное ожидание дня таят в себе работы П. И. Будкина «Утренний этюд» (1958), В. А. Иванова «Апрельское утро в Константинове» (1980), В. П. Корнюшина «Отблески зари» (1980-е), В. А. Подгорного «Раннее утро» (1981), В. М. Решедько «Утро красное» (1981), А. М. Титова «Восход на реке» (1965), К. К. Шелковенко «Зимний рассвет» (1978), «Розовое утро» (1980), С. Ф. Якушевского «Голубое утро» (1970), «Отблески зари» (1980-е).

Миросозерцанию значительно большего числа художников близок закатный час. Вечерним светом насыщены пейзажи угасающего дня у С. П. Викторова («Вечером. Константиново» (1970-е)) И. Г. Власова («Закат. Солнце садится» (1996)), Т. П. Власовой («Сумерки» (2000)), Г. М. Красильникова («Зимний закат» (1961)), Я. А. Мацеевской («Вечерняя тишина» (1960-е), «К вечеру» (1980-е)), Ю. А. Побережниченко («Мещерский вечер» (1974), «К вечеру» (1981), «Вечер наплывает» (1983), «Сумерки» (1984), «К вечеру» (1981)), В. М. Решедько («Сиреневый вечер» (1972), «Летний вечер» (1976)), Н. А. Сёмина («Теплый вечер» (1975)), А. М. Титова («Последние лучи» (1965), «Вечер в Константинове» (1965)), С. Ф. Якушевского («Вечер над Константиновом» (1965), «Вечер над рекой Окой» (1970), «Тихий вечер» (1965)). Летний теплый вечер, время заката — очень живописный пейзажный сюжет, особо любимый перечисленными мастерами живописи. Художники точно передали состояние природы после захода дневного света, наполнив работы тонким поэтическим чувством, лиризмом.

От некоторых картин исходит ощущение ночной прохлады. Популяризируют тему ночи А. Д. Бурзянцев «Ночь. Константиново» (1970-е), Л. Г. Вино-

градов «Над окошком месяц» (1990), А. П. Малышев «Лунная ночь» (1970-е), В. И. Колдин «Константиново» (2006), В. П. Корнюшин «Лунная ночь» (1977), «Ночь в Константинове» (1985), М. Ю. Кугач «Константиново ночью» (1985), В. И. Калошин «Ночь поэта» (1980-е), А. А. Киреев «Ночное» (1977), А. П. Малышев «Лунная ночь» (1980-е), В. А. Подгорный «Лунный свет в селе» (1973).

Для ночного пейзажа характерна определенная палитра с доминированием холодных красок ночи, темно-синих и голубовато-зеленых, изображение небесного свода с созвездиями, месяцем, луной. Картины проникнуты своеобразным меланхолическим настроением, ощущением таинственной тишины лунной ночи.

Коллекция живописи нашего музея отражает более чем полувековую плодотворную работу художников над живописным истолкованием наследия Есенина. Красота места и гений поэта по-прежнему привлекают многих мастеров кисти. Живописные работы, хранящиеся в нашем музее, дают возможность почувствовать поэзию места, где родился, жил и творил Есенин.

Реалистические по письму, приятные по колориту, они дают вполне верное представление о простой, ласковой природе средней полосы России, чуждой каких-либо выдающихся красот, но исполненной той невыразимой чисто русской прелести, которую так умел чувствовать и передавать в своих стихах Есенин. Личностное прочтение живописцами окружающего мира преображало натурный мотив в их лучших работах, делая его лиро-эпическим по содержанию и воплощению.

Одни художники осуществляли свои наблюдения в форме этюдов или фрагментарных пейзажей, стремясь показать не только красоту окружающей природы, но и как можно полнее передать в работах поэзию есенинских строк. В других работах прослеживается стремление к картинным формам пейзажа и монументальности. В некоторых пейзажах заметно преобладание живописно-пленэрного начала. При взгляде на лучшие пейзажные произведения можно почти физически ощутить дуновение ветра, запах реки, тишину снега или шум листвы. Общими для художников были понимание и любовь, вызываемые у них окружающим природным пространством.

Круг образов константиновского пейзажа представлен мотивами села, реки, неброских полей и перелесков – тем, чем полна тихая провинциальная жизнь, за которой скрывается могучий пласт народной культуры.

Знакомство с обстановкой, атмосферой, землей, где рождались вдохновенные пронзительные строки, много дают для понимания духа творчества замечательного поэта. Большинство есенинских пейзажей проникнуто теми настроениями, которые созвучны поэту, особенно его лирике, а потому и помогают нашему познанию его творчества. И художник, и просто почитатель творчества Есенина, попадая, скажем, в Константиново или Спас-Клепики, скоро ловит себя на мысли о том, что при виде того или иного пейзажа этих живописных мест он, независимо даже от своей воли, ассоциирует эти картины не только с биографией, но и с творчеством поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Розанов И. Н.* Воспоминания о Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М: Худож. лит-ра, 1986. Т. 1. С. 440.

[2] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 83. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[3] *Березина В. Н.* Жан-Огюст-Доминик Энгр. М.: Изобразительное искусство, 1977. С. 28.

[4] Станислав Якушевский. Каталог. Живопись. Рисунок. Рязань, 1995.

[5] *Урманов С. И.* «Сердцу милый край» // Есенинский вестник. Вып. 3. 1994. С. 14.

[6] Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. М., 1974. С. 102.

[7] *Рождественский Вс.* Сергей Есенин // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С.106.

[8] *Паустовский К., Ромадин М.* Николай Ромадин. М.: Белый город, 2001. С. 18.

[9] *Киселёв М.* Вечно живая природа: о творчестве Н. М. Ромадина // Киселёв М. Ф. Искусство... художник. М., 1990. С. 12.

[10] *Воронцов К.* Встречи и расставанье // Есенинский вестник. Вып. 4, 1995. С. 40.

[11] Виктор Минкин. Каталог. Живопись. Рязань: Пресса. С. 7.

[12] Приокская правда, 1983. № 6. Февраль.

[13] Там же.

[14] Каталог. Выставка живописи и графики Ядвиги Мацеевской «На родине С. А. Есенина» Киев, 1985.

[15] Там же.

[16] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 95.

[17] *Веденин Ю. А.* Очерки по географии искусства. М.: Российский НИИ культурного и природного наследия, 1997. С. 8.

[18] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 130.

Л. В. Калинина (с. Константиново)

ЕСЕНИНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ РЯЗАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Поэзия и личность Сергея Есенина находит отклик в душах не только читателей, критиков и историков литературы, но и прозаиков, поэтов, драматургов, музыкантов, мастеров живописи, графики, скульптуры. Есенинская тема волнует не одно поколение художников. Раздольные живописные константиновские просторы, само село и его окрестности воспринимаются художниками как истоки творчества поэта Есенина. Впервые художественная выставка, посвященная поэту, была открыта в здании константиновского Дома культуры в 1970 г. Часть этих произведений явилась основой самостоятельного раздела фондов музея, – «С. Есенин в изобразительном искусстве (живопись, графика, акварель, рисунок, скульптура)». В фондах Государственного музея-заповедника С. А. Есенина сейчас находится 1875 предметов, – произведения художников не только Рязани, но и Москвы, Санкт-Петербурга и других городов нашей страны. Половина этой музейной коллекции, – работы рязанских художников.

Одним из первых к образу и поэзии Есенина обратился рязанский живописец, заслуженный художник РСФСР Станислав Фаустинович Якушевский (1922–2000). Автор серьезно изучал творчество Есенина, встречался с сестрами поэта, был частым гостем в музее, дружил с его сотрудниками. Всегда сдержанный, рассудительный, немногословный художник часами вглядывался с высоких окских бугров в бескрайние просторы, пытаясь увидеть поэтические образы Есенина. Картина «Сергей Есенин на родине» (1960) родилась главным образом из личных переживаний художника. С. Ф. Якушевский рассказывал, что избегал пользоваться фотографиями, чтобы точное внешнее сходство не помешало ему создать свой образ Есенина. По словам художника, в это время он не писал этюдов в Константинове, боясь излишней натурной конкретности. «Первый раз я поехал в Константиново уже тогда, когда картина в принципе была закончена. И убедился, что поступил правильно»[1]. Работа Якушевского пронизана тончайшим лиризмом. Она передает душевное состояние поэта во время приездов на родину, которое выливалось потом в поэтические строки:

Я снова здесь, в семье родной,
Мой край, задумчивый и нежный!

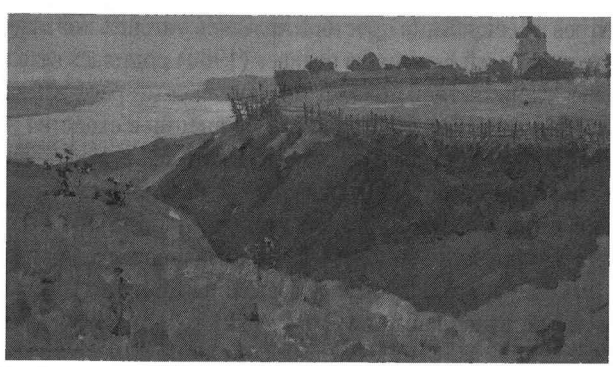
Кудрявый сумрак за горой
Рукою машет белоснежной[2].

С 1957 г. художник целенаправленно работал над есенинской темой. Постоянно приезжая в Константиново, С. Ф. Якушевский за несколько лет создал серию пейзажных произведений «По есенинским местам». В нее вошли полотна, изображающие конкретные есенинские места: «Дом Есениных» (1965), «Село Константиново» (1965), «Голубое утро» (1969). С середины 1970-х гг. Станислав Фаустинович продолжил избранную тему, но в новой серии «Сердцу милый край» запечатлел уже не конкретные места, а мотивы, навеянные поэтическими образами Есенина: «Мой край, задумчивый и нежный» (1975), «Там, где капустные грядки» (1975), «Русь моя милая Родина (С. Есенин)» (1985), «Моя родина кроткая» (1975), «Я посетил родимые места» (1995). Эти работы одними из первых пополнили фонд музея, неоднократно были представлены на музейных выставках.

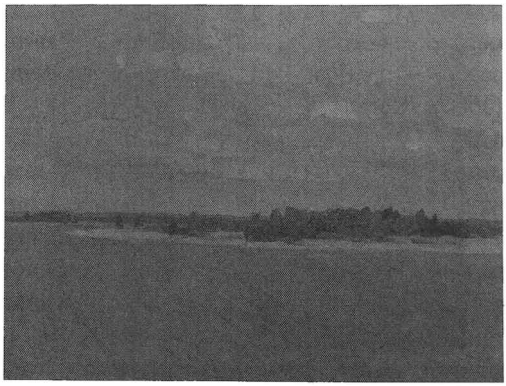
Около трех десятков лет художник посвятил есенинской теме, создав несколько картин и серий пейзажей. Среди рязанских художников С. Ф. Якушевский стал зачинателем есенинской темы в искусстве. С конца 1950-х – начала 1960-х гг. есенинская тема становится общей для многих художников, что было связано с открытием музея поэта в селе Константинове. Позднее ее подхватили и другие рязанские художники: Л. Г. Виноградов, А. М. Титов, В. М. Решедько, С. А. Епифанов и другие.

По словам рязанского художника Леонида Гавриловича Виноградова (1927–2008), «увлечение живописью совпало со временем создания первого литературного музея Сергея Есенина в Константинове».

Опыта построения литературной экспозиции не было ни у Л. Г. Виноградова, ни у его коллег-художников Анатолия Петровича Кузнецова и Николая Петровича Игнатова.



С. Ф. Якушевский. Голубое утро. 1970
Холст, масло. 50×87 см



Л. Г. Виноградов. Край любимый. 1977
Холст, масло. 94×127 см

Во время службы в армии Л. Г. Виноградова исключили из комсомола за томик стихов Есенина и пластинку с песнями А. Н. Вертинского. Поэзия Есенина всегда была близка Леониду Гавриловичу. Изучая есенинские места, художник объездил и исходил пешком Константиново, окрестные села и везде писал этюды. В работах Л. Г. Виноградова достоверно передано состояние русской природы. Как пейзажиста художника привлекали не уединенные уголки природы, а широкое раздолье рек, лесов, полей: «Зимний пейзаж» (1974), «Березовый ситец» (1970-е), «Край любимый» (1977), «В есенинском краю» (1979), «Мой край задумчивый и нежный» (1983), «Над Окой. Константиново» (1990). Многие из этих работ пополнили живописную коллекцию нашего музея. Константиновские пейзажи Л. Г. Виноградова отличают тонкий лиризм, глубокое чувство сопричастности тайне природы, удивительное созвучие есенинской поэзии. Он следит за состоянием природы: весенний пейзаж села, зимний вид, заливные луга, синее апрельское небо. Как и Есенин, художник стремился запечатлеть окрестности Константинова. Искренность и простота наполняют эти работы, преобладающая часть которых несет в себе лирическое настроение.

Для заслуженного художника РСФСР Анатолия Михайловича Титова (род. 1935) есенинская тема — основная в творчестве. Он познакомился с поэзией Есенина еще во время учебы в Рязанском художественном училище. Художник обошел и объехал все места на рязанской земле, связанные с пребыванием Есенина. Трудным и плодотворным было начало 1965 г., когда А. М. Титов три месяца работал в родном селе поэта, прошел пешком до Радовецкого монастыря (куда Есенина в детстве бабушка водила на богомолье), побывал в Солотче, Спас-Клепиках, Криуше. В 1966 г. состоялась первая выставка А. М. Титова «На родине Сергея Есенина». Уже в первых работах отмечалось стремление не только иллюстрировать стихи поэта, но и идти к широкому обобщению есе-

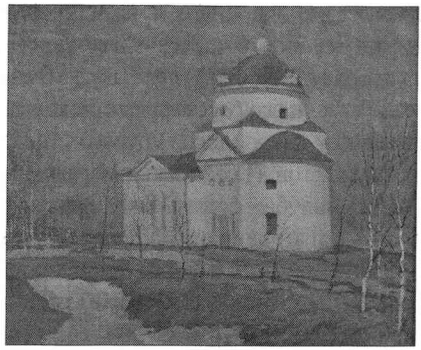
нинской поэзии, давая зрителю возможность размышлять. Для А. М. Титова как художника в образе есенинского села главное то, что постоянно питало поэзию Есенина — любовь к родине. «Центр села Константинова» (1960), «Село Константиново» (1965), «Усадьба Есениных. Лето» (1965), «Вечер в Константинове» (1965), «Старое Константиново» (1965), «Амбар» (1960–1970), «Константиновские дали» (1960–1970), «Отец поэта» (1976), «Портрет С. А. Есенина (1980), — эти и другие работы А. М. Титова пополнили фонд нашего музея-заповедника. «Главное в них — аромат достоверности и попытка поэтически воспеть скромные приметы деревенского быта, освященные прикосновением души поэта»[3]. В работах этого автора важен аромат достоверности, «подводящий к ощущению близкого присутствия поэта». В картине «В амбаре» (1970) художник, рисуя интерьер самого старого строения на есенинской усадьбе, «добивается впечатления, что поэт только встал с широкой лавки и вышел в залитый утренним солнцем сад, оставив дверь открытой»[4].

В 2000 г. во время проходившей в музее-заповеднике персональной выставке А. М. Титов передал музею шесть уникальных рисунков Николае-Радовицкого монастыря. Художник успел в 1970-е гг. запечатлеть для истории то, что видел будущий поэт в детские годы, то, что до наших дней не сохранилось.

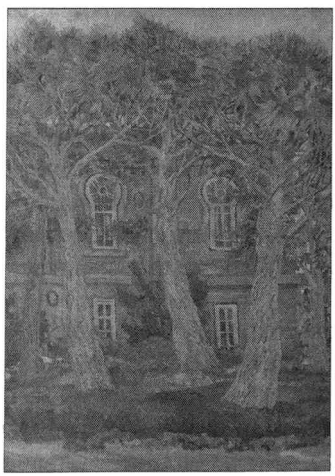
В 1961 г. осуществилась давняя мечта Владимира Михайловича Решедько (род. 1937), — он стал студентом Рязанского художественного училища. Армейский друг впервые познакомил его с поэзией Есенина. Доселе неизвестные лучшие стихи поэта он переписал в тетрадь. «Впоследствии, видимо, это и определило выбор места учебы и всей дальнейшей жизни»[5], — рассказывал художник. В 1970-е гг. В. М. Решедько впервые посетил окрестности Константинова: «Я начал вживаться в то "несказанное, синее, нежное", которое потом навсегда вошло в мое творчество»[6].

Своими работами автор заставляет нас увидеть необычное в обычном, почувствовать гармонию бытия, насладиться красотой деталей и монументальностью вечности. Как и Есенин, художник стремится запечатлеть окрестности Константинова в своих работах: «Сиреневый вечер» (1972), «Ока. Константиново» (1975), «Зеленеют луга над Окой» (1980), «Калитка в сад» (1980), «Рига» (1980), «Казанская церковь» (1980), «Дали голубые» (1983).

Вершиной творчества художника стал триптих «Есенинская Русь» («Пояс Богородицы») (1997). «В этом произведении художник достигает эпического размаха и высоты. Оно состоялось и как триптих, и как три самостоятельных пейзажа, каждый из которых имеет свое особое состояние, гармонирующее с двумя другими частями триптиха. Вместе с тем каждый холст в отдельности, как и триптих в целом, несет образ былинности и святости русской земли, земли, ставшей матерью поэзии С. Есенина»[7]. По словам искусствоведа С. И. Урманова, «в константиновских пейзажах В. М. Решедько лучше всего видно слияние двух его подходов к пейзажу-картине, лирического и эпического начал... Он не только нашел содержательные мотивы, но и сумел осмыслить их поэтически»[8].



В. М. Решедько. Казанская церковь. 1984
Холст, масло. 44×54 см



С. А. Епифанов. Золото холодное луны. 1978
Холст, масло. 77×55 см

Эта работа В. М. Решедько была неоднократно отмечена на всех выставках, где экспонировалась, и заслужила высокую оценку как зрителей, так и профессионалов. На выставках в музее-заповеднике С. А. Есенина у триптиха подолгу останавливались завороженные посетители.

С поэзией Есенина связано творчество рязанского художника Станислава Александровича Епифанова (1944–2013). Художник-график в своих работах смотрит на окружающий мир глазами поэта и эти свои ощущения хранит бережно и нежно, как самое дорогое и близкое. Гравюры, офорты, живописные полотна художника — своеобразный лирический экскурс в есенинское «несказанное, си-

нее, нежное...» Несколько лет в конце 1980-х гг. С. А. Епифанов работал в литературно-мемориальном музее Есенина. Увлеченный есенинской поэзией художник дважды побывал в Мардакянах (1978, 1983) под Баку, на бывшей ханской даче, где Есениным были написаны строки его бессмертных стихов, где были созданы стихотворения знаменитого цикла «Персидские мотивы» (1924). Итогом этой поездки стал цикл живописных холстов «Есенинские Мардакяны», некоторые из них были приобретены музеем: «Голубая страна. Баку. Мардакяны» (1978), «Золото холодное луны» (1978), «Шепот кипарисов. На тему "С. Есенин и Кавказ"» (1978), «Вечер. Мардакяны» (1984), «Большой бассейн. Мардакяны» (1984), «Арка. Мардакяны» (1984) и др. Тонко и свежо показал художник типичную для «персидских нравов» обстановку. Работы С. А. Епифанова во многом созвучны с есенинскими стихами: удивительная красота шафранного края дает возможность ощутить колорит и аромат восточного мира, и дух есенинской Персии. С. А. Епифанову удалось добиться исключительно гармоничных ассоциаций с творчеством поэта.

Большинство работ, о которых было сказано, уже сегодня можно считать художественными документами, имеющими историческую ценность. Значимость коллекции живописных работ, хранящихся в фондах Государственного музея-заповедника С. А. Есенина, заключается прежде всего в том, что они запечатлели село Константиново и его окрестности с сохранившимися видами есенинских заповедных мест.

Иногда кажется, что уже все уголки Константинова изучены, но с каждой новой работой, приобретенной музеем, это чувство исчезает. Есенинская тема неисчерпаема, и новые поколения художников по-своему подходят к ее решению.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Станислав Фаустинович Якушевский: каталог выставки. 1972: живопись, графика / Рязанское обл. упр. культуры, Рязанская организация Союза художников РСФСР; сост. и авт. вступ. ст. С. М. Степашкин. М.: Сов. художник, 1972. С. 11.

[2] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 70.

[3] *Урманов С. И.* Рязанская организация Союза художников России // Художники Рязанской области: история Рязанской областной организации ВТОО «Союз художников России» в картинах, фотографиях и лицах: [альбом] / сост.: О. В. Иванова, И. Н. Денисова. Рязань: [б. и.], 2007. С. 23.

[4] *Урманов С. И.* «Алое, синее, золотое...» // «...И тебе я в песне отзовусь...» М.: Моск. рабочий, 1986. С. 260

[5] *Решедько В. М.* «Пейзаж души моей...». Рязань, 2012. С. 4

[6] Там же. С. 6.

[7] Решедько Владимир. Пейзаж. Каталог. Рязань, 2006. С. 7.

[8] Урманов С. И. «Как прекрасна земля». Каталог выставки. Рязань, 1984. С. 8.

С. И. Субботин (г. Москва)

СЛОВО И ТЕКСТ ЕСЕНИНА В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Заметки к теме

В 1970-е гг. Г. В. Свиридов писал о Есенине:

«Я принадлежу к числу людей, которые считают, что мы только начинаем видеть и чувствовать истинное величие Есенина, а облик его души, его мыслей и чувств, новизна и неповторимость его стиха — всё это далеко еще не изучено и не раскрыто.

Есенин был сразу горячо любим и сразу приобрел большую популярность своими лирическими и любовными стихами, а внутренняя его сущность, вся сложность его проблематики была как бы заслонена этой необычайной популярностью части его поэзии. Сила его — прорыв в небесную высоту»[1].

Эта *небесная высота* явственно ощущается во всех произведениях композитора на слова Есенина — будь то сочинения крупной формы («Поэма памяти Сергея Есенина» и поэма «Отчалившая Русь»), многочастные вокальные циклы и кантаты («У меня отец — крестьянин», «Деревянная Русь», «Светлый гость») или отдельные хоры и вокальные миниатюры.

Почему это неизменно удавалось Свиридову, лучше всего объяснил он сам:

«Неправильно пишут о моем пристрастии к *литературе* или что я считаю литературу *первой* в иерархии искусств. Последнее — совсем чепуха.

Я же пристрастен к слову (!!!), как к *началу начал, сокровенной сущности жизни и мира. Литература* же и ее собственные формы — это совсем иное. Многое мне в этом (в литературе собственно) чуждо. Наиболее действенным из искусств представляется мне синтез *слова и музыки*. Этим я и занимаюсь»[2].

Гениальное словесное чутье композитора безошибочно подсказывало ему, что́ и как нужно изменить в стихах, полагаемых им на музыку, чтобы достичь искомого полноценного синтеза.

Свиридов производил эти перемены во многих литературных сочинениях, за которые брался, что уже отмечалось в специальной литературе применительно к текстам Есенина[3], Маяковского[4], Блока[5] и др. И всё же, касаясь литературной стороны вопроса, музыковеды зачастую задерживались на уровне простой кон-

статации фактов[6]. Ограничив себя здесь произведениями Свиридова — Есенина[7], попытаемся повнимательнее вглядеться в некоторые моменты работы композитора со словом поэта и с текстами его стихов.

* * *

Не раз бывало так, что для достижения желаемой Свиридовым полноты синтеза слова и музыки у него возникала насущная потребность – заменить в слове литературного текста всего одну букву.

«Из телесного воска свеча» — такова шестая строка стихотворения Есенина «Я последний поэт деревни...»[8]. После того как оно было положено Свиридовым на музыку (войдя затем в состав его «Поэмы памяти Сергея Есенина»), *петься* эта строка стала с малозаметным на первый взгляд изменением в одном из ее слов: «Из телесного воск***у*** свеча»[9].

Кроме того, создавая «Поэму...», Свиридов заменял буквы и в некоторых других словах указанного стихотворения. В начале концертной (а затем и радиоэфирной) жизни произведения (1956–1957 гг.) обращало на себя внимание, что в местах «часы деревянные» и «неживые... ладони» (строки Есенина 7 и 13, соответственно) исполнитель А. Д. Масленников отчетливо выпевал окончания прилагательных через «я». Он *произносил* их так, как было принято *писать* эти слова по нормам старой орфографии («деревянны***я***», «неживы***я***»)[10]. Недавно стало известно о свиридовском автографе вокальной партии солиста «Поэмы...», отложившемся в личном архиве певца. Слова, о которых только что шла речь, написаны там через «я»[11]. Очевидно, при исполнении произведения Масленников следовал именно этому источнику, в котором недвусмысленно отразилась авторская воля композитора.

Стихотворение Есенина — это плач по себе как поэте русской деревни, уходящей в небытие. Думается, свиридовское изменение огласовки слова «воска» вносит в траурную интонацию поэта дополнительный штрих той же направленности — ведь в *старой* России восковую (обычно церковную) свечу называли сделанной не «из воск***а***», но «из воск***у***»[12]. Вряд ли можно сомневаться, что ту же цель — сделать так, чтобы тема ухода прежней России звучала в «Поэме...» более рельефно – преследовало и требование композитора выпевать упомянутые прилагательные, если можно так выразиться, «по-старорежимному».

Однако и в первом, и во всех последующих изданиях произведений Свиридова эти слова давались по современной орфографии (судя по всему, автору не удалось настоять, чтобы они появились в печати с буквой «я»). И поэтому сейчас уже никто не поет «деревянны***я***» и «неживы***я***», но слова «из телесного воск***у*** свеча» продолжают идти к слушателю «Поэмы...» как сохраненный временем отзвук пристрастного отношения Свиридова к Слову...

Композитор производил буквенные изменения и в других стихах Есенина. Иногда это делалось исключительно для того, чтобы избавить словесный текст от неблагозвучных шероховатостей, которые, будь они оставлены, могли бы так или иначе мешать певцу.

Вот несколько примеров свиридовской правки подобного рода при подготовке текстов Есенина для «Отчалившей Руси». В первой главке «Иорданской голубицы» («Земля моя, златая!..»[13]) композитор заменил «немузыкальное» «ты ль так» в ее 11-й строке[14] на «ты ли». В строках второй главки есенинского «Пантократора» («Там, за млечными холмами...» [II, 74]) – «В небо вспрыгнувшая буря / Села месяцу верхом» – Свиридов посчитал чрезмерным скопление согласных в слове «вспрыгнувшая» и первые две его буквы снял. Он поменял местами слова в словосочетании «схимник-ветер» из есенинской «Осени»[15]: скорее всего, его не устроил здесь порядок следования согласных букв (м-н-к-в-т).

Такая правка, конечно, не добавляет вокальному сочинению никаких новых смысловых оттенков. Иное дело – случаи, где Свиридов проявил себя как внимательный литературный редактор. В стихотворении «Где ты, где ты, отчий дом...», положенном на музыку для той же «Отчалившей Руси», была изменена 18-я строка: есенинские слова о дожде, что «синий подкосил цветок» [I, 118], были поправлены на «голубой ***ск***осил цветок»; в строке же 13 («Там настроены палаты») другого стихотворения поэта – «Наша вера не погасла...»[16] вместо «настроены» появилось «***по***строены»[17]. Для своей песни «Березка» Свиридов выправил слово «вдохнувши» в 21-й строке стихотворения Есенина[18] («И так, вдохнувши глубко...» [I, 124]), вписав в него букву «з» – «**вз**дохнувши»[19]. Тем самым была устранена неоднозначность словоупотребления в исходных словесных текстах: у слов «подкосил» и «настроены» – несколько значений, а композитору и в том и в другом случае нужно было обозначить лишь одно из них[20]. Что до «вдохнувши» – это ведь тоже не совсем то (или, скорее, совсем не то), что «вздохнувши»...

В том или ином тексте, на который Свиридов писал музыку, для реализации своего общего замысла ему порой достаточно было заменить только одно слово. В стихотворении Есенина «Шел Господь пытать людей в любови...» таким словом стало междометие «мол» в строке, где идет речь о том, что же думает Христос о людях: «Видно, мол, сердца их не разбудишь» [I, 42]. Композитор не только поставил вместо этого «проходного» слова другое, полное значимости: «Видно, *нет*... сердца их не разбудишь»[21], но и отразил введенное им в текст интонационное многоточие (своего рода «вздох Христа») в музыке – в соответствующем месте песни, получившей название «Любовь»[22], сделана музыкальная пауза[23].

Точно так же в стихотворении Есенина «Серебристая дорога...», на которое написана четвертая часть поэмы «Отчалившая Русь», Свиридов переменил практически лишь одно слово:

Серебристая дорога,
Ты зовешь меня куда?
Свечкой чисточетверговой
Надо *мной*[24] горит звезда.

О «Серебристой дороге...» как о части своего произведения композитор заметил: «№ 4 – извечный путь художника, *путь человека*»[25]. Эта характеристика дает понять, что изменение есенинской строки вовсе не было здесь спонтанным. Работая с поэтическим текстом, Свиридов ощутил, что для адекватной реализации общего замысла «Отчалившей Руси» без такой перемены не обойтись...

Словесной основой финала этого произведения стало начало маленькой поэмы Есенина «Октоих» [II, 41–42], в третьей строфе которой Свиридов опять заменяет только одно слово: вместо «Извечьем напились» он ставит – «Бессмертьем напились».

Хотя понятие «извечье» в чем-то близко «бессмертью», это всё же далеко не синонимы. Здесь композитор не столько уточняет смысл слова поэта, сколько придает его формуле иное измерение – по Свиридову, «жаждущие бденья» должны испытать упоение именно *бессмертием*, а не чем-то иным. Тем самым масштаб события расширяется до грандиозных размеров. По существу уже с этого момента создаваемое Свиридовым сочинение начинает обретать облик, соответствующий генеральной его идее: «*Бесконечная* вера в Родину, в ее лучшие, духовные, творческие силы»[26].

Всё это, без сомнения, демонстрирует, что вторжение Свиридова в словесную ткань стихов, полагаемых им на музыку, неизменно было подчинено цели, к которой композитор был устремлен всю свою творческую жизнь, – достижению максимально полноценного синтеза музыки и слова.

* * *

Изменения в стихах того или иного автора, вносимые Свиридовым при сочинении музыки на них, не всегда ограничивались буквенной либо словесной правкой. В некоторых случаях не обходилось без перемены исходной композиции стихотворного текста.

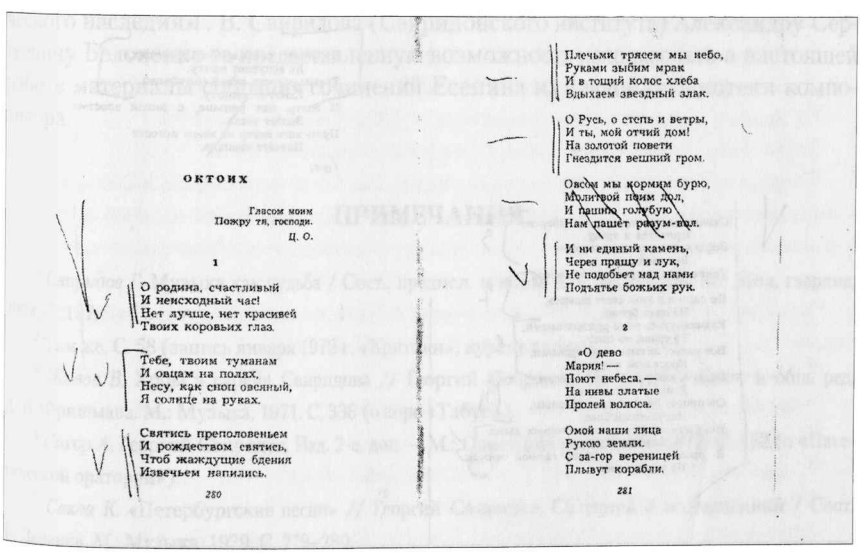
Вот несколько соответствующих примеров из «Отчалившей Руси».

Из второй главки есенинского «Пантократора» [II, 74] композитор взял для своего произведения три четверостишия из четырех, оставив последнее за скобками[27]. О своем впечатлении от этих стихов Есенина он писал: «"Там, за млечными холмами" – космическая картина: космос, в котором души предков летают в вихре космического огня»[28]. В свете этого высказывания Свиридова сделанное им здесь сокращение воспринимается как абсолютно органичное.

Точно так же композитор воплотил в музыке лишь те строки поэмы «Сорокоуст» [см.: II, 81–82], которые строго соответствовали его замыслу отобразить «явление железного гостя», «трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада»[29] (это строки 1–3 и 11–16, с повтором первой строки «Трубит, трубит погибельный рог!» в конце пьесы).

Весьма показательно осуществленное Свиридовым композиционное решение финала «Отчалившей Руси», получившего название «О родина, счастливый и неисходный час!». Определив эту часть как «торжественный гимн», который «венчает сочинение»[30], композитор создает именно гимническую Песнь. Первая, третья и седьмая строфы зачина есенинского «Октоиха» стали ее куплетами, а вторая его строфа — припевом, словами которого («Несу, как сноп овсяный, / Я солнце на руках») завершается произведение композитора. Строфы же 4–6 на музыку положены не были.

Этапы литературно-композиционной работы с этим текстом Есенина можно ныне проследить по свиридовским пометам на нем. Они обнаружились в первом томе пятитомного собрания сочинений поэта (М., 1966–1968) из личной библиотеки композитора (см. рис. 1).



ОКТОИХ

Гласом моим
Пожру тя, господи.
Ц. О.

1

О родина, счастливый
И неисходный час!
Нет лучше, нет красивей
Твоих коровьих глаз.

Тебе, твоим туманам
И овцам на полях,
Несу, как сноп овсяный,
Я солнце на руках.

Святись преполовеньем
И рождеством святись,
Чтоб жаждущие бденья
Извечьем напились.

280

Плечьми трясем мы небо,
Руками зыбим мрак
И в тощий колос хлеба
Вдыхаем звездный злак.

О Русь, о степь и ветры,
И ты, мой отчий дом!
На золотой повети
Гнездится вешний гром.

Овсом мы кормим бурю,
Молитвой поим дол,
И нашим голубою
Нам пашет рахум-вол.

И ни единый камень,
Через пращу и лук,
Не подобьет над нами
Подъятые божьих рук.

2

«О дево
Мария! —
Поют небеса. —
На нивы златые
Пролей волоса.

Омой наши лица
Рукою земли.
С за-гор вереницей
Плывут корабли.

281

Рис. 1

Судя по этим пометам, «перестройку» «Октоиха» Свиридов вел в соответствии с уже родившимся у него композиторским замыслом. Он означил большинство строф, поначалу отобранных для музыкального воплощения, двумя вертикальными чертами слева от текста, одновременно вычеркнув ше-

стую строфу. Вторая же строфа «Октоиха» была отмечена здесь совсем по-другому — Г-образной скобкой и поставленной рядом с нею «галочкой». Тем самым она наделялась своего рода особым статусом, смысл которого прояснился для слушателя уже по конечному результату, — ведь, как говорилось выше, эта строфа стала припевом финальной песни «Отчалившей Руси».

Затем компоновка была пересмотрена. В результате число строф, выведенных композитором из поля своего внимания, возросло с одной до трех (с 4-й по 6-ю), что он отметил знаком «минус» у каждой из них. А около строф, оставленных для дальнейшей работы, появились еще и «галочки» (так что у 2-й строфы их стало уже две...[31]). Именно на этот вариант текста (три куплета и припев; см. выше) и была написана музыка.

Еще один наглядный пример работы Свиридова с поэтическим текстом — стихотворение Есенина «Свищет ветер под крутым забором...» из второго тома его собрания сочинений (М., 1966). Закончить музыку на эти стихи композитор не успел — она осталась в эскизах[32]. Сохранился, однако, результат свиридовской подготовки произведения Есенина к музыкальному воплощению (см. рис. 2).

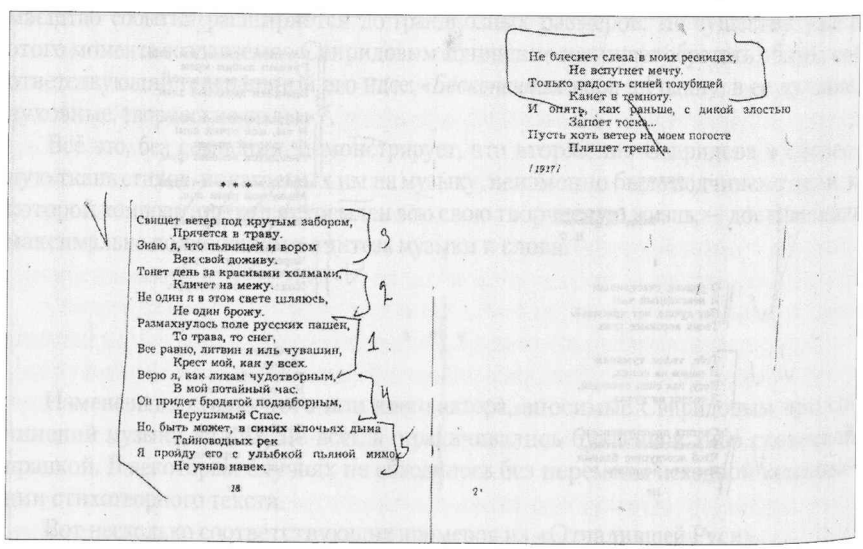


Рис. 2

Изменение литературной композиции исходного текста на первый взгляд невелико: Свиридов лишь расположил первые три строфы стихотворения в порядке, обратном авторскому, и отбросил последнюю строфу. И всё же эта правка привела к существенному переосмыслению произведения.

Главный мотив есенинского стихотворения, заявленный уже с первой строфы, – судьба его лирического героя, «пьяницы и вора», – уверенно и громко звучит до самого финала. Композитор же переставляет в начало строфу: «Размахнулось поле русских пашен, / То трава, то снег. / Всё равно, литвин я иль чувашин, / Крест мой, как у всех», – выдвигая на первый план иные смыслы. Свиридов как бы говорит теми же есенинскими словами: не так важно, чувашин я или литвин, вор или пьяница, – я прежде всего православный, и потому моя встреча со Спасом неизбежна; пусть я и «пройду его с улыбкой пьяной мимо», но надежда на спасение всё равно остается...

Словом, композиционное преображение Свиридовым стихов Есенина показывает, что в процессе работы с ними автор музыки последовательно руководился идеей прояснения и, так сказать, «укрупнения» смыслов поэтического слова. Он убирал из стихов всё несоответствующее собственному замыслу, иногда «формуя» словесный текст по-новому, менял местами строки, фрагменты и т. п. Именно пристрастность Свиридова к Слову была, пожалуй, тем главным фактором, что обеспечивал поистине скульптурную завершенность каждого из его вокальных произведений.

Выражаю глубокую признательность директору Центра по изучению творческого наследия Г. В. Свиридова (Свиридовского института) Александру Сергеевичу Белоненко за предоставленную возможность использовать в настоящей работе материалы собрания сочинений Есенина из личной библиотеки композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Свиридов Г.* Музыка как судьба / Сост., предисл. и комм. А. С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002. С. 127.

[2] Там же. С. 58 (запись января 1972 г. «Критики»; курсив автора).

[3] *Живов В.* Хоры a capella Свиридова // Георгий Свиридов: Сб. статей / Сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. М.: Музыка, 1971. С. 336 (о хоре «Табун»).

[4] *Сохор А.* Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1972. С. 162 (о «Патетической оратории»).

[5] *Саква К.* «Петербургские песни» // Георгий Свиридов: Сб. статей и исследований / Сост. Р. Леденёв. М.: Музыка, 1979. С. 279–280.

[6] Исключение составляет статья Майи Элик (*Элик М.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов: Сб. статей. С. 58–124). где на целом ряде конкретных примеров продемонстрировано, как именно работал Свиридов со стихами своих соавторов (см., в частности, с. 74–76 статьи).

[7] См. также: *Субботин С.* Свиридов как редактор словесного текста // Георгий Свиридов и русская художественная культура XX века: К 90-летию со дня рождения Г. В.Свиридова: Свиридовские чтения: Сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. С. 59–63.

[8] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 136. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[9] См. любое из изданий произведений композитора (они перечислены в нотографическом справочнике: Георгий Свиридов: Полный список произведений / Сост. А. Белоненко. М.; Пб.: Нац. Свиридовский фонд, 2001. С. 24).

[10] Напомним, что стихотворение Есенина, созданное в 1920 г., по старой орфографии никогда не печаталось.

[11] Александру Сергеевичу Белоненко, кому я обязан этими сведениями, – особая благодарность.

[12] См., например: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Рус. язык, 1978. Т. I: А–З. С. 245. (Репринтное воспроизведение издания словаря 1880–1882 гг.).

[13] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 57. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[14] «Не ты ль так плачешь в небе...»

[15] «Схимник-ветер шагом осторожным / Мнет листву...» [I, 43].

[16] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1996. С. 120. У Свиридова названо «Не ищи меня ты в Боге...»

[17] *Субботин С.* Литературно-текстологические комментарии // *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. М.; СПб.: Нац. Свиридовский фонд, 2008. Т. XI. С. XXVIII.

[18] У Есенина этот текст – «Зеленая прическа...» [I, 123–124] – не озаглавлен.

[19] *Субботин С.* Литературно-текстологические комментарии. С. XXVIII.

[20] Правда, для сохранения метрики стихотворения «Где ты, где ты, отчий дом...» Свиридову пришлось пойти в строке 18-й еще на одну замену («голубой» вместо есенинского «синий»). Являясь по сути синонимической, эта замена, впрочем, не вносит в текст какого-то дополнительного смыслового оттенка.

[21] *Мудьюгина В., Субботин С.* Литературно-текстологические комментарии // *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. М.; СПб.: Нац. Свиридовский фонд, 2007. Т. XIII. С. XXXIII.

[22] Стихотворение Есенина не озаглавлено.

[23] *Свиридов Г.* Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 10 (такт 24).

[24] У Есенина – «Над тобой» [I, 126].

[25] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. С. 335 (курсив мой. – *С. С.*).

[26] Там же (курсив мой. – *С. С.*)

[27] Он отказался от строк: «Отче, отче, ты ли внука / Услыхал в сей скорбный срок? / Знать, недаром в сердце мукал / Издыхающий телок».

[28] *Свиридов Г.* Музыка как судьба. С. 335.

[29] Там же.

[30] Там же.

[31] Рядом с эпиграфом к «Октоиху» и первыми двумя его строками стоит еще одна свиридовская «галочка», в несколько раз крупнее всех остальных (см. рис. 1). Она относится уже к другой системе

помет композитора, принятой им во всех стихотворных томах Собрания сочинений Есенина, которые были в его распоряжении. Свиридов проставил в этих томах «галочки» около всех текстов поэта, положенных им на музыку в 1950–1970-е гг.; то же самое было сделано им около названий этих текстов в содержании каждого из томов.

[32] Сведения об этом см. в справочнике: Георгий Свиридов: Полный список произведений. С. 30 (№ 16 и 17).

А. А. Машенкова (г. Новосибирск)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА В МУЗЫКЕ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА: НА ПРИМЕРЕ ХОРА «МЕТЕЛЬ»

Исследователь жизни и творчества Георгия Васильевича Свиридова (1915–1998) А. Н. Сохор писал: «До Свиридова музыканты в большинстве своем видели в поэзии Есенина, как правило, образцы любовной лирики, пасторальных пейзажей и поэтических зарисовок деревенского быта. Порою взгляд на него был еще более узким: его воспринимали только как "певца любви под гитару" и героя "Москвы кабацкой" (в 1920-х гг. самым популярным из романсов на есенинские стихи был "Ты жива еще, моя старушка").

Георгий Свиридов в своей музыке подошел к творчеству поэта с принципиально новых позиций. Он открыл и музыкантам, и слушателям иного Есенина – национального художника больших масштабов, певца-пророка, одинаково близкого представителям разных социальных групп, возрастов, убеждений. Так оказалось, что композитор-мыслитель может влиять на представления общества о поэте»[1].

Истоки хорового искусства Свиридова – духовные православные песнопения и русский фольклор, к ним присоединяется звуковой материал русского XX в.

«Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине. Чувство Родины – основное в моем творчестве», – так говорил Есенин[2], и таким предстает перед нами герой свиридовской музыки.

Хор «Метель» на стихотворение Есенина «Голубая кофта. Синие глаза» был написан Свиридовым в 1976 г. История есенинского стихотворения интересна и неоднозначна. Оно было создано поэтом 3 октября 1925 г., за 2,5 месяца до смерти, в его последний день рождения. Также интересно, что с 3 по 5 октября он написал пять или шесть стихотворений о метели, одно другого мрачнее. Годом раньше Есенин пишет стихотворение «Метель». Оно пронизано трагизмом, отчаяньем, отрицанием самого себя – так часто в нем встречается упоминание смерти.

Не знаю, болен я
Или не болен,
Но только мысли
Бродят невпопад.

В ушах могильный
Стук лопат
С рыданьем дальних
Колоколен[3].

Значение эпитетов, сравнений, метафор в лирике Есенина было близко и понятно Свиридову. Так, например, синий в творчестве Есенина — символ чистоты, искренности и нежности («голубая кофта», «синие глаза»). А метель для Есенина — символ смерти, и это не просто красивая метафора, как в известном романсе «Слышу звон бубенцов издалека» на стихи его приятеля Александра Кусикова («белым саваном искристый снег»). Для Есенина это «больная» метафора. Он с детства и на всю жизнь запомнил, как мать сидела рядом с ним, заболевшим, и шила ему саван. Возможно, именно о метели-смерти лирический герой не говорит милой: «Никакой я правды милой не сказал». Он ее успокаивает, говоря о цветах и о том, что ему плохо лишь без нее. Сразу после этого стихотворения Есенин последний вариант «Черного человека», произведение, которое воспринимается многими как поэма-реквием.

В декабре в той стране
Снег до дьявола чист,
И метели заводят
Веселые прялки[4].

Стихи Есенина многогранны и многослойны своими подтекстами. Как все гениальные произведения, они могут иметь множество различных интерпретаций – каждый может воспринимать их по-своему.

В своем произведении «Метель» Свиридов наполняет каждое слово, каждую паузу именно тем глубинным смыслом, именно тем настроением и теми чувствами, которые переживал Есенин. Все в этой музыке настолько естественно, эмоции до того настоящие, что с самого вступления она берет за душу и не отпускает до самого конца, когда понимаешь, что «тебя пробрало до мурашек».

«Метель» Свиридова – хоровая миниатюра для смешанного хора a cappella. Интересна форма этого хора – вариантно-строфическая. Хор состоит из двух основных частей и коды. На протяжении почти всего произведения сохраняется основная тональность (Fis-moll), что позволяет воспринимать его как единую глубокую мысль. И лишь во второй части музыка словно «пытается вырваться» в мажор (щемяще и остро, звучит II септаккорд с низкой первой ступенью, который переходит в трезвучие VI ступени – как будто музыка уже ушла в D-dur). Но мы не ощущаем легкости и радости мажора – эти переходы, попытки выбраться из минора происходили на остинатном басу – на доминанте Fis-moll – на звуке «а», и вот когда звучит обнадеживающая, уводящая от метели

субдоминанта и даже, кажется, ощущается надежда, «а» в партии басов, как то, что не даст забыться, как то, что уже никогда не покинет, как рок, крепко держит нас в основной тональности. Первая часть сразу погружает нас в состояние лирического героя — его нежная любовь, его горькая правда, от которой он хочет защитить свою милую; конец первой части — интимное, невероятно трогательное состояние — «затопить бы печку, постелить постель» — слова эти уже сами по себе теплые, сердечные, мягкие. Во второй части лирический герой открывается как заботливый, любящий свою милую человек, он украшает эпитетами, метафорами то, о чем говорить не смеет, успокаивая ее, он успокаивает и сам себя. Кода – возвращение в первоначальное состояние — чистая, нежная любовь лирического героя.

Сочетание партий подобрано здесь Свиридовым очень гармонично с литературным содержанием. Образ милой – женский хор; при упоминании о горькой правде подключаются мужские голоса – баритоны, средние по регистру мужские голоса с бархатным, насыщенным, но не утяжеленным тембром. При возвращении к образу милой и на ее словах подключаются светлые и нежные по тембру тенора. А чуть позже — сочетание женского хора и баритонов как синтез ранее показанных образов. Вся вторая часть полностью отдана мужскому хору — речь лирического героя. Заключительную часть исполняют женские голоса и баритоны — точно такой же состав, что и в конце первой части — как отражение ласковых слов возлюбленной в признании лирического героя, проецирование настроения, характера из первой части, соединение двух людей в один образ трепетной любви.

Очень верно в хоре «Метель» подобран размер — 3/4, располагающий к плавности, гибкости, однако на протяжении произведения дважды происходит смена размера на 4/4. «Лишняя» доля была необходима для продления паузы. В первом случае смена происходит на первых словах возлюбленной главного героя — «Крутит ли метель?» — эта пауза относится не к словам милой, а к восприятию их лирическим героем, он слышит из ее уст слово «метель», но она произносит его, не зная и не догадываясь о том, что значит это для ее возлюбленного, она говорит о внешнем, о том, что за пределами их уютного и теплого мира. И уже в следующем такте мы возвращаемся в трехдольный размер, к ласковому и нежному состоянию: «затопить бы печку, постелить постель».

Авторская ремарка «poco rit.» помогает оттянуть в самой главной фразе последнее слово — «метель», Свиридов раскрывает нам, как трудно произнести главному герою именно его.

Свиридов использует в этом произведении гомофонно-гармонический тип письма. Мелодия всегда оказывается в верхних голосах, например, всю первую часть мелодия у первых сопрано, всю вторую — у первых теноров, а в коде снова у первых сопрано. К тому же подобное чередование партий, регистров придает произведению очень ясный рельеф, довольно понятную смену состояний.

Динамический диапазон хора «Метель» очень разнообразен: от «ppp» до «F». Причем в каждой части произведения преобладает своя динамика: в первой чаще всего встречается «mF» и лишь как характеристика образа любимой в конце появляется новая динамика — «pp», причем возникает она внезапно — «sub». Вторая часть начинается с более удобной для исполнения динамики: не «pp», а спокойное «p», и уже за шесть тактов она переходит в насыщенное «F». И в контрасте с этой частью звучат слова главного героя на «mp», затем динамика вновь развивается, но только до «mf», которое почти сразу уходит на «p». И уже на «pp» звучат главные слова всего произведения: «У меня на сердце без тебя метель». Свиридов в своей музыке обыгрывает такую особенность психологии — наш слух гораздо восприимчивей к шепоту, нежели к обычной речи.

В завершении первой части и в конце произведения поверх общего хорового звучания Свиридов добавляет соло верхнего женского голоса, передающее ощущения тех мгновений, когда щемит в груди, когда перехватывает дыхание от того, что чувствуешь, что любишь, и как дорог тебе этот человек («pp»). И почти из той же динамики, словно боясь спугнуть эту нежность, продолжает про себя главный герой.

На протяжении всего произведения голоса находятся в тесном расположении, максимально близко друг к другу. Многие голоса в хоре «Метель» почти неподвижны, иногда удерживая целую фразу в остинатном движении. Такие приемы изображения монотонности создают ощущение предельно плавного движения. Так при исполнении хора «Метель», при его прослушивании благодаря фактуре, примененной здесь Свиридовым, рождается образ сплошной стены снега, нескончаемо падающего, иногда словно повисающего в воздухе, и легкие дуновения ветра, заставляющие белые цветы не осыпаться, а подниматься вверх. Таинственное, завораживающее, порою едва заметное движение обволакивает теплый, уютный мир двух любящих душ.

К основным дирижерским трудностям этого произведения можно отнести жест, мягкий, гибкий и наполненный, с помощью которого можно обеспечить плавность, непрерывность развития музыки. Особенно это касается средней части, где единая мысль главного героя разбита паузами, будто герой перехватывает дыхание для продолжения рассказа. Рассказ этот тем труднее для него, чем нежнее и безмятежнее он должен звучать для милой. Здесь как дирижеру, так и хору необходимо умение мыслить через паузы, осуществлять сквозное развитие.

В размышлениях Свиридова о «божественной простоте», в поэтическом кредо Сергея Есенина — «Поэту всегда нужно раздвигать зрение над словом» — открывается степень их духовной, философской, творческой близости. До этой же степени сопереживания, согласия, сотворчества нужно подняться исполнителям, чтобы постичь и передать слушателю всю глубину музыкального и поэтического воплощения этой божественной простоты.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Сохор А.Н.* Георгий Свиридов. М., 1972. С. 105.

[2] *Розанов И.* Есенин о себе и других. М., 1926. С. 13.

[3] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 148.

[4] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 189.

В. Ю. Евдокимова *(с. Константиново)*

«АННА СНЕГИНА» ЕСЕНИНА НА СЦЕНЕ И В КИНО

Поэма «Анна Снегина», законченная за год до смерти поэта — в январе 1925 г., явилась своеобразным итогом размышлений Есенина о драматическом и противоречивом времени, в которое ему довелось жить и творить, и вобрала в себя многие мотивы и образы его лирики.

Анализируя критическую литературу разного времени, можно обратить внимание на то, что поэма получает самые полярные отзывы. В отличие от революционных, исторических и лирических поэм, написанных поэтом в разные годы, в том числе в 1920-е, «Анна Снегина» не имеет однозначной оценки в критике. Можно предположить, что это связано со значительным количеством тем, которые раскрываются в ней на том или ином уровне. Поэма показывает бурную историю России революционных лет сквозь призму взгляда одного человека, который является поэтом, а значит, воспринимает всё значительно ярче и острей других людей. «Анна Снегина» — поэма, посвященная событиям «взвихренной России», — явилась одним из первых крупных произведений о крестьянстве и интеллигенции в советской литературе и вызвала острые дискуссии, продолжающиеся и по сей день.

Произведение сочетает в себе эпический сюжет, лирические воспоминания о первой любви, повествовательность, монологи, диалоги и т. д. Критики и исследователи в разные годы видели в поэме то «маленький лирический пустячок» или «любовную канитель на фоне бунтующей деревни», то «дворянскую идеологию, разработанную в народном стиле», то «Октябрь в деревне», крестьянскую или антикрестьянскую поэму (см. комм. Е. А. Самоделовой и Н. И. Шубниковой-Гусевой[1]).

Судьба «Анны Снегиной» после публикации и первых читок складывалась непросто. Во многом это связано с неоднозначным восприятием этого произведения критиками, которые обратились к ее рассмотрению почти сразу же после выхода поэмы в свет. В этих откликах мы видим различное понимание поэмы. Так, Г. А. Шенгели, председатель Всероссийского союза поэтов, «...был удивлен, что эта вещь "большого мастерства" не дошла до слушателей»[2]. Представители дворянской молодежи отзывались о произведении весьма тепло. Т. А. Аксакова напишет: «И все же я поражаюсь, с какой красивой легкостью мы (я говорю о дворянстве) расставались с материальными ценностями. Очень тонко это от-

метил Есенин в поэме "Анна Снегина"»[3]. С. А. Толстая-Есенина рассказывала, как Есенин, радостный, пришел к ней «с четвертым номером журнала "Красная новь", еще пахнущим типографской краской», и прочитал всю поэму. И далее: «Я сидела, не шелохнувшись. Как он читал! А когда кончил, передавая журнал, сказал, улыбаясь: "Это тебе за твое терпение и за то, что хорошо слушала"»[4].

Напротив, в отзыве рапповского критика В. Друзина читаем: «"Анна Снегина" — история о двух друг в друга невпопад влюбляющихся существах. Социальной значимостью выведенные герои не обладают. Любовная канитель эта тянется на фоне бунтующей деревни: захватываются помещичьи усадьбы, происходит величайшая аграрная революция. Есенин совсем не видит важности происходящего. В его поэме революция — нечто случайное, привходящее. Упадок словесного мастерства — очевидный» [III, 651].

Он же чуть позже саркастически заметит: «Когда-то кн. П. Вяземский сказал про одного плодовитого писателя: "Помилуйте, да разве он пишет. — Его слабит чернилами". Пожалуй, симптомы этой болезни можно заметить и у Есенина. За последний год им написано несуразно много, и написанное большой ценностью не отличается. Его поэмы перед "Москвой кабацкой" пасуют и весьма недвусмысленно свидетельствуют о желании Есенина переменить голос, перестроить стих. Если в книге "Русь советская" звучали кое-где некрасовские нотки, то в поэме "Анна Снегина" некрасовское влияние неоспоримо. (Это в лучших строчках, — к сожалению, такие в меньшинстве.) Но Некрасов не особенно-то помогает Есенину в эпических заданиях, ибо выдержать эпический тон до конца последний не в состоянии. Постоянно срывается. И хорошо еще, если в родную стихию — лирики, — тогда мы узнаём прежнего Есенина: "Мелькают часовни, колодцы..." <...> Говорить ли о социальной значимости "Анны Снегиной"? Содержание ее — нудная история о любви невпопад двух, так сказать, романтических существ. Глубина психологических переживаний — измеряется писарским масштабом. Да и кто всерьез станет ждать от Есенина создания крупных общественно-значимых типов» [III, 651].

В комментариях к Полному собранию сочинений Есенина читаем: «В среде эмиграции оценки были не менее жесткими», но критики-эмигранты в первую очередь вместо любовных чувств усматривали приверженность поэта революции: «Политика, увы, заползает и в такую чуждую ей область, как стихи. И вот Есенин в своей поэме "Анна Снегина" тщится отразить и революцию, и отношение к ней крестьянства. Есенин добросовестно исполняет задания дружественной критики: стать новым Некрасовым. Стих его как всегда певуч и легок. Но все же "Анна Снегина" — не поэма, а маленький лирический пустячок, растянутый на сотни строк» [III, 652].

Отрицательно оценил «Анну Снегину» известный эмигрантский критик и литературовед К. В. Мочульский, автор ряда крупных исследований о русской классической литературе: «В поэм<е> Сергея Есенина "Анна Снежина"

<так!> — тургеневский "усадебный" сюжет рассказан языком франтика-конторщика. Элегия воспоминаний, цветущей сирени и "разросшегося сада" уснащена заборными словечками» [III, 652]. Далее критик не ограничивается этой беглой оценкой и вскоре посвящает поэме специальную большую рецензию, написанную еще при жизни Есенина, но увидевшую свет уже после смерти поэта[5]. К. В. Мочульский расценивает «попытки автора возвести себя в романтические герои» как «крайне плачевные»: «Есенин в роли чувствительного мечтателя — зрелище занятное. Крестьянский паренек, малый бойкий и озорной, вдруг декламирует: "Как хороши, как свежи были розы". Что скажут советские критики: ведь это непорядок — у пролетарского поэта — "дворянская идеология"! И дело происходит в семнадцатом году не девятнадцатого, а двадцатого века. Романтизм Есенина особенный. "Усадебная тема" разработана им в "народном" стиле; вокруг "разросшегося сада" буйствуют пьяные мужики и замирающие звуки романса чередуются с матерщиной. Поэма несмотря на всю свою чувствительную серьезность кажется пародией. "Поэтический" сюжет с мещанско-фабричной фразеологией. Глинка не вышел...» [III, 652].

Прохладно воспринял поэму М. Горький. В письме редактору «Красной нови» А. К. Воронскому, пославшему ему в Сорренто номер журнала с «Анной Снегиной», он пишет 18 июня 1925 г.: «Есенин в 4-й книге "так себе"»[6]. С другой стороны, критик А. Меромский в рецензии на № 4 «Красной нови» отмечает: «Из стихов лучшие — есенинские. Его поэма в стихах "Анна Снегина" — большая, с сильным и умело использованным уклоном в сторону классицизма, вещь. Великолепно владея формой, Есенин и сюжетно интересен в "Снегиной". Если не считать отголосков выветривающегося уже былого его литературного озорства, например: "В России теперь Советы..." (до слов "А брат мой в штаны намочил...")»[7] Еще более высокая оценка поэмы — в отзыве критика В. Галицкого: «Читая ее, испытываешь чувство, словно сидишь летом, в жаркий, палящий полдень в прохладном саду под тенью ветвистого, душистого дерева. Безоблачна синева неба. Движутся солнечные узоры. Пенье, гимн природе раздается кругом. Так ясно, так покойно, светло» [III, 653].

Постановок есенинской поэмы на сцене к настоящему времени сравнительно немного (как справедливо свидетельствуют критики, «Есенин — редкий гость на театральной сцене»). В постановке важно не просто представить вымышленную историю о вымышленных людях, а передать жизнь во всех ее красках. Перед режиссерами, бравшимися за постановку «Анны Снегиной», стояла сложная задача: требовалось воплощение на сцене не только судеб нескольких людей — нужно было передать мощь масштабных исторических событий. А главное — все это необходимо было связать единой смысловой нитью, причем столь тонкой и невесомой, как и в самом есенинском произведении.

Судьба «девушки в белой накидке» неотделима от истории России, поэтому, кроме рассказа-воспоминания о первой любви, требовалось передать жизнь

страны и героев произведения. Отметим, что главным действующим лицом поэмы является лирический герой – поэт Сергей. И режиссеру, ставящему «Анну Снегину», приходится раскрывать и судьбу ее автора. Особенно ярко это проявилось в одном из последних спектаклей на рязанской сцене, в спектакле студенческого театра «Переход».

Постановка режиссера Г. Д. Кириллова носит название «Есенин – любовь» и сделана по мотивам не только самой поэмы, но и стихотворений, рассказывающих о том или ином периоде жизни поэта. Это «Не жалею, не зову, не плачу...», «Заметался пожар голубой...», «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело...» и др. В спектакле роль Сергея исполняют сразу пять актеров, воплощающих пять ипостасей поэта, и каждый из них по-своему уникален. Многоликим и неоднозначным предстает поэтический мир Есенина в спектакле. Ненавязчиво, но ностальгически остро проступает сквозь ткань поэмы тема любви к Анне Снегиной (актриса Анна Герасина), переплетаясь с темой коренных социальных изменений в России. Музыка Георгия Свиридова, сопровождающая спектакль, органично оттеняет тонкий лиризм игры актеров в спектакле[8].

Как известно, есенинская поэма охватывает значительный пласт исторического времени; такие события, как Первая мировая война, революция, Гражданская война не остались не замеченными поэтом. Кроме того, поэма не задумывалась для постановки на сцене. Драматизм произведения, отсутствие многочисленных деталей быта и интенсивность действия, с одной стороны, способствуют инсценировке «Анны Снегиной», С другой – значительно затрудняют работу режиссеров. Одной из первых постановок есенинской поэмы явилась опера А. Холминова (Мариинский театр оперы и балета; 1966 г.; в период постановки оперы – Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова). Как явствует из биографии Холминова, его с ранних лет увлекла музыка, уже в 12-летнем возрасте он создает свое первое произведение – оперу «Сказка о попе и работнике его Балде». В тот же период у него пробуждается интерес к симфонической музыке: он сочиняет две симфонические картины и первую часть симфонии фа минор. С этого времени Холминов уделяет особое внимание созданию произведений на сюжеты классиков русской литературы. С самого начала творческого пути композитора определился его интерес к истории, прошлому нашего народа: «Развивая идею революционного обновления жизни и человека, А. Холминов создает в 1966 году лирико-драматическую оперу по поэме С. Есенина “Анна Снегина”, сразу же ставшую репертуарной»[9].

В биографическом очерке Холминова читаем: «“Анна Снегина” дорога композитору как “сочинение чистое, светлое, незамутненное, искреннее”, просто и естественно вылившееся из его души. Опера написана на даче, в подмосковной Жуковке, в рекордно короткие даже для Холминова сроки: начав работать ранним утром, к вечеру эскиз оперы удалось завершить; основная мысль, весь главный тематический материал, драматургия – все было схвачено.

Музыка оперы глубоко созвучна есенинским стихам. Современность музыкального стиля в соединении с народной песенностью и классической стройностью музыкальной драматургии, мелодическое изобилие, тонкая красочность оркестра принесли ей прочный успех и долгую сценическую жизнь»[10].

Лирический, песенный строй музыки (дирижер Д. Далгат), поэтичная, тонкая режиссура А. Киреева, декорации И. Севастьянова, решенные в мягких пастельных тонах, встретили одобрение зрителей. В спектакле выступили артисты Е. Перласова, Н. Шубина (Анна), В. Кравцов, В. Кузнецов (Сергей), Т. Кузнецова (Снегина), Л. Грудина (мельничиха), С. Бабешко, В. Журавленко (Борис), В. Малышев, М. Черножуков (мельник), В. Киняев (Прон Оглоблин), С. Стрежнев (Лабутя).

Эта опера (либретто А. Машистова) ставилась, кроме Ленинградского академического театры оперы и балета им. С. М. Кирова (1967), в оперных театрах таких городов, как Горький (ныне Нижний Новгород), Улан-Удэ, народном театре Астрахани, Югочешском театре в Чешских Будейовицах (1976). В Горьковском театре оперы и балета (ныне Нижегородский государственный академический театр оперы и балета имени А. С. Пушкина) опера «Анна Снегина» А. Холминова получила первое «сценическое крещение». Заслуженным деятелем искусств Анатолием Михайловичем Мазановым были оформлены декорации к этому спектаклю, которые в настоящее время являются частью фондового собрания Государственного музея-заповедника С. А. Есенина.

В 1968 г. композитор В. Г. Агафонников создает оперу «Анна Снегина» (либретто Г. Шапиро), через год режиссером В. Серковым снят фильм — телеопера «Анна Снегина» с Виталием Безруковым в роли Есенина (поет А. Мищевский) и Ёлой Санько в роли Анны Снегиной (поет Л. Соколенко) при участии хора и симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Это было первое, насколько нам известно, воплощение образа Есенина в кино в истории российского кинематографа. В ходе подготовки спектакля вносились значительные изменения в либретто; режиссер и композитор, стремясь «заразить» своим видением дирижера Е. Акулова и точнее понять его концепцию, присутствовали на записях фонограммы. В результате точка зрения творческого коллектива стала единой. Телевизионная специфика ощущалась здесь в четко рассчитанном видеоряде с моментальными перебивками, с невозможными на оперной сцене крупными планами, в стремительной смене мест действия. Были широко использованы кадры из Госфильмофонда СССР.

Как известно, особенностью есенинской поэмы является слияние эпического и лирического жанров в единое целое. В поэме нет сквозного действия, нет последовательного рассказа о событиях. Они даны отдельными эпизодами, автора интересуют его собственные впечатления и переживания от столкновения с этими событиями. Лирический герой поэмы выступает и как рассказчик, и как герой произведения, и как участник событий предреволюционного и революционного

времени. Спектакль начинается и заканчивается лирическим аккордом — воспоминанием автора о ранней юности, о «девушке в белой накидке». Развитие сюжета начинается в первой части поэмы: герой возвращается в родные места после трехлетнего отсутствия. Свершилась Февральская революция, но война продолжается, земли крестьяне не получили. Назревают новые грозные события. Лирический герой хочет остаться в стороне от них, отдохнуть в общении с природой, вспомнить юность. Он только что пришел с войны, бросил винтовку и «решил лишь в стихах воевать»[11].

Интересен был с точки зрения постановки спектакль «Анна Снегина» в исполнении народного артиста РСФСР С. Ю. Юрского. Актер вспоминал позже, что первый опыт прочтения стал для него полным провалом: «Я начал с чувствительностью и темпераментом. Не выдержал напряжения и к середине потерял точку опоры и цель — сверхзадачу. Тотчас потерял и внимание зрителей <...> Я тяжело переживал свой провал, но работу над поэмой не оставил. Понял, что повис на тексте, не обогатив его атмосферой. И текст стал ломаться под тяжестью крикливой интонации»[12]. В результате артист переходит от лирики к театральному монологу, к драматическому видению поэмы. Создает и «декорации»: два стула, которые сумели и передать присутствие главной героини, и соединить прошлое и настоящее, и даже дать возможность ухода и памяти о том, что было когда-то. Используя интонации Сергея Есенина, Юрский превращает чтение в моноспектакль, дает возможность «прожить» поэму, что и сделало спектакль таким выразительным.

Необходимо отметить постановку Владимира Гостюхина. В 2007 г. на сцене он представил музыкальный моноспектакль по «Анне Снегиной», в котором не только сыграл главную роль и роли Прона Оглоблина и старого мельника, но и выступил в качестве постановщика. С присущим ему темпераментом актер раскрыл противоречивый мир Есенина. В этом ему помогала вокальная группа «Чистый голос», дополнявшая действо песнями на стихи Лермонтова и Есенина[13]. Спектакль «Анна Снегина» Гостюхин репетировал в течение полугода. С успехом он шел как в Московском театре драмы и комедии на Таганке, так и в родном для актера Минске. На фестивале «Амурская осень» в Благовещенске этот спектакль был представлен вновь. Пятеро вокалистов пели из-за белоснежных берез, уходящих в декорациях в небесную синь, более часа звучали есенинские стихи.

В 1981 г. на афише Рязанского театра юного зрителя появляется название есенинской поэмы и имя поэта. Как расскажет затем в своей рецензии Анатолий Чечетин, в ответ на вопрос «кто же драматург?», режиссер и постановщик спектакля С. Кузьмин ответил: «Сергей Александрович Есенин. Мы ставили и играем поэму»[14]. Главную роль исполняла С. Гузикова, точно передавая связь и разрыв своей героини с народом — это центральная линия этого многоголосого спектакля. Роль Сергея здесь исполняли четыре актера (в том числе В. Диканский), давая представление о различных периодах жизни поэта. А. Чечетин, по-

бывавший на спектакле, так описывает его: «Разве мало "Анне Снегиной" того, что еще Белинский называл "драматизмом жизни", разве не драматургична значительно диалогизированная и живая по строю речи поэма? С этими мыслями начинаешь смотреть разворачивающееся в трехмерном пространстве, включающем и зрительный зал, представление, а по окончании его неизбежно задумываешься, насколько богаче мы становимся, когда имеем возможность так объемно, так полно воспринимать произведения классиков, так реально, ощутимо "общаться", кажется, с самой сутью великих произведений»[15].

Была достигнута и главная задача спектакля — «эффект присутствия» самого Есенина, а не актера, загримированного под поэта. На сцене параллельно разворачивались два сюжета: личная судьба поэта и судьба народная, судьба России: таким образом велся диалог о роли и месте художника, о гражданской позиции писателя. Вместе с тем, как подчеркивает Чечетин, со сцены зрители слышали именно поэму «Анна Снегина», в которую было сделано всего два вкрапления: из «Пугачева» и «Письма к женщине». Рязанский ТЮЗ явил зрителю своего рода синтез средств выразительности, доступных современному театру.

Столь же восторженные отклики постановка получила и у московских критиков: «Спектакль построен смело и жизненно, с тем тактом, который удерживает смелость от перехода в нахальство, а жизненность от соединения с пошлостью. Как самую большую удачу можно отметить, что режиссерский замысел и работа актеров подчинены стилевому и смысловому единству есенинской поэмы. Всего же важнее спокойное доверие режиссера С. Кузьмина к чистой поэзии — ей он отвел центральную роль в спектакле. <...> Перечитывая поэму, соотнося ее с увиденным спектаклем, понимаешь, что театру удалось главное — показать то непреходящее, что затрагивает душу современного зрителя, заставляет думать и думать, сверяя со своим личным и общественным опытом»[16].

Особенно точно, чисто и глубоко поэма должна была прозвучать в Константинове, на родине Есенина. В музее-заповеднике прошло несколько спектаклей в рамках фестиваля «Музыкальное лето в Константинове». В 2002 г. московский театр «Амадей» показал постановку «Анны Снегиной» в бывшей усадьбе Кашиной — то есть в самых естественных и живых декорациях. Спектакль поставил Олег Митрофанов. Роли лирического героя поэмы Сергея, а также мельника, Прона и возницы исполнил Сергей Карякин — актер Московского академического театра им. Н. В. Гоголя; роли Анны, ее матери, мельничихи — актриса МХАТ им. А. М. Горького Екатерина Лисовая. Как замечает в своей статье Г. П. Иванова, «...спектакль оказал большое эмоциональное воздействие на публику. И прежде всего благодаря Сергею Карякину. У актера абсолютно никакого внешнего сходства с Есениным, а, значит, и с героем поэмы. Но зритель чувствует "есенинскую душу", актер сумел донести до публики есенинское слово с его исповедальной интонацией, именно ее отмечали все, кому довелось слушать, как читал свою поэму сам Есенин»[17].

В другой рецензии на спектакль отмечалось, что спектакль задумывался «... режиссером Олегом Митрофановым и композитором Еленой Астафьевой под сопровождение тем эмигрантского романса А. Вертинского и вокализа С. Рахманинова. Месяц спектакль репетировали, и вот — он на сцене. Композиция и количество действующих лиц были просчитаны заранее. Но чтобы действие, в котором заняты драматические актеры академических театров, музыканты, певцы театра "Амадей" было цельным, необходим был высочайший профессионализм и полная творческая отдача <...>. Жанр фантазии-воспоминания, найденный постановщиком, созвучен духу лиро-эпической поэмы, он позволяет создать в спектакле перекличку двух голосов – мужского и женского. Поэма исполняется без сокращений»[18].

Еще одним спектаклем, поставленным в Константинове, стала работа В. С. Золотухина «Анна Снегина». Впервые Золотухин читал «Анну Снегину» в Государственном литературном музее. Моноспектакль был снят на телевидении и транслировался в 1982 г. В 1995 г., к 100-летию Есенина, Золотухин возобновил свой спектакль уже на сцене Московского театра драмы и комедии на Таганке. В 2002 г. он зазвучал в Константинове, в доме Лидии Ивановны Кашиной — прообраза есенинской героини. Л. А. Архипова напишет: «Что это был за спектакль! Перед нами прошли все герои поэмы, все оттенки их чувств нам передал артист: доброту и легкую досаду, иронию и радость, тоску и удивление. Мы увидели в этих образах прежде всего человека, со всеми присущими ему слабостями и достоинствами, которые Золотухин показал живо и ярко. И становится ясно, почему они так понимаемы и любимы читателем, почему неодолимо притягивает к себе их честность, мужественность, серьезное отношение к родине»[19].

26 марта 2014 г. в преддверии Международного дня театра в музыкальном салоне Российского культурно-информационного центра в Софии был показан моноспектакль «Анна Снегина». Спектакль был организован по просьбе старшеклассников софийской средней школы № 73 с изучением русского языка им. Владислава Граматика. Референт отдела культуры РКИЦ Юлия Диханова рассказала ученикам о творчестве Сергея Есенина и пожелала им успехов в дальнейшем изучении русского языка и литературы. Постановка «Анны Снегиной» осуществлена выпускником Белорусского государственного университета культуры и искусства, режиссером и актером Валентином Сарнацким. Музыкальное оформление и аккомпанемент на рояле — Герганы Владовой, преподавателя Национальной музыкальной академии (НМА) им. проф. П. Владигерова, исполнительница русских романсов в спектакле — Калина Диханова, студентка НМА. Великолепная игра актера и вокальное исполнение певицы не оставили публику равнодушной. По окончании спектакля ученики еще долго не расходились и обменивались впечатлениями[20].

Таким образом, мы убеждаемся в том, что постановка литературного произведения подобного плана — сложная работа, требующая не только «поэтическо-

го чутья», но и представления о том, как произведение должно жить на сцене, как оно должно звучать. В отмеченных в статье театральных постановках есенинская поэма со сцены звучит иначе, чем на бумаге, и иначе «говорит» со зрителем.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов — Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 642–677. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[2] *Ройзман М.Д.* Всё, что помню о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Козловского. М.: Худож. литература, 1986. С. 405.

[3] *Аксакова Т. А.* Семейная хроника: В 2-х кн. Париж, 1988. Кн. 1. С. 286.

[4] *Прокушев Ю. Л.* Они знали Есенина: Из встреч с современниками поэта // День поэзии 1975. М., 1975. С. 198–199.

[5] Благонамеренный. Брюссель. 1926. № 1. С. 155–156.

[6] Письмо хранится в Архиве А. М. Горького (ИМЛИ РАН).

[7] Красная Татария. Казань. 1925,.1 июля, № 144.

[8] См.: http://przn.ru/spectacle/%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD-%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%8C Электронный ресурс. Дата обращения: 12.03.2014.

[9] http://viperson.ru/wind.php?ID=653617 Электронный ресурс. Дата обращения: 12.03.2014.

[10] Там же.

[11] http://www.intv.ru/view/?film_id=118949 Электронный ресурс. Дата обращения: 12.03.2014.

[12] http://lib.rus.ec/b/287797/read Электронный ресурс. Дата обращения: 12.03.2014.

[13] Дальнобойщик перечел Есенина // Труд. 2007, № 56, 4 апреля.

[14] *Чечетин А.* «Анна Снегина» // Литературная Россия. 1981. № 15. С. 11.

[15] Там же.

[16] *Шумова Т.* На сцене «Анна Снегина» // Неделя. 1981. № 42. С. 5.

[17] *Иванова Г. П.* Легла дорога в Константиново // Приокская газета. 2002. 27 августа. С. 1.

[18] *Коренева Е.* «Я снова здесь, в семье родной...» // Рязанские ведомости. 2002. 23 августа. С. 4.

[19] *Архипова Л. А.* «...Как старый знакомый и гость» // Там же.

[20] http://bgr.rs.gov.ru/ru/node/1344 Электронный ресурс. Дата обращения: 12.03.2014.

В. Е. Кузнецова *(г. Мурманск)*

ЕСЕНИН И БАЛЕТ

Композиторы обращались к творчеству поэта, работали в разных музыкальных жанрах, среди которых балет.

В 1965–1966 гг. над балетом «Поэт. Жизнь моя» по стихам С. А. Есенина работал композитор Евгений Павлович Крылатов. Либретто к балету написали Л. Лавровский и С. Богомазов. Клавир и рукопись либретто хранятся у композитора. Дополнительные материалы сосредоточены в Музее музыкальной и театральной культуры Кисловодской филармонии[1].

Интерес представляет балет «Восточная поэма», поставленный в Баку. Над музыкой к этому одноактному балету 15 лет, начиная с 1972 г., работал азербайджанский композитор Тофик Бакиханов. Решение о принятии балета к постановке Национальным театром оперы и балета было принято в 1976 г.[2] Однако премьера состоялась только в 1989 г., он был поставлен оперной студией.

Об этом балете подробно рассказывала на одной из Есенинских конференций Г. И. Шипулина: «В основу сценария Сиявуша Мамеладзе положен цикл стихов Сергея Есенина "Персидские мотивы". Поэтическими символами балета, отражавшими дух есенинской лирики, в первоначальном наброске были береза и чинара, в окончательном варианте – русская береза и восточная роза (гызыл гюль).

"Восточная поэма" — это рассказ о жизни и любви, о творческих исканиях и лирических переживаниях Есенина, о его пребывании в Баку. Действие балета разворачивается на земле Азербайджана, которую поэт сумел полюбить и где по-настоящему был счастлив. Рядом с реальными героями — Поэтом и его Возлюбленной (ею в спектакле стала Айседора Дункан, хотя в Баку они не встречались), в спектакле действуют и вымышленные персонажи: Муза Поэта, девушка-Березка (олицетворение далекой Матери-Родины), девушка-Роза (олицетворение Востока), девушки-садовницы, ухаживающие за кустами роз, разбросанных на сцене, представляющей шахматную доску, и Черный Человек, олицетворяющий угрызения совести Поэта, темные и агрессивные сферы жизни. Частичное отстранение от реальных эпизодов жизни и творчества поэта в Баку позволило балетмейстеру создать обобщенные образы великого стихотворца и его Возлюбленной.

Носителем конфликта драматургии либретто становится Черный Человек; под его влияние в определенный момент попадает даже Возлюбленная Поэта,

предстающая в виде страстной, разнузданной вакханки. Поэту кажется, что она вместе с Черным Человеком насмехается над его чистыми чувствами, поэзией, мечтами. Сцена противоборства Поэта со своей Возлюбленной и Черным Человеком заставляет задуматься над черными силами, угрожающими не только Поэту, но и всем живущим на земле. Эпиграфом к балету стали есенинские слова: "Но донесу, как счастье, до могилы / И волны Каспия, и балаханский май".

Название "Восточная поэма" подчеркивается "ориентальной" музыкой композитора: синтез азербайджанских и русских интонаций позволяет ему создать яркое симфоническое полотно, в котором много места отведено "восточной" линии – томной и пряной, свежей и причудливо-прихотливой: "Появление Поэта", "Надежды", "Зарождение чувства", "Адажио", "Раздумье".

При переработке сценария для коллектива "Молодого балета Баку" балетмейстер Рашид Ахметов выстроил драматическую композицию в точном соответствии с музыкой Т. Бакиханова. Необычаен замысел спектакля: Родина-Мать (девушка-Березка) провозглашает миру рождение нового Поэта, судьба которого, убеждена она, будет нелегкой, но его произведения принесут людям счастье – это пролог балета: Родина-Мать рождает стихотворца и всех остальных персонажей. Экстаз рождения великого Поэта постепенно переходит в сцену трагического предчувствия гибели и его, и его Возлюбленной. Так пролог перекликается с финалом балета, где вновь собираются все персонажи и гимном славят гений Сергея Есенина»[3].

В 2005 г. Воронежский театр оперы и балета к 110-летию Есенина поставил новый балет-фантасмагорию «Есенин и Дункан». Его автор – известный петербургский балетмейстер Олег Игнатьев, народный артист Бурятии, лауреат Государственных премий и международных конкурсов.

В балете-фантасмагории в двух действиях идет речь о творчестве и любви двух выдающихся художников начала XX в. – танцовщице и поэте.

И если балетный танец XX в. не раз выводит на сцену одну лишь Дункан (назовем лишь «Айседору» Макмиллана, «Пять вальсов Брамса в стиле Айседоры Дункан» Аштона, «Айседору» Бежара для М. Плисецкой), то поэт был в лучшем случае лишь «одним из эпизодов» ее бурной жизни. В рассматриваемом балете есть танцовщица-космополитка (танец-эсперанто тела) и русский поэт, показан их эмоциональный союз и мировоззренческая разобщенность. Это противостояние задано и в лаконичных декорациях художника – петербуржца И. Совлачкова. Серебристо-белая Америка с ее неизменными символами небоскребов, купола Белого дома, статуи Свободы противостоит мрачному красно-черному Петербургу послереволюционных лет[4].

В балете-фантасмагории «Есенин и Дункан» языком танца показана известная история любви поэта и танцовщицы. Трагическая нота задана уже в начале спектакля: он открывается сценой противоборства светлой Есенинской Души с Черным Человеком.

«Черное и белое» — так назывался один из посвященных Есенину эпизодов балета, черно-белая борьба прослеживается по ходу всего действия с участием как Черного Человека, так и персонажей, названных Аспектами Есенина, Музами, Верой, Надеждой, Любовью... Рядом с Поэтом две пары протагонистов: Черный Человек и Черная Муза и Журавль и Белая Муза. Иррационально-агрессивный социум представлен черными людьми в черных блестящих плащах с кроваво-красными отворотами, в черных блестящих брюках, с масками вместо лиц, на которых нарисован красный крест.

А лирическая стихия есенинской поэзии по традиции олицетворена журавлиной стаей, хороводами девушек-березок. Рядом с Есениным похожие одна на другую грации, которым даны русские имена: Вера, Надежда, Любовь.

В балете 11 явлений, в чем-то дублирующих друг друга, и эпилог. В избранной балетмейстером форме рондо уже задана трагичность судьбы героев — им не вырваться из замкнутого кольца, не выпутаться из черно- белых шарфов — символичных нитей бытия. В петле закончит свой жизненный путь Есенин. Шарф, намотавшийся на колесо машины, прервет жизнь Дункан... А внутри кольца их жизнь — творчество («Школа Дункан», «Березовая роща»), любовь («Роковая встреча», «Одиночество»), разрывы, разочарования, а затем — смерть. Отдельные «явления» (так их называет сам хореограф) скреплены стихами Есенина. Перед каждым на сцену выходят три Есенина и читают знакомые зрителям стихи.

В балете используется музыка Л. Бетховена, Р. Вагнера, С. Рахманинова (для русских эпизодов), Дж. Гершвина (для американских), которую исполняет оркестр театра. К музыке с особым пиететом относится и О. Игнатьев, когда строит свои многофигурные симфонические композиции. Для того чтобы танцевать фантасмагорию, предполагающую смешение стилей, нужна незаурядная хореографическая эрудиция, культура, которую и продемонстрировали занятые в спектакле артисты[5]. Авторы спектакля задались целью соединить трудно соединяемое – классический танец и кабаре, «Лунную сонату» и ресторанный романс, есенинскую лирику и ритмы революционного террора. И в центре — мятущаяся душа поэта, его тернистый путь к неизбежному...[6] Хореография передает различные музыкальные настроения: в современных стилизациях «под Дункан», в плавных напевных «рахманиновских» хороводах, в жестких «техно-танцах» черных людей, в танцах граций. Есть в спектакле и безукоризненные музыкально-пластические эпизоды (на основе мелодии «Лунной сонаты», «К Элизе» Л. ван Бетховена). К ним относится сияющее белизной «Одиночество», когда Дункан работает с парами детей в своей студии. Простой и естественный парный танец учеников подчеркивает исключительность и одиночество «божественной босоножки».

У Игнатьева свой сложный танцевальный язык — сплав классики, акробатики, свободной пластики, современных молодежных импровизаций в стиле диско

и техно. Его уверенно освоили не только одаренные солисты театра , но и воронежский кордебалет.

Преобладание красно-темных сочетаний в оформлении сцены привносит в спектакль колорит напряженного чувства, зрительно оформляет тот накал отношений главных героев, которого они в конце концов и не выдерживают. Есенин (артист Александр Литягин) в отличие от драматического Сергея Безрукова не педалирует есенинские пороки. Часто он сдержан, внутренне уравновешен, хотя и пластически раскован. И когда на относительно нейтральном фоне вспыхивает, согласно сюжету, темперамент, вложенный в балетное искусство, эффект получается незабываемый.

Дункан (артистка Татьяна Фролова), вовсе лишенная пуантного танца, то в белой греческой тунике, то в облегающем стройное тело элегантном серебристо-черном платье, то в алом костюме современных хореографов Килиана или Дуато – она всегда триедина: женщина, жрица танца, вдохновенная артистка-миссионерка, для которой любовь и свобода – синонимы[7].

Спектакль красив, выразителен, эстетичен. И в центре всего – мятущаяся душа поэта и его тернистый путь к неизбежному.

10 октября 2007 г. на сцене Александринского театра прошла премьера балета «Есенин», поставленного Государственным академическим театром балета им. Леонида Якобсона. 5 ноября 2010 г. познакомились с ним в Мурманске, где театр им. Л. Якобсона был на гастролях. Исполнительское мастерство труппы вызвало такой восторг мурманчан, что потрясенные зрители 8 раз вызывали аплодисментами артистов.

Спектакль, по замыслу режиссера Юрия Петухова, не только о личности Есенина как таковой, но и о творческой личности, о Поэте. Художнике, Человеке, который был и романтиком, и тружеником, и настоящим путешественником, а иногда и хулиганом. Это спектакль и о женщинах, которых он любил, и о людях, окружавших поэта и вдохновлявших его на творчество. Это спектакль и о времени, о смене политических систем, об эпохе Есенина, о войне, о том, что трагически жила страна во время разгула репрессий.

«Поэтический гений XX века, Есенин пережил то, что наши классики только пророчески предвидели – революцию, что по сути своей была первой в русской истории реформацией национального сознания, как бы сказали сегодня, национальной ментальности. Есенинская душа металась между двумя огненными стихиями: Православная Русь, изгоняемая Советами, покидала историческую арену. А высвобождаемое духовное пространство с боями занимало агрессивное уже в XIX веке детище западной цивилизации. В мировой культуре было, в сущности, не так много художников, дерзнувших творчески освоить такое трагическое пространство жизни. Есенин совершил этот подвиг через невиданное в мировой поэзии русское чувство боли и сострадания. Отсюда и совершенно новое явление в русской, а быть может, и в мировой поэзии – лирическая прон-

зительность его стихов», — отметил критик Дмитрий Ильин[8]. Вот это сумели почувствовать и передать в балете «Есенин» артисты труппы театра им. Л. Якобсона. Вместе с тем это балет о природе и временах года в жизни и творчестве неповторимого художника слова Сергея Есенина.

Но самое удивительное в этом балете — смешение двух жанров на одной сцене. В спектакле два потока, как определил Юрий Петухов, — балетный и драматический, и, совершенно естественно, два Есенина: Есенин в великолепном исполнении актера Владимира Дорохина, танцующий, и Есенин (актер Сергей Агафонов), читающий стихи за тюремной решеткой.

Автор либретто балетмейстер Юрий Петухов талантливо раскрыл сложную тему. Он искал пластическое решение теперь уже далекой эпохи, стремясь создать не инсценировку, а хореографическое отражение событий и судеб, опираясь на мастерски созданный коллаж из музыки Сергея Рахманинова, Дмитрия Шостаковича и Владимира Артемьева. Образ поэта возникает в двух ипостасях — танцевально-пластической и драматической. Одной из важнейших проблем стал выбор музыки. Владимир Артемьев, музыкальный руководитель спектакля, сказал, что лирика Есенина, в том числе посвященная России, совпадает по настроению с музыкой Рахманинова. «Рахманинов — это высочайший уровень вкуса, культуры и художественного обобщения»[9], — считает Артемьев. Второй фортепианный концерт, «Симфонические танцы», «Элегия», «Вокализ», «Адажио» из второй части Второй симфонии Рахманинова были использованы в спектакле для характеристики лирической, романтизированной канвы жизни и творчества Есенина.

Революционный дух времени передан через симфонические произведения Шостаковича: Одиннадцатую и Пятую симфонии.

Коллизии личной жизни Поэта, которые не раз приводили к трагедиям, сопровождаются музыкой Бетховена — это событийные коллизии и трагически бытовые аспекты. А для того чтобы подчеркнуть современное видение спектакля, музыку для наиболее важных в драматургическом отношении фрагментов написал композитор, музыкальный руководитель театра им. Л. Якобсона Владимир Артемьев. Драматическую линию спектакля написал петербургский автор Данила Привалов.

Нас не удивило, что открывает балет драматическая сцена «На зоне» — встреча заключенных с арестованным поэтом. Нет, Есенин не был арестован и отправлен на зону. Заключенные называют Есениным поэта, читающего им есенинские стихи. Подобное было в стране: это перекличка с трагедией эпохи, с трагедией друзей Есенина — поэтов Н. Клюева и П. Орешина, С. Клычкова и А. Ганина, И. Приблудного и В. Наседкина. Правда и то , что поэзия Есенина помогала людям на зоне выстоять, спасала их от духовной гибели. Образ поэта раскрывается в двух ипостасях — драматической и танцевальной[10].

Одновременно с драматической берет начало и танцевальная история героя, совмещающая атмосферу времени и символику поэзии, полыхание чувств и пожары революции. Реальные и символические отношения героя с миром, переплавка личных и любовных драм в творческие озарения обращают жизнь великого русского поэта в «житие», в котором отражаются трагические отсветы эпохи. В спектакле использованы стихи Есенина, а в драматической части – и стихи А. Корчагиной.

Танцовщик Владимир Дорохин в течении двух часов не покидает сцену, великолепно справляясь с технически труднейшей партией, насыщая ее лирикой и трагизмом. Сергей Агафонов, лауреат премии «Золотой софит», проникновенно читает стихи поэта (где-то возникает ощущение, что это сам Есенин читает). Они с Дороховым едины, чтец не вторичен, он помогает Дорохову, усиливает впечатления от хореографических эпизодов. Работают они в паре отлично.

Хореография Юрия Петухова не лишена метафоричности, автор нередко вводит в спектакли аллегорические мотивы. И в данном спектакли есть аллегорические мотивы: образы добра и зла — Черный Человек и Душа, которые борются за право повелевать поэтом.

Тема революционного бунта возникает в пластике Красного Коня (Юлия Ильина), мчавшегося в блестящих прыжках и вихревых турах и поверженного наземь оголтелой толпой.

На пресс-конференции по случаю премьеры нового балета «Есенин» Юрий Петухов, заранее извинившись, сказал, что Айседоры Дункан на сцене будет немного. Несколько эпизодов расскажут о ее страсти к поэту и о потерянном материнстве. «Отношениям Есенина и Дункан должен быть посвящен отдельный спектакль», — отметил режиссер[11].

Три музы поэта возникают в балете: жена поэта Зинаида Райх, американская танцовщица-босоножка Айседора Дункан (отличная работа Анастасии Любомудровой) и верная подруга поэта Галина Бениславская. Для каждой лирической встречи-признания хореограф сочинил дуэт, каждая спутница поэта наделена индивидуальностью[12].

Необычно и оформление спектакля. По задумкам художника — сценографа Семена Пастуха и хореографа Юрия Петухова – в балете использован художественный прием К. Малевича – две сценические площадки: верхняя — небольшой подиум и нижняя, где разворачивается основное сценическое действие. Художник по костюмам Галина Соловьева создала их необычайными и красочными: Черный человек в черном плаще и черной перчатке на одной руке, с черной тростью в другой, в черном цилиндре на голове.

Главное богатство России — духовность человека. Во всех трех балетных спектаклях идет борьба за душу человека. Есенин видел, как началось уничтожение души народа, души русского человека. И постановщики балетов стремятся показать это трагическое противостояние.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Розенфельд Б.* Сергей Есенин и музыка. Справочник. М.: Сов. композитор, 1988. С. 34.

[2] *Абдулаев К.* По мотивам Есенина // Сов. культура, 1978. 7 июля.

[3] *Шипулина Г. И.* Есенин и азербайджанская музыка // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате. Сб. научн. трудов по материалам Международной научн. конф., посв. 116-летию со дня рождения С. А. Есенина. М. — Рязань — Константиново, 2012. С. 404–405.

[4] *Майниеце В.* Есенин и Дункан: «черное и белое» // Культура. Воронеж, 2005. 22–28 декабря. С. 5.

[5] *Жидких А.* Еще раз про любовь // Берег. Воронеж. 2005. 16 декабря. С. 23.

[6] *Михайлов Г.* Страсти по Айседоре // Российская газета. 2005. 17 декабря.

[7] *Майниеце В.* Есенин и Дункан: «черное и белое». С. 5.

[8] *Ильин Д.* Лирическая пронзительность // Уроки литературы. 2006. № 10. С. 2–3 обл.

[9] [Б. п.] Есенин читает, Есенин танцует // Афиша: Приложение к газ.«Санкт-Петербургские ведомости. 2007. 8 октября.

[10] *Ступников И.* Балет один, Есениных два // Санкт-Петербургские ведомости. 2007. 23 октября.

[11] [Б. п.] Есенин читает, Есенин танцует.

[12] *Ступников И.* Балет один, Есениных два.

Н. М. Устименко (г. Ростов-на-Дону)

ЕСЕНИН В ИСКУССТВЕ ДОНА

1. Есенин на театральной сцене

В письме к А. Б. Мариенгофу от февраля 1922 г. С. А. Есенин далеко не лестно отзывается о новой столице Дона: «Милый Толя! Черт бы тебя побрал за то, что ты вляпал меня во всю эту историю. Во-первых, я в Ростове. Сижу у Нины и ругаюсь на чем свет стоит. Вагон ваш, конечно, улетел...». И далее: «Ростов — дрянь невероятная, грязь, слякоть...»[1] Упомянутая в письме Нина, как известно, — юная ростовская поэтесса Нина Грацианская, которая на склоне лет, уже под фамилией Александрова, опубликовала в журнале «Дон» свои наиболее полные воспоминания «Повесть моей жизни». В них она рассказывает о пребывании Есенина в 1922 г. в доме ее отца, известного в городе врача Иосифа Израилевича Гербстмана, на ул. Никольской, 50; делится своими впечатлениями от чтения поэтом отрывков из поэмы «Пугачев»: «Читал он, как всегда, превосходно. Я молчала зачарованная»[2].

Спустя 70 лет поэма Есенина «Пугачев» нашла свое воплощение в жанре рок-оперы на сцене ростовского ТЮЗа. Композитор –Д. Негримовский, режиссер-постановщик — художественный руководитель ТЮЗа В. Чигишев, художник — Н. Симонов, балетмейстер — А. Тиме, актеры: Пугачев –Н. Ханджаров, Зарубин — В. Шанаурин, Караваев — В. Рузанов, Хлопуша — С. Гуревнин.

Авторы рецензий в местной печати на тюзовскую постановку поэмы «Пугачев» единодушны в оценке спектакля как творческой удачи коллектива. Ими отмечается богатство выразительных средств, используемых композитором в раскрытии характеров персонажей и, прежде всего, Пугачева, контрастность музыки, в которой сочетается лиризм с балладным роком, подчеркивается скупость декораций, каждая деталь которых особо значима в раскрытии смысловой нагрузки спектакля.

Лейтмотивом «Пугачева» на ростовской сцене, по мнению автора рецензии, опубликованной в газете «Вечерний Ростов», звучала мысль, что герои «обречены сгинуть в этом котле, в котором кипят, смешавшись в адскую смесь, злоба, желание мести, отчаяние, предательство, печаль»[3].

Рецензент газеты «Молот» Л. Фрейдлин также обращает внимание на витающую с самого начала спектакля «тень конца». Она отмечает, что в начале

спектакля Емельян «лежит навзничь на зыбком плоту в бессильной душе, точно распятый». А в финале этот же плот словно могильная плита придавливает Емельяна. Крах, позор, гибель. Автор пишет, что между двумя «вариантами» этой мизансцены Пугачев рвется свершить свой «грозный замысел, с трудом удерживаясь на неверном плоту, на ускользающей из-под ног почве, на короткой жизненной тропе»[4]. По мнению рецензента, драма Пугачева «в напрасной надежде на магнетизм царского имени и на верность казаков, которых не удалось увлечь никакой идеей, ибо в них "роковая зацепка за жизнь" оказалась сильнее. Пугачев — Н. Ханжаров потерпел поражение не только как предводитель войска, но и как личность одинокая, никем не понятая. Это мешает ему принять разгром как подобает воину. Он раздавлен предательством вчерашних сподвижников, которых искренне любил»[5].

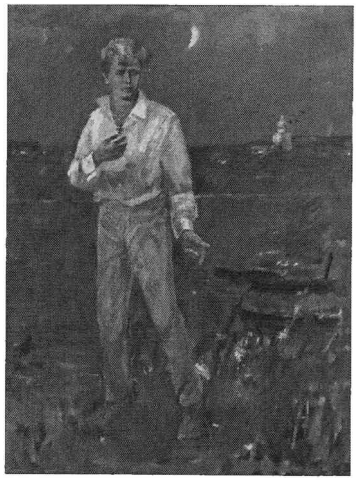
Другой рецензент газеты «Молот» В. Анипченко видит основной конфликт спектакля «в противоречивости самой личности Пугачева, в столкновении нежной и ранимой души с жестокостью реального мира»[6]. По мнению театрального критика, главная мысль постановки в том, что даже благие стремления к всеобщему счастью и свободе не искупят того зла и преступлений, которые совершаются на пути к ним. Пугачев же, нарушив эту общечеловеческую заповедь, вступает в конфликт со своей душой, а затем и с соратниками. Трагедия его в том, что он видит свою цель в избавлении людей от зла, но при этом сам его совершает»[7].

Вместе с тем все ростовские авторы рецензий пишут о тюзовской постановке «Пугачева» как о событии в культурной жизни города и области, подчеркивая не только ее художественное новаторство, но и актуальность режиссерского прочтения есенинской поэмы в перестроечное время. Так, Л. Кравченко обратил внимание на перекличку эпох начала и конца XX в.: «Наверное, С.Есенин <...> недаром обратился к фигуре Пугачева и написал поэму о нем. Современники Есенина на себе испытали весь ужас крушения державы, которое надолго отбросило ее вспять, узнали, во что может воплотиться пушкинское предостережение: "...не дай Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный"»[8]. На наш взгляд, симптоматичны даже сами названия статей рецензентов: «Призрак пугачевщины бродит по... », «"Пугачев" есенинский, "Пугачев" ростовский»[9], «Чего в нем больше – добра или зла?»[10].

2. Есенин в изобразительном искусстве Дона

Образ Есенина в изобразительном искусстве Дона представлен, прежде всего, в работах двух заслуженных художников РФ: Семена Сергеевича Скопцова и Владимира Павловича Высочина.

Живописец и поэт С. С. Скопцов (15.02.1917 — 20.04.1998) — коренной ростовчанин, автор тематических композиций, портретист, пейзажист. Учился в



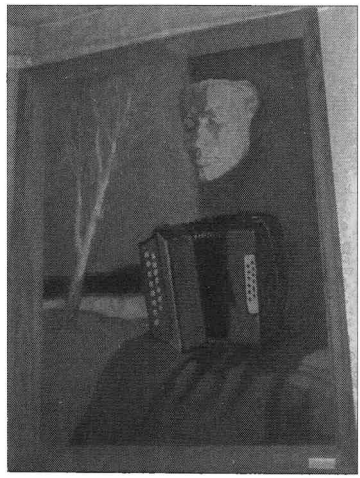
С. С. Скопцов
Портрет Сергея Есенина

Ростовском художественном училище им. М. Б. Грекова, в Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова у С. В. Герасимова, И. Э. Грабаря, А. А. Осмеркина. Преподавал в Ростовском художественном училище им. М. Б. Грекова, руководил Ростовской областной организацией Союза художников России.

На картине Скопцова поэт изображен в полный рост, стоящим босиком на луговой траве берега Оки, залитого лунным светом. Контраст белого (одежды поэта) и темного (ночного неба) создает тревожное, трагедийное настроение. На заднем плане виднеются избы села Константиново, купол сельской церкви. Нательный крест у Есенина – знак его духовного единения с земляками, православной Россией. Динамичны поза, жесты рук, выражение лица, взгляд поэта. В его облике художником запечатлен момент рождения есенинских стихов, передана боль поэта за свою судьбу и будущее родины:

В разворочённом бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму –
Куда несет нас рок событий[11].

Палитра художника включает в себя многообразие цвета: белого, черного, синего, голубого, зеленого, золотого, красного, розового, подчеркивая неповторимую красоту мира родной поэту природы, органическую связь с нею есенинской поэзии. Ведь каждая его строка одновременно боль и радость, тоска и оптимизм, грусть и зов к светлому в душе человека.



В. П. Высочин
Памяти Есенина

В. П. Высочин родился 6 апреля 1940 г. в поселке Молотово недалеко от г. Новошахтинска Ростовской области. Окончил Московский полиграфический институт по специальности «художник-график». Работает в жанре портрета, станковой живописи и пейзажа. Впервые выступил на выставке «Родной Дон» (1964 г.). В 1980-х гг. создал цикл донских пейзажей. В 1990-е гг. написал полотна: «Поэты Дона», «Саврасов и Левитан», Учитель и ученик», «Полет Маргариты» и др. С 1967 г. ведет педагогическую деятельность: в ростовском художественном училище им. М. Б. Грекова, на художественно-графическом факультете педагогического университета, ныне — преподаватель кафедры рисунка Института архитектуры и искусства Южного федерального университета. Произведения Высочина находятся в музеях г. Ростова-на-Дону и Ростовской области, в частных коллекциях в Париже, Лос-Анжелесе и других городах зарубежных стран.

Триптих «Памяти С. А. Есенина» (1996) занимает особое место среди живописных работ Высочина. Композиционно полотно разделено на три части. Первая часть — пейзаж, на переднем плане которого изображена воспетая поэтом белая береза, одиноко стоящая на берегу реки. На противоположном ее берегу — заходящее за горизонт леса солнце. Содержанием второй и третьей частей картины являются посмертная маска Есенина, изображенная на красной декорированной ткани, и молчащая гармонь — символический образ недопетой песни поэта, оборванной в зените его творческого пути. Скорбь художника о безвременно ушедшем поэте выражена и сочетанием красок: белого, черного, красного и темно-зеленого цветов.

3. Экслибрисы, посвященные Есенину

Следующая страница нашего краткого обзора посвящена донской коллекции экслибрисов с изображением поэта. Нельзя не согласиться с В. В. Меркуловым, который в предисловии к своей книге-альбому «Есениниана в книжных знаках», пишет о том, что «увлечение экслибрисами, этими произведениями графики малых форм, подчас заключающих в себя целый мир интересов и привязанностей любителей книги, развиваются в наше время в небывалых темпах»[12]. Художники-экслибристы Дона внесли весомый вклад в есениниану России. Многие из них вошли в коллекцию книжных знаков ростовского поэта и экслибриста Л. Ф. Тыртынского (род. 1938). В ней более 50 000 экслибрисов, из которых собирателем опубликовано более 1000 книжных знаков в различных изданиях, проведено более 600 выставок в России и за рубежом. В есениниане книжных знаков Л. Тыртынского авторы экслибрисов стремятся в символических образах передать духовный мир поэта, учесть увлечения владельцев книжных знаков поэзией Есенина. Ведь у каждого — свой Есенин.

Незабываемы пейзажные экслибрисы художника Л. Шерстяного, жившего в г. Волгодонске Ростовской области, для есенинианы Г. Игнатова из г. Томска; портретно-иконографическое изображение Есенина ростовским художником Е. Живицыным (1987); портретно-пейзажный есенинский экслибрис ростовчанина М. Долгушева, на котором поэт изображен на фоне церковных куполов родной рязанской земли (2000). Обращает на себя внимание экслибрис ростовчанина А. Б. Задорожного с изображением Есенина на фоне темного ночного неба

















у двуствольной березы. Внизу книжного знака приведены строки поэта: «Гори, звезда моя, не падай, // Роняй холодные лучи» (1995). Об этом экслибрисе есть упоминание в книге-альбоме В. В. Меркулова, но, к сожалению, сам он в этом издании не представлен[13].

Автор собрания книжных знаков Л. Ф. Тыртынский также выполнил два есенинских экслибриса (2002). Первый из них – для В. В. Меркулова. На нем – есенинский портрет с двумя падающими кленовыми листьями. Второй книжный знак для есенинианы В. И. Пахарина, заслуженного врача России, известного в Ростове-на-Дону собирателя есенинских раритетов. Этот экслибрис художника Тыртынского представляет собой композицию с портретами Есенина и Пахарина.

Особый интерес вызывает работа экслибриста Г. Ф. Маркина, выполненная для есенинианы ростовского коллекционера И. Вербицкого (1982). На ней – портретное изображение поэта на балконе театра «Колизей» (ныне «Буревестник»), расположенного на улице Садовой – главной улице города Ростова-на-Дону, где 21 июля 1920 г. Есенин и Мариенгоф читали свои стихи.

К 100-летию со дня рождения Есенина на этом здании была установлена мемориальная доска работы скульптора Сурена Петровича Васильева. Она выполнена из вишневого гранита с барельефом поэта из оксидированного алюминия.

Под изображением поэта – строки его стихов:

Но и тогда,
Когда на всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть –
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь» [II, 97].

Ниже стихов на мемориальном знаке написано:

На этом месте
в кинотеатре «Колизей»
в июле 1920 года
выступал великий
русский поэт
Сергей Есенин.

В любое время года, в солнечный день и непогоду, здесь всегда можно увидеть букетик живых цветов от поклонников есенинской поэзии. Ушедшие десятилетия после последней написанной Есениным строки не отдаляют, а приближают его к нам, живущим в XXI веке.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботина; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 130.

[2] *Александрова Н.* Повесть о моей жизни // Дон. 1977. № 4. С. 242.

[3] *Кравченко Л.* Призрак пугачевщины бродит по ... // Вечерний Ростов. 1992. 7 декабря.

[4] *Фрейдлин Л.* Роковая зацепка за жизнь... // Молот. 1992. 29 декабря.

[5] Там же.

[6] *Анипченко В.* Чего в нем больше — добра или зла? // Молот. 1993. 23 января.

[7] Там же.

[8] *Кравченко Л.* Призрак пугачевщины бродит по ... // Вечерний Ростов. 1992. 7 декабря.

[9] *Мащенко А.* «Пугачев» есенинский, «Пугачев» ростовский // Наше время. 1992. 2 января.

[10] *Анипченко В.* Чего в нем больше — добра или зла?

[11] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. — С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 130. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[12] *Меркулов В. В.* Есениниана в книжных знаках. Книга-альбом. Рязань: Узорочье, 2000. 144 с., с ил.

[13] Там же. С. 23.

Д. Т. Добордҗгинидзе (г. Батуми, Грузия)

ЕСЕНИН В ГРУЗИИ

Сергей Есенин, которого до сих пор называют «самым русским поэтом», был влюблен в Грузию и сказал грузинскому поэту Георгию Леонидзе: «Я буду вашим толмачом в России...»

С сентября 1924 до конца февраля 1925 г. Есенин жил в Тбилиси и Батуми, последний в своей жизни новый год он встретил в Грузии. Этот период, названный впоследствии «болдинской осенью», ознаменовался мощным всплеском поэтической энергии, сгущенным творческим временем. В этот период создавались поэмы «Анна Снегина» и «Цветы», стихотворения «Капитан земли», «Стансы», «Русь бесприютная», «Письмо к женщине», «Памяти Брюсова», поэтические послания «К матери», «К сестре», «К деду», воображаемые ответы на них и многое другое. В Батуми созданы одиннадцать стихотворений цикла «Персидские мотивы», «Шаганэ, ты моя Шаганэ...»

В Грузии явью стало давно задуманное. И читателей, и специалистов поражает тематический, интонационный и жанровый диапазон созданных почти одновременно произведений. Грузинская земля выявила живой интерес поэта. Сам Есенин с годами почувствовал настоятельную потребность высказаться в большой эпической форме. В стихотворении «На Кавказе» прозвучало поэтическое самоопределение: «... созрел во мне поэт с большой эпическою темой».

Приезд в Грузию не был для поэта случайным. Есенин ощущал необходимость вырваться из пагубного круговорота богемной жизни. Кавказ всей своей историей обещал одарить творческим подъемом. Строки, ставшие хрестоматийными, в те дни были откровением:

Издревле русский наш Парнас
Тянуло к незнакомым странам,
И больше всех лишь ты, Кавказ,
Звенел загадочным туманом[1].

Есенин всегда, а в последние годы все более находился во власти сложных переживаний, и в письмах к русским друзьям поэт делился радостным состоянием вдохновения. Это принципиально отличает письма этого периода от посланий, написанных во время длительной заграничной поездки, которые наполне-

ны горечью и подавленностью. Вот строки из «грузинских писем»: «Работается и пишется мне дьявольски хорошо. До весны могу и не приехать!» (17 декабря 1924 г.)[2]. Или «Так много и легко пишется в жизни оч<ень> редко» (20 декабря 1924 г.) [VI, 193].

Но Грузия не только поразила новизной и экзотикой. Есенина околдовала атмосфера поэтического духа в среде литераторов, особый романтизм, составляющий душу грузинской поэзии независимо от школ и направлений. Можно было переходить из семьи в семью поэтов, где читались и одновременно рождались стихи, выйти на ночную улицу, выехать за город и там без опаски быть осмеянным устраивать импровизированный праздник поэзии.

Есенин весьма быстро вошел в жизнь поэтической Грузии, а споры, борьба и достижения грузинской литературы стали частью его интересов.

Есенин, обладавший абсолютным человеческим чутьем, почувствовал сквозь различие культур и языковой барьер силу и притяжение живой поэзии. Особое родство возникло с поэтами группы «Голубые роги» и прозвучало клятвой в стихотворении «Поэтам Грузии». Есенин — непревзойденный мастер поэтического эпистолярного послания, обращения одной души к другой, личного разговора, имеющего общечеловеческое значение. Один из его шедевров — обращение к коллективному адресату – поэтам Грузии, их родине:

Поэты Грузии!
Я ныне вспомнил вас.
Приятный вечер вам,
Хороший, добрый час! [II, 110].

Черты есенинского облика, воссозданные в бесчисленных воспоминаниях, дополняются его грузинскими друзьями. Георгий Леонидзе говорит о чистоте и утонченности есенинской личности и отмечает, что «контакт с ним устанавливался мгновенно, и тогда исчезали все барьеры, дружба вспыхивала как пламя, для того, чтобы все сильнее и сильнее разгораться»[3].

Контакты Есенина не ограничивались только поэтическим кругом. Среди его близких друзей — журналисты Н. Стор и Н. Вержбицкий, в доме которого на Коджорской улице поэт поначалу жил, да и вся редакция газеты «Заря Востока», где печатались в те месяцы почти все новые произведения Есенина. Поэт был своим в наборном и ротационном цехах, посвятил редакции шутливое послание.

Интерес Есенина к грузинской культуре становился с каждым днем все более глубоким. Г. Леонидзе вспоминает, что Есенин в доме Тициана Табидзе взволнованно говорил о том, какие новые силы он открыл в себе, приехав в Грузию. Встречи проходили в доме на улице Грибоедова, где сегодня располагается музей Тициана Табидзе, хранивший множество легенд о любви, дружбе, верности. Время здесь остановлено, часы показывают тот час, когда поэта увели отсюда

ночью. До сегодняшнего дня здесь 1937 год. Где покоится тело гениального поэта, неизвестно. Согласно официальным данным, его сослали на 10 лет без права переписки, но семья вскоре узнала, что поэт был расстрелян на Руставском шоссе. Жена Нино Макашвили до последней минуты своей жизни верила, что Тициан сослан в Сибирь и не теряла надежды встретиться с ним. Единственная дочь Нита (Танит), которая скончалась в 2007 г. в возрасте 86 лет, всю жизнь прожила воспоминаниями об отце, до последнего заботясь о наследстве великого поэта. Сегодня достойным продолжателем традиции семьи Ниты является сын Гиви Андриадзе — известный кардиолог и фехтовальщик.

Поэты, в т. ч. Есенин, читали стихи. «Тициан Табидзе заинтересовал Есенина поэзией Важа Пшавела. Читал ему по-грузински и тут же делал устный подстрочный перевод. Есенин сходил с ума: волновался, метался, не находил себе места... <...> Он был рад совпадению своего и Важа отношения к зверю, к природе.

— Вот где спал барс! — воскликнул он. — Это я должен перевести! — поклялся Есенин.

Доживи он своей век — у нас были бы есенинские переводы Важа Пшавела...»[4]

Поэт переживал свой отъезд из Грузии. Видимо, остался позади важный период, время большого творческого взлета. В известном письме к Тициану Табидзе Есенин говорит о желании вернуться. Новая встреча, как известно, не состоялась.

Когда Есенин побывал в грузинской церкви на Мама Давити, ему дали в руки клубочек. Есенин должен был с клубком в руке обойти церковь так, чтобы нить не оборвалась, это было бы знаком свыше, что ему суждена долгая жизнь. Но нить оборвалась. В 30 лет Есенин чувствовал, что он погибнет, и почти во всех своих последних стихах он прощается со всеми.

Грузинские поэты сроднились с Есениным, и весть о трагедии — минуло всего несколько месяцев после тесного общения, ожидался его новый приезд — вызвала потрясение. Стихотворение Т. Табидзе о гибели поэта выделяется по мысли и тональности из десятков стихов, написанных на смерть Есенина. Они были друзьями, душевными друзьями. Грузинский поэт не возмущается, не обвиняет. Мы слышим у него крик боли, он берет на себя и друзей вину за прошедшее — не уберегли — и навсегда провожает любимого друга.

Верю в родство, наше вспомнить посмею:
Монгольская кровь у обоих у нас,
Душу убили, а тело — за нею,
Тело добили, мерзавцы, тотчас.

Стихотворение написано Табидзе сразу после получения горькой вести о смерти друга, строки заставляют задуматься, Тициан писал поэту, который по-

кончил с жизнью добровольно или которому помогли уйти?.. Самоубийство или нет?

В комментариях к изданию 1955 г. под ред. К. Л. Зелинского читаем о том, что лучшие представители «голубороговцев», с которыми дружил Есенин, преодолев ошибки, стали впоследствии выдающимися поэтами Советской Грузии: Паоло Яшвили, Тициан Табидзе, Галактион Табидзе. Выдающимися они стали, очевидно, посмертно... Потому что Яшвили застрелился в 1937 г., есть источники, которые говорят, что он был расстрелян. Табидзе репрессирован, погиб в 1937 г. Галактион Табидзе покончил жизнь самоубийством в 1959 г.

И смерть роднит и объединяет их.

Дар человечности, дар видеть сквозь поэзию все явления жизни и делать их достоянием поэзии, ощущать жизнь во всей палитре чувств слились в творчестве Есенина. На грузинской земле родилось его удивительное объяснение в любви человечеству из «Анны Снегиной» — воплощение есенинской доброты: «Я думаю, как прекрасна земля...»

* * *

Перед нами афиша, сообщающая о постановке Тбилисского русского драматического театра имени А. С. Грибоедова. Что же на это раз предлагает драмтеатр?

Литературно-поэтическая композиция «Сны о Грузии». Нет, это не только литературно-поэтическая композиция, а полноценный спектакль, интересно режиссированный художественным руководителем театра Автандилом Варсимашвили.

Тема — Грузия в творчестве русских представителей художественного слова. Цель спектакля — ознакомить старшеклассников грузинских школ и студентов грузинских вузов с грузино-русскими литературными взаимосвязями. На сцене звучат стихи выдающихся русских поэтов о Грузии –Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Есенина, В. В. Маяковского, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, Б. А. Ахмадулиной...

Грузия — колыбель русской поэзии. Пушкин по праву назван первооткрывателем — Колумбом Грузии. Вспомним Маяковского: он родился в Грузии, прекрасно знал грузинский язык. Грузии посвящены самые лучшие стихотворения Есенина, Пастернака, Н. С. Тихонова, Н. А. Заболоцкого, А. П. Межирова, Ахмадулиной.

Так формировались традиция новых отношений и диалог культур.

В настоящее время русско-грузинские отношения далеки от идеальных, что, впрочем, не мешает и никогда не мешало грузинским и российским писателям общаться, переводить друг друга и дружить, устраивать русско-грузинские по-

этические фестивали, ставившие перед собой задачу восстановить и упрочить давние традиции и духовное сотрудничество между двумя культурами. Так, с этой целью был организован Международный русско-грузинский поэтический фестиваль, проходивший в Тбилиси и Батуми 4 июня 2007 г. по инициативе Международного культурно-просветительского союза «Русский клуб» и Международной федерации русскоязычных писателей. В фестивале участвовали известные русские поэты из разных стран мира (Венгрия, Греция, Израиль, Литва, Россия, США, Франция, Финляндия, Швеция), а также ведущие грузинские поэты. Цель фестиваля — установление личных контактов между писателями, обсуждение проблем издательского дела, разработка дальнейших совместных литературных проектов и определение новых форм сотрудничества.

Ярким свидетельством доброжелательных отношений также явился и вечер, проведенный 22 декабря 2013 г. в Грузинском государственном литературном театре им. Г. Леонидзе, посвященный памяти Тициана Табидзе и Нино Макашвили. Интересно это событие и тем, что на вечере были друзья их дочери Ниты, приехавшие из России по своей инициативе. Нельзя не упомянуть о том, что идея устроить вечер принадлежала именно им: Наталье Соколовской, Наталье Гутман и Анне Кандинской. Кроме друзей Ниты на вечер приехали Ирина Ерисанова и Ирина Кандинская. Это мероприятие — яркое доказательство того, что подобные встречи и фестивали призваны восстановить прерванные контакты между литераторами, культурологами, переводчиками.

18 декабря 2013 г. — очередное свидетельство развития русско-грузинских отношений. Есенин вновь в Грузии благодаря Сергею Безрукову. Известный русский актер воплотил образ Есенина в спектакле на вечере, посвященном памяти поэта. Безруков показал в Тбилиси свою постановку «Хулиган. Исповедь». Спектакль состоялся в столичной филармонии. Вечер был организован Палатой культуры Грузии.

Как готовилась Грузия к приезду Безрукова? Была организована масштабная рекламная кампания, оповещающая наших соотечественников о приезде актера. Спектакль прошел при полном зале несмотря на то, что билеты стоили от 30 до 100 лари. Нельзя не отметить тот важный факт, что все средства, вырученные от постановки, артист направил на благотворительные цели.

Безруков очень волновался перед встречей с грузинской публикой. «Это не просто волнение, а творческое горение, которое возникает в человеке, в особенности, когда знаешь, что зритель так ждет встречи с тобой», — отметил он. Грузинская публика встретила Безрукова бурными овациями.

Спектакль «Хулиган. Исповедь» уже несколько лет пользуется популярностью у зрителей. Официальная премьера постановки состоялась 6 апреля 2009 г. Два года назад артист получил премию «Золотой Витязь» в номинации «Камерный спектакль и монодрама» за роль Есенина в этом спектакле.

Это не первый образ Есенина, воплощенный Безруковым: он сыграл поэта в 1995–2002 гг. в спектакле Н. Голиковой «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?» на сцене театра им. Ермоловой (в 1997 г. за эту роль артист был удостоен Государственной премии Российской Федерации); был занят в главной роли в телевизионном сериале «Есенин».

«Хулиган. Исповедь» — музыкально-поэтический спектакль, мистерия с параллельно происходящим перфомансом и танцем в исполнении шоу-балета, слышится живая музыка, которую исполняет биг-бэнд. Спектакль не ограничивается рамками музыкально-поэтического представления. Это единая драматургически выстроенная композиция о жизни великого поэта Сергея Есенина, составленная из его стихов и песен на его стихи.

Есенин — фигура многогранная, это человек-загадка, человек с трагической судьбой. Безруков так характеризует главного героя спектакля: «Почему "Хулиган"? Потому что таким был сам Есенин — хулиганом. Любовь хулигана, исповедь хулигана... В России вообще очень любят людей, которые ходят по краю. Это герои весьма неоднозначные, нежные, чувственные, а порой жестокие, но главное в них — их честность перед собой. Я пою и читаю строки в том виде, в котором они были созданы самим Сергеем Александровичем, честно, без лицемерия. Есенин без купюр».

Спектакль окончен. Несомненно, «Хулиган. Исповедь» достойно прошел суд тбилисского зрителя. На сцену вышли все артисты и музыканты, которые принимали участие в постановке. Аплодисменты... Аплодисменты... Безруков раз за разом шел на поклон вместе со своими коллегами – почти что не виден, завален цветами. Для него подготовлен сюрприз — красивая грузинская чоха белоснежного цвета. «Теперь ты настоящий грузин!» — воскликнул Окиташвили, помогая артисту облачиться в национальный грузинский костюм. Еще один сюрприз — объемистый белый кейс, в котором лежали марочные грузинские вина.

Безруков с необычайной силой воплощает Есенина, тем самым напоминая о тех отношениях, фундамент которых был заложен еще в прошлые века Пушкиным, Лермонтовым, Грибоедовым. И, наверное, поэтому он обещал грузинскому зрителю в следующий раз привезти «Пушкина».

«Хлеб для души», «внутренний диалог с окружающим миром, поток сознания «интересный и своеобразный, очень напряженный, требует определенной подготовки, взаимодействия, отклика на все то, что происходит на сцене, он не позволяет расслабиться и получать удовольствие, там нет каких-то очень ярких, эффектных действий», — такие отклики прозвучали в адрес авторского спектакля, поставленного в рамках проекта Валерия Харютченко на сцене Тбилисского русского драматического театра имени А. С. Грибоедова. Спектакль был сыгран 17 сентября 2012 г. в рамках IV Тбилисского международного театрального фестиваля.

Это была премьера спектакля «Мистическая ночь с Сергеем Есениным, или Прыжок в самого себя». Безусловно, режиссеру удалось самое сложное – соз-

дать нить сюжета и представить историю. Жанр спектакля – постреалистическая фантасмагория, состоящая из пролога и восьми видений. Художник спектакля – Олег Тимченко. Всё действие происходит за рамками обычной реальности. И персонажи необычные: Артист, Анти-эго, Ангел-хранитель и двое молодых людей – неотъемлемая часть концепции автора, его метафорического мира.

На первый взгляд кажется, что это только созданная самим режиссером сценическая история, но в ней одновременно переплетены и эпизоды биографии поэта, и фрагменты его стихов, режиссер все время обращается к судьбе и творчеству Есенина, соединяя их с собственными воспоминаниями и ассоциациями.

«В человеке присутствует множество Я: эмоциональное, интеллектуальное, духовное, физическое. Чтобы возникла гармония, эти Я должны сойтись в единое целое. Люди, рождаясь, по замыслу Бога, духовными, наполненными божественным духом, постепенно в этой реальности под гнетом и влиянием тяжестей и испытаний теряют свое Я. Основная тема спектакля – проблема человеческого духа, столкновение личности с абсурдностью окружающей реальности», – отметил Харютченко, который исполняет роль Артиста. Ему противостоит антипод, выведенный в постановке как Анти-эго, через их поединок показана борьба за души двух молодых людей, за их возвращение к нравственным истокам.

Осмысление жизни, происходящей в контексте как истории, так и в современности, переплетается одновременно с судьбой России и с метафизическими законами бытия, нравственно-религиозными основами мироздания. Роль Анти-эго исполнил актер Михаил Амбросов. На вопрос о том, насколько сложно было воплотить на сцене образ Черного человека, он ответил: «Валерий так прекрасно сыграл роль Светлого человека, что, играя его антипода, надо было просто все делать наоборот».

В спектакле были заняты также молодые актеры: Василий Габашвили, Александр Лубинец и Дмитрий Спорышев.

Сегодня, когда грузино-русские отношения, в том числе и литературные, переживают весьма сложные времена, пример есенинского союза с поэтами-современниками продолжает согревать нас из глубины времен. Сегодня необходимы «толмачи» культурных ценностей в высоком значении этого слова. Молодые начинающие поэты Бека Хергиани, Майя Чолокашвили, Давид Бицадзе, Эсма Ониани, переводящие стихотворения Есенина, продолжают традиции русско-грузинских отношений.

Тема Грузии в русской литературе еще далеко не исчерпана и будет иметь своих продолжателей, своих «толмачей», это будет способствовать укреплению русско-грузинских отношений в сфере литературы и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 107. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[2] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 189. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[3] http://my-esenin.ru/ob_avtore/328-53.html Электронный ресурс. Дата обращения: 10.02.2014.

[4] *Леонидзе Г. Н.* Я вижу этого человека // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент А. А. Козловского. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 203.

Т. А. Тернова (г. Воронеж)

«СТРАНА НЕГОДЯЕВ» ЕСЕНИНА В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДИСКУССИЙ ИМАЖИНИСТОВ

«Страна Негодяев» С. Есенина была создана в период напряженных дискуссий о театре. Театральные идеи 1920-х гг. неоднократно становились предметом исследования, в том числе в работах В. Е. Головчинер[1], О. В. Журчевой[2], В. В. Гудковой[3] и др. Наиболее значима в ракурсе нашего исследования работа Н. И. Шубниковой-Гусевой[4], в которой разноаспектно исследованы драматургические опыты С. Есенина в контексте театральных идей времени и его взгляды на театр.

В предпринимаемом исследовании мы, с учетом сделанного в русле данной темы, считаем необходимым рассмотреть драматическую поэму «Страна Негодяев» в контексте театральных дискуссий имажинистов.

Взгляды имажинистов на театр разрабатывались на фоне магистральных театральных идей В. Мейерхольда, А. Таирова, представителей группы «Леф». В публицистике и критике 1920-х гг. можно обозначить ряд сквозных идей, прозвучавших как на страницах центральных, так и провинциальных изданий: 1) мысль о необходимости реформирования театра, заявляемая в русле более глобальной проблемы – необходимости преодоления буржуазной культуры[5]; 2) разделение буржуазного и рабочего театра[6]; 3) мысль о том, что новый театр должен быть адекватен реальности с ее дуальными категориями[7]; 4) пересмотр отношения к репертуару: отказ от репертуарной пестроты[8] и постановки пьес комического характера; 5) внимание к зрителю как неотъемлемому элементу театра мотивируется представлением о воспитательной роли искусства[9]; 6) дифференциация зрительской аудитории (зритель подразделяется на прогрессивного и неомещанина, ориентированного на театр как на развлекательное зрелище и консервативного в своих эстетических вкусах)[10]; 7) поиск новых театральных форм, обусловленный представлением о театре как синтетическом искусстве: дифференциация театра и литературы[11], внимание к жесту; вовлечение в театральную постановку технических средств, которые в совокупности призваны передать динамику времени как следствие поиска новой выразительности[12] (театральный эксперимент синтезирующего характера уподобляется лабораторному)[13]; 8) отказ от психологии и «переживания» в пользу «высокой актерской техники, акробатизма тела и духа»[14]; 9) поиски драматурга нового типа, мыслящего себя в поле

театра, а не литературы[15]; 10) антитеза *театр – кино*[16]. Сопоставление ведется в пользу новых эстетических форм и сценических площадок.

Как известно, представители имажинизма также не оставались в стороне от театральных дискуссий. Диалог между В. Шершеневичем и А. Мариенгофом развернулся в 1922–1923 гг. на страницах «Театральной Москвы». В. Шершеневич, как следует из его статьи «Поэты для театра», придавал первостепенное значение в пьесе театральной интриге: «Что определяет театральность произведения? Интрига или фабула, построение слова и закономерное разрешение актерского волнения. <...> Совершенно так же, как композитор пишет определенную музыку на данные слова, так же поэт должен писать определенное словесное построение на разработанную фабулу волнений»[17].

Для Мариенгофа, дискуссионно назвавшего свою статью («Да, поэты для театра. Ответ Вадиму Шершеневичу»), принципиальным в работе над постановкой пьесы в театре являлась не интрига, а искусство актера: «Когда актер с подлинным мастерством, т. е. с искусством будет волноваться, двигаться и декламировать (я не боюсь этого слова), тогда не потребуется театральная интрига». Отсюда утверждение Мариенгофа о том, что всякая талантливая пьеса для театра «безусловно годна и не годен театр, который не может сделать такую пьесу интересной»[18]. Близкая позиция и у И. Грузинова: «В драме слово должно играть второстепенную, чисто служебную роль. Следует дискредитировать торжество литературы в театре, слово подчинить свободному жесту актера...»[19]

Шершеневич в статье «Театр не для поэтов» ответил Мариенгофу и вновь повторил уже изложенные им ранее мысли: «...На театре надо занимать не ту роль, которую он <поэт> хочет, а ту, которая ему отводится театральным искусством. Театр не "ставит пьесу поэта", а поэт ритмически разрешает звучальный элемент актерской работы»[20].

Позже Мариенгоф и Шершеневич продолжили размышления над теорией театра, но уже вне рамок дискуссии на страницах конкретного издания. Ряд показательных для времени идей представлен в авторском предисловии к театральной работе Мариенгофа «Двуногие» (1925):

1. дифференциация *театра и литературы:* «Сегодняшний день русского театрального искусства показал полную зависимость театра от литературы (драматургии). "Двуногие" сделаны ради театра и для театра»[21];

2. *требование обновления репертуара и появления нового драматурга,* который поставил и осуществил бы задачу создания революционного и на содержательном, и на формальном уровне театра: «Нет нового театрального автора, нет – революционных драматических произведений и нет – нового революционного театра»[21];

3. *поиск новых форм:* обозрение (ревю) вместо традиционного спектакля, примером чего призвана служить собственная работа Мариенгофа – ироническая трагедия «Двуногие»: «Мы полагаем, что печатаемая ниже ироническая трагедия

"Двуногие" является началом нового формального пути словесных театральных композиций»[21]. Задача реставрации марионеточного театра, в рамках которого возможно очень четко продемонстрировать дуальный конфликт времени. Внимание к мимике и жесту: «Актеру приходится обходиться либо мимическим положением, либо всего одним эмоционально-насыщенным словом, либо (в крайнем случае) короткой фразой там, где раньше бы щедрый автор представил целый монолог»[22];

4. *осознание театра как синтетического искусства*, требующего слаженной работы автора, «режиссера, актера, композитора и декоратора спектакля»[23].

О развитии театральных взглядов Шершеневича можно судить по его брошюрам, опубликованным в издательстве «Теа-кино-печать», работавшем в Москве и Ленинграде с 1925 по 1930 гг. В их числе отдельно изданные книжки биографических очерков об актерах театра и кино: Игоре Ильинском[24], Григории Яроне[25], Николае Бравине[26], Анатолии Кторове[27], а также сборник юмористических рассказов «Смешно о кино»[28].

Публикация серии очерков Шершеневича пришлась на период кризиса имажинизма, обозначенный им в статье 1927 г. «Существует ли имажинизм?» Осознав исчерпанность имажинистских идей, писатель ищет новую эстетическую реализацию, сотрудничая с Камерным и Опытно-героическим театрами, работая в русле драматургии и театральной критики.

Впрочем, театральная программа Шершеневича начала складываться гораздо раньше. Уже в работе «Зеленая улица» была высказана характерная для эпохи мысль о кризисе современного театра: «Сегодня театр не удовлетворяет никого»[29]. Типичной была также проводимая в работе линия сопоставления театра и кино, однако ракурс истолкования этого сопоставления был неожидан. Шершеневич не разделял расхожую мысль о том, что театр, в котором доминирует литературное, словесное начало, не в состоянии выдержать конкуренции синтетического по своей природе кинематографа (см., например, статью В. Маяковского «Театр, кинематограф, футуризм»). Он говорил об изначально неверно выбранном направлении развития кино, которое не только лишает его конкурентоспособности, но и выводит за пределы эстетики, несовместимой со штампами и стереотипами: «Близорукцы говорят, что кинемо заменит театр <...> Кинемо в сегодняшнем виде — одно из позорнейших явлений наших дней. <...> Кинемо — это дешевый дом свиданий <...> Кинемо уже весь традиционен»[30].

Театральную и кино-концепцию Шершеневича, реализованную в серии его публикаций в издательстве «Теа-кино-печать», составляют следующие ключевые идеи.

1. *Обозначение кризиса традиционных театральных форм.* Серия риторических вопросов, иллюстрирующих оценку этапа развития театра, содержится в брошюре, посвященной И. Ильинскому: «Потому ли, что он чувствовал смерть театра? Потому ли, что в борьбе двух зрелищ — механического кино и человеческого театра — он осознал, что победа рано или поздно будет на стороне механики и

машины, если театр тоже не станет механическим?»[31]. Цитата свидетельствует об изменении позиции Шершеневича относительно идей, высказанных в «Зеленой улице»: теперь кино осознается им как перспективное начало на том основании, что оно демонстрирует эстетическую открытость, вбирает в себя новые формы.

2. *Рассмотрение театра и кино как смысловой пары.* Шершеневич обозначает единую задачу, стоящую перед театром и кино, фиксирует их генетическое родство при существенном несходстве: «... Между театром и кино столько же общего, сколько между прозой и поэзией, сколько между водой и пламенем. И то и другое — зрелище, и то и другое — пропаганда, — и более ничего общего. Театр — это барин <...> природа у него аристократическая, индивидуалистическая. Кино — это разночинец, но разночинец рабочей складки. Пока — это кустарь. Потом — это фабрикант»[32].

3. *Анализ ведущих особенностей театрального и киноискусства, специфики актерской игры в театре и кино:*

а) выявление роли жеста: «Кино-жест, плоский и все время фиксированный, — я бы сказал, жест-фермато — с театральным жестом имеет общее только название»[33]; «В кино нет плавного жеста. Там только фиксация наиболее ударного. <...> Жест и движение — сущность киноигры[34];

б) *выявление смысловой нагруженности пауз в театре и кино:* «Пауза — это художественный театр. Пауза — это психология. <...> Пауза в кино лучше всего определяется словами Ницше: — он отступил назад, как человек, готовый к прыжку. Пауза в кино — это замедление перед натиском»[35].

4. *Проблема амплуа в театре и кино.* Шершеневич утверждает, что традиционные театральные амплуа утрачивают свою актуальность и, соответственно, на современном этапе развития искусства необходимы амплуа синтетического характера, что будет в полной мере соответствовать природе нового вида искусства — кино: «Чистого комика в кино, вероятно, нет и не будет. Да и не нужен он, потому, что, амплуа комика неразрывно связано с интонацией и звуком слова»[36]. В качестве возможных новаторских амплуа упоминаются простак-буфф[37], комик-эксцентрик»[38]. Отмечается значимость комических ролей в кино и театре («В оперетте комик и героиня — это половина труппы»)[39], что обусловлено как жанровыми требованиями, так и потребностями современного зрителя. Выделяются актуальные и неактуальные амплуа в связи с формированием героя нового времени: «...Простак в нарождающейся русской оперетте, конечно, гораздо важнее, чем герой, который сойдет со сцены надолго вместе со смертью венщины [венской оперетты и заложенных ею стилевых приемов[40]. — *Т. Т.*] так же, как сошел на нет в драматическом театре герой-любовник»[41].

5. *Выявление актуальных жанров,* которые, по мысли Шершеневича, должны обслуживать зрительские психо-эмоциональные потребности («Тяжелые годы гражданской войны <...> вызвали у зрителя небывалый спрос на смех / юмор». Журналы, оперетта должны быть способными к отображению эпохи и героя вре-

мени: «Мы сейчас живем в эпоху, когда жизнь настоятельно требует создания нашей русской оперетты. <...> Мы создадим в оперетте свой стиль, пронизанный ритмом эпохи»[42]. Предполагается возможность работы драматурга в рамках традиционной жанровой системы, приводящей к маргинализации жанров, их существенной трансформации: «... Она <оперетта> в корне переменит персонажи, типы и сюжет <...> от любовной интриги перейдет к мифологии наших дней, к быту наших дней[43].

6. *Требование новаторства в игре актера,* возводимое к ключевым характеристикам эпохи, в которой мировоззренческое обновление и эстетический радикализм воспринимались как причина и следствие: «В списке имен актеров, созданных новым театром, такого революционного, такого нового темпа, иного жеста и иной выразительности Игорь Ильинский занимает не только первое место, но, может быть, и единственное: новатора и уже завершенного мастера»[44]. При таком подходе личность актера приобретает исключительное значение. Режиссер не довлеет над актером, а становится его соратником в изображении эпохи. При этом к актерской игре предъявляется ряд требований: это активное использование пластики на сцене, отсутствие грима в кино и поиск актером нового сочетания статики и динамики.

— *Активное использование пластики на сцене.* Так, в качестве несомненного достоинства отмечается «поразительно развитое тело» Ярона[45], «овладение телом» Кторова[46]. Пластика в кино противопоставляется игре «глазами» в театре: «Что глаза, когда есть все тело, его наклон, его изгиб, его плоская выразительность!»[47]

– *Отсутствие грима в кино.* Наиболее отчетливо эта идея высказана в ходе демонстрации актерской эволюции Кторова, который «начал сниматься, гримируясь»[48], а затем полностью отказался от грима.

— *Поиск актером нового сочетания статики и динамики:* «Я всегда мечтаю сыграть внешне статуарного героя, но внутри сильного и динамичного»[49]. Динамизм особенно созвучен кино: «Кторов стал играть, а не позировать для кино»[50].

7. *Требование отказа от плакатности в кино.* Признается «...ошибочность старой, полуагитационной игры рабочих, которых изображали грубовато, нарочито. Сила оказалась не в мускулатуре, не в резкости, а в убежденности глаз, в прямоте жеста, в высокой одухотворенности пафоса борьбы»[51].

8. *Проблема нового зрителя* рассмотрена сквозь призму идеологических требований времени и потому может быть выведена за пределы собственной театральной концепции Шершеневича. Советский человек осмыслен как носитель особой психологии и ментальности, что налагает требования на эстетику, в частности, на жанровую систему театра и кино: «Психология и требования современного зрителя СССР настолько расходятся с требованиями западного зрителя и должны расходиться с требованиями западного зрителя, что приемы и методика западного кино нуждаются у нас не только в переработке, но и в коренном из-

менении»[52], «Венские роли [театральные амплуа венской оперы. — *Т. Т.*] далеки от нас и от нашего зрителя»[53], «Все эти графья, боронята, ох, как осточертели»[54].

Сергея Есенина, в отличие от его собратьев по имажинизму Мариенгофа и Шершеневича, нельзя, пожалуй, считать теоретиком театра. Современник поэта В. Чернявский отмечал: «Внимательный только к литературному слову как таковому», он «очень равнодушно относился к театральному искусству вообще», не желая быть публикой[55]. Тем не менее, полностью изолированным от театральной жизни Есенин не был. В его ближайшее окружение входили актеры и режиссеры — В. Качалов, А. Никритина, А. Миклашевская и др. Сохранились свидетельства о посещении Есениным оперы «Сказание о невидимом граде Китеже...», спектакля передвижного театра Гайдебурова (1916)[56], кинематографа. В его письме В. И. Вольпину от 14 октября 1925 г. читаем: «Зайду, расплачу́сь. Соня кланяется. Звоните. Чай и мед к Вашим услугам, а хозяева — вплоть до кинематографа. 4-91-53»[57]. Есенин, безусловно, был человеком своего времени, включенным с современные ему культурные процессы.

В этой связи стоит вспомнить о театрализации собственных выступлений Есенина как продолжении жизнетворческой программы модернистского искусства, которая проявлялась как в ношении крестьянского костюма периода членства поэта в группе «Краса»[58], так и — много позже — в имажинистских цилиндрах и постимажинистских «деяниях». В письме Есенина Г. Бениславской из Батума от 20 декабря 1924 г. читаем: «Волосы я зачесываю, как на последней карточке. Каждую неделю делаю маникюр, через день бреюсь и хочу сшить себе обязательно новый модный костюм. Лакированные ботинки, трость, перчатки, — это всё у меня есть. Я купил уже. От скуки хоть франтить буду. Пускай говорят — пшют. Это очень интересно. <...> Вообще хочу привести всех в недоумение» [VI, 193–194]. В данном случае, впрочем, театрализация содержит элементы самоиронии («от скуки хоть франтить буду»), тем не менее, является жизнетворчеством, ибо предполагает замещение плоскостного обывательского существования иным: игрой, эпатажем.

В целом позиция Есенина по вопросам искусства была вполне сложившейся. И. Грузинов приводит слова поэта: «Я непременно напишу статью для журнала. Непременно. Я знаю твою линию в искусстве. Мы не совпадаем. Я напишу иначе. Твоя статья будет дополнять мою — и обратно...»[59] Тот же мемуарист вспоминает об отрицании Есениным театральных идей А. Таирова и интересе к театру В. Мейерхольда.

Из писем следует, что Есенин не приемлет новейшие формы театрального искусства, ориентированные на развлекательность массового потребителя, — качества, заимствованные из западной культуры. В письме А. М. Сахарову от 1 июля 1922 г. он передавал свои впечатления от Запада: «Кроме фокстрота, здесь почти ничего нет. Здесь жрут и пьют, и опять фокстрот. Человека я пока еще не встречал и не знаю, где им пахнет. В страшной моде господин доллар, на искусство начхать — самое высшее музик-холл» [VI, 139–140].

Театральная лексика, да и само слово «театр» в стихотворениях и статьях Есенина не употребляется. Ср. со стих. Мариенгофа (1918), которое поэт цитирует в одном из писем его автору: «В общем, разносить будем, когда приеду. "Мы! мы! мы всюду у самой рампы на авансцене"» [VI, 157]. В лексический фонд есенинской поэзии включены лишь мотивы, соотносимые с народным театром: скоморошество («Калики», 1910), народная пляска («Плясунья» <1915>), игра на тальянке, гармонике («Форма», 1924), гуслях («Темна ноченька, не спится...», 1911) и т. п.

Есенин, таким образом, откликается на театральные идеи времени не теоретически, но практически. С этой точки зрения посмотрим на текст «Страны Негодяев». Своеобразными откликами на театральные идеи времени в драматической поэме являются: новаторство формы, введение в текст образов героев-«знаков», героя-иностранца, критика буржуазных ценностей, театральность (мотивы игры, переодевания), сюжетная динамика.

1. *Новаторство формы.* Один из наиболее показательных моментов, указывающих на попытку Есенина реализовать оригинальный театральный замысел, – это *использование вместо привычного обозначения «список действующих лиц» слова «персонал»*, употреблявшегося, в частности, Мейерхольдом по отношению к актерам и вспомогательному составу просцениума его театра[60]. Проблема «персонала» получила глубокую разработку в исследовании Н. И. Шубниковой-Гусевой[61].

Есенин, вероятно, использует такое обозначение действующих лиц полемически по отношению к Мейерхольду и идее производственного искусства, сторонником которого не являлся. В письме Мариенгофу от 12 ноября 1922 г. он пишет: «Я понимаю теперь, очень понимаю кричащих о производственном искусстве. В этом есть отход от ненужного. И правда, на кой черт людям нужна эта душа, которую у нас в России на пуды меряют» [VI, 150].

Ближайший контекст аналогичного коллективного «именования» героев обнаруживаем у Мариенгофа в пьесе «Двуногие». В ее начале дан перечень «действующих фигур», а не «лиц». Обозначая так своих персонажей, Мариенгоф иллюстрирует зафиксированную в предисловии установку на воспроизведение героев-«знаков», воссоздание марионеточного театра, театра амплуа. Обозначение персонажей как «фигур» в пьесе Мариенгофа оценочно, оно подчеркивает их личностную несостоятельность. Перекликается с этим обозначением и заглавие пьесы, в которое вынесен внешний признак – «Двуногие». Лаконизм и предельная оценочность заглавия, по мысли В. В. Гудковой, типичны для ранней советской драматургии: «...Небывалое в XX веке сужение представлений о человеке в складывающейся литературе социалистического типа впервые фиксируется именно в заголовках ранних драм»[62]. (Ср.: «Бег» Булгакова, «Клоп» Маяковского, «Ложь» Афиногенова). В эту же оценочную логику встраивается и заголовок драматической поэмы Есенина «Страна Негодяев».

2. *Введение в текст героев-«знаков»*, не имеющих имен или наделенных говорящими именами. *Социальная расстановка персонажей* в списке действующих лиц: комиссары Чекистов, Рассветов, Чарин, Лобок, сочувствующий коммунистам доброволец Замарашкин; красноармейцы, рабочие, милиционеры, советский сыщик Литза-Хун, повстанцы, бандит Номах. Единственный персонаж, имеющий имя при семантически значимой фамилии, — Никандр Рассветов («Никандр означает «победоносный муж» от греч. nike — победа и aner — род. п. andros — муж, мужчина»)[63]. Н. А. Петровский отмечает: «Первоначально в черновом автографе имена имели также и другие герои: Барсук — Андрей; Щербатов и Платов с отчествами — Степаныч и Петр Никанорович, что подчеркивает их родовые корни»[64].

3. *Введение в текст героя-иностранца* — отклик на идею мировой революции (советский сыщик Литза-Хун). Возможный контекст — пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» с персонажем китайцем Син-Бин-У.

4. *Критика буржуазных ценностей.* Показательны в этом смысле реплики Номаха: «Пусть те, кому дорог хлев, / Называются гражданами и жителями / И жиреют в паршивом теле»[65] и Рассветова: «Не все ли равно, / К какой роже / Капиталы текут в карман. / Мне противны и те и эти. / Все они — / Класс грабительских банд» [III, 72].

5. *Театральность на сцене, мотив игры, переодевания* (Номах прячется за портретом Петра I , глядя в его глазницы).

6. *Сюжетная динамика*: герои «подходят», «подбегают», «вбегают».

Контекст для «Страны Негодяев» могли бы составить есенинские произведения («Пугачев», драма в стихах «Григорий и Димитрий» — неосуществленный проект для Театра РСФСР–I), пьеса Мариенгофа «Заговор дураков», скрепленные мотивом социального бунта. Из этого возможного перечня мы остановимся на нескольких мотивах, сближающих драматическую поэму Есенина и «Двуногие» Мариенгофа.

1. Интересную реминисцентную перекличку можно увидеть в обращении к образу фонаря. Имеющий разноаспектное наполнение в культуре (обозначает собой техногенную цивилизацию, описывает конфликт природного и урбанистического), он востребован у обоих авторов в едином ракурсе: как составляющая мотива поиска и обретения смысла, начала активных действий.

Фабулу пьесы Мариенгофа составляет «поиск человека», который, вслед за Диогеном, предпринимает философ Экки: «Диоген искал человека с фонарем... а я буду искать женщину»[66]. У Есенина Номах отбирает красный фонарь у Замарашкина, для того чтобы разобрать рельсы. В том и другом случае отношение к человеку далеко от апологетического. У Мариенгофа никто из героев не может претендовать на роль человека (кроме рабочих). Да и у Есенина все персонажи оказываются не более чем негодяями и циниками: Номах готов к убийствам во имя социального переворота, Чекистов исповедует идею красного террора, за плечами Рассветова — обман и биржевые махинации.

2. Моментом, сближающим два драматургических материала, становится сложный характер конфликта. На страницах пьесы Мариенгофа реализуются одновременно любовный, авантюрный и революционный сюжеты. На вторичность любовного конфликта в пьесе указывает то, что смерть влюбленного в Бести Варравы Лупуса происходит не в финале пьесы. Авантюрный конфликт также не является центральным и не имеет развития (сыщик Нити Пинг на протяжении всей пьесы отслеживает происходящее на разных сценических площадках). Основным, разрешаемым в финале, оказывается социальный, революционный конфликт — противостояние персонифицированного олигархического капитала и социальных низов. Отчетливо выявляется идея пьесы: показать неизбежность революционного слома.

Конфликт в поэме Есенина многослойный, но первый план в нем — социальный: между властью большевиков (в образе Чекистова) и крестьянством (в образе Номаха), с интересами которого большевистское правительство разошлось. За этим конфликтом кроется нравственное, национальное, религиозное противостояние.

3. Идея незавершенности бунта. Помимо Номаха, в тексте Есенина есть и другие неудовлетворенные результатами социальных преобразований герои с активной политической позицией (например, Барсук). Общеизвестна мысль самого Есенина из его письма от 7 февраля 1923 г. А. Кусикову: «Я перестаю 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» [VI, 154]. Пьеса Мариенгофа, в свою очередь, заканчивается началом пролетарской революции.

4. Невостребованность категории трагического, «обытовление» смерти, что в целом характерно для советской литературы 1920-х гг. В «Стране Негодяев» и Номах, и Рассветов готовы на совершение убийств. В пьесе Мариенгофа смерти персонажей (Бетси, Кая Лупуса) воспринимаются как естественные и подчас необходимые для реализации конечной цели — социального переворота.

5. Специфический контекстный план западноевропейской литературы и культуры (гамлетовская линия в «Стране Негодяев» хорошо разработана в комментариях к ПСС Есенина Н. И. Шубниковой-Гусевой [III, 435–718]. Для иллюстрации западноевропейских ориентиров Мариенгофа обратимся к семантике имени одного из героев. Имя Кай, возможно, задает ассоциацию с Жаном Франсуа Кайем (фр. Jean-François Cail; 8 февраля 1804 – 22 мая 1871) — французским инженером и промышленником, имевшим демократические корни. Слово «лупус» переводится с лат. как «волк» (лат. Canis lupus)), а также служит обозначением болезни «волчанка». Имя Лупус носил римский ритор, современник Сенеки (P. Rutilius Lupus). Луп (Лупус) I (лат. Lupus, фр. Loup, ум. после 676) – герцог Аквитании и Васконии с ок. 670 года, возможный родоначальник Гасконского дома.

Цель обращения авторов к западноевропейскому контексту едина: показать, что у революции западная почва, но Есенину и Мариенгофу она видится по-разному и реализация этой цели различна: Есенин подчеркивает чуждость русскому национальному сознанию идей «гражданина из Веймара», Мариенгоф делает акцент на западном буржуазном обществе, находящемся в кризисе.

6. В системе персонажей обоих текстов присутствуют сыщики Литза-Хун и Нати Пинг, совершающие в целом бессмысленные деяния, демонстрирующие своим присутствием, что революция и рационализм малосовместимы. В результате введения образов сыщиков тексты приобретают авантюрный характер, что выражает не только их жанровую природу беллетризованного повествования, но и отношение авторов к эпохе.

«Страна Негодяев» Есенина вписана в контекст идей времени, вместе с тем драматическая поэма оригинальна и самобытна. Ее оригинальность кроется, прежде всего, в замысле: показать нерешенность социальных вопросов, «опредметить» в напряженном сюжете уникальный исторический момент глобального общественного разочарования в произошедших переменах. Таким образом, в поэме Есенина разрушается то, что определяет лицо фоновой драматургии 1920-х гг. — дуальная противопоставленность прогрессистов и ретроградов, социально перспективных и социально неперспективных героев и их групп. Текст Есенина не предлагает разрешения конфликта. Само по себе бунтарство, которое несет Номах, притягательно для Есенина, но не меньше революционного террора оно связано с нарушением главной христианской заповеди: не убий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX в. Дис. ... доктора филол. наук. Томск, 2001. 263 с.

[2] *Журчева О. В.* Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Самара, 2007. 42 с.

[3] *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: НЛО, 2008. 456 с.

[4] *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. 687 с.

[5] См.: Театр. Каков должен быть репертуар пролетарского театра: рецензия на статью В. Керженцева «Репертуар пролетарского театра» // Железный путь. Воронеж, 1918. С. 7–8; *Игнатьев И. В.* Эгофутуризм // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. С. 257.

[6] См.: *Третьяков С.* Леф и Нэп // Леф. 1923. № 2. С. 74; *Луначарский А.* Современный театр и революционная драматургия // На посту. 1925. № 1. С.126; *Жемчужный В.* Преемственность в театре // Новый Леф. 1927. № 4. С. 21.

[7] Театр. Каков должен быть репертуар пролетарского театра: рецензия на статью В. Керженцева «Репертуар пролетарского театра». С. 7–8.

[8] *Радлов С.* Слов творец или кормчий человеков // Русский экспрессионизм. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 319.

[9] *Радлов С.* Советы драматургу // Там же. С. 401-402; *Чужак Н.* Театральная политика и новый театр // Новый Леф. 1927. № 4. С.10–17; *Февральский А.* Рец. на: Г. Крыжицкий «Философский балаган. Театр наоборот» // Леф. 1923, № 3. С. 179.

[10] *Чужак Н.* Театральная политика и новый театр. С. 13.

[11] Театр. Каков должен быть репертуар пролетарского театра: рецензия на статью В. Керженцева «Репертуар пролетарского театра». С. 7–8.

[12] *Радлов С.* Слов творец или кормчий человеков. С. 321.

[13] *Соколов И.* Лаборатория театра экспрессионизма // Русский экспрессионизм. С. 432.

[14] *Февральский А.* Рец. на: Г. Крыжицкий «Философский балаган. Театр наоборот». С. 179.

[15] См.: *Радлов С.* Советы драматургу. С. 402; *Луначарский А.* Современный театр и революционная драматургия. С. 121.

[16] См.: *Маяковский В. В.* Театр, кинематограф, футуризм // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 1. С. 275–277; *Шершеневич В.* Игорь Ильинский. М.: Кинопечать, 1926. 16 с.; *Брик О.* Не в театре, а в клубе! // Леф. 1924, № 1. С. 22.

[17] *Шершеневич В.* Поэты для театра // Театральная Москва. 1922. № 34. 4–12 апр.

[18] *Мариенгоф А.* Да, поэты для театра. Ответ Вадиму Шершеневичу // Театральная Москва. 1922. № 37. 25–30 апр.

[19] *Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 12.

[20] *Шершеневич В.* Театр не для поэтов // Театральная Москва. 1922. № 38. 1–7 мая.

[21] *Мариенгоф А.* Предисловие // *Мариенгоф А.* Двуногие: Ироническая трагедия. М.: Изд. автора, 1925. С. 5.

[22] Там же. С. 6.

[23] Там же.

[24] *Шершеневич В.* Игорь Ильинский. М.-Л: Кинопечать, 1926. 16 с.

[25] *Шершеневич В.* Ярон: Очерк-характеристика. М.-Л.: Кинопечать, 1927. 32 с.

[26] *Шершеневич В.* Н.М. Бравин. М.-Л.: Кинопечать, 1927. 32 с.

[27] *Шершеневич В.* А. Кторов. М.: Теа-кино-печать, 1929. 2-е изд. 16 с. (1-е изд. – 1927).

[28] *Шершеневич В.* Смешно о кино. М.: Теа-кино-печать, 1928. 32 с

[29] *Шершеневич В.* Зеленая улица М.: Плеяды, 1916. С. 4.

[30] Там же. С. 54.

[31] *Шершеневич В.* Игорь Ильинский. С.4.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] Там же. С. 12.

[35] Там же. С. 8.

[36] Там же. С. 6.

[37] Там же. С. 31.

[38] *Шершеневич В.* Ярон: Очерк-характеристика. С. 11.

[39] Там же. С. 4.

[40] См. об этом, в частности: *Янковский М. О.* Оперетта. Л., М.: Искусство, 1937. 456 с.

[41] *Шершеневич В.* Н. М. Бравин. С. 20.

[42] *Шершеневич В.* Ярон: Очерк-характеристика. С. 26.

[43] Там же. С. 28.

[44] Там же. С. 11.

[45] Там же.

[46] *Шершеневич В.* А. Кторов. С. 11.

[47] *Шершеневич В.* Игорь Ильинский. С. 10.

[48] *Шершеневич В.* А. Кторов. С. 15.

[49] Там же. С. 4.

[50] Там же. С. 15.

[51] Там же. С. 16.

[52] *Шершеневич В.* Игорь Ильинский. С. 14.

[53] *Шершеневич В.* Н.М. Бравин. С. 11.

[54] *Шершеневич В.* Ярон: Очерк-характеристика. С. 18.

[55] *Чернявский В. С.* Три эпохи встреч // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 213.

[56] Там же.

[57] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 225. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[58] *Чернявский В. С.* Три эпохи встреч. С. 213.

[59] *Грузинов И.* Есенин разговаривает о литературе и искусстве // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 379.

[60] См.: *Аксенов И.* Пять лет театра имени Вс. Мейерхольда: исторический очерк // Театр. 1994. № 1. С. 155.

[61] *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека». С. 174.

[62] *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов. С. 351.

[63] *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен. Изд. 4-е, доп., М., 1995. С. 219.

[64] Там же.

[65] Есенин С. Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 61. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках. [66] *Мариенгоф А. Б.* Двуногие. С. 17.

V

Исахан Исаханлы *(г. Баку, Азербайджан)*

О НЕКОТОРЫХ ПЕРЕВОДАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕСЕНИНА НА АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЯЗЫК

Стихи Есенина переведены на многие языки мира, в том числе и на азербайджанский. Первым в Азербайджане к творчеству Есенина обратился в качестве переводчика поэт Сулейман Рустам. После него свое перо в переводе стихотворений Есенина на азербайджанский опробовали еще двадцать шесть переводчиков. В целом, к настоящему времени на азербайджанский язык переведено сто двадцать одно произведение Есенина. Если учесть еще и повторные переводы, то сегодня существует двести тридцать шесть переводов на азербайджанский язык произведений Есенина.

В статье на примере перевода известного стихотворения «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» расскажем об опыте перевода поэзии Есенина на азербайджанский язык и о проблемах, возникающих в процессе перевода.

Стихотворение «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» посвящено В. И. Болдовкину, близкому другу С. Есенина, младшему брату второго секретаря ЦК КП Азербайджана, главного редактора газеты «Бакинский рабочий» П. И. Чагина. В. И. Болдовкин в тот период работал в посольстве СССР в Тегеране. Стихотворение было напечатано в 115-м номере газеты «Бакинский рабочий» 25 мая 1925 года – в тот день, когда Есенин покидал Баку. В. И. Болдовкин так вспоминает об этом:

«Он <Есенин> с задором рассказывал, как в Балаханах проводил Первомай, как горячо его приветствовали нефтяники и ему просто жаль уезжать из Баку.

– Но скоро, летом, я опять приеду сюда в Мардакяны, к Петру Ивановичу на дачу.

Я накрыл на стол, хлопотал на кухне с каким-то жареным. Сергей сидел за письменным столом. Позвонили из типографии, у телефона метранпаж Качурин.

– Кто? Вася? Качурин? Это я, Сергей. Петр там скоро освободится? Уже сверстали? Передай Петру: "Прощай, Баку!.." я посвящаю Василию Ивановичу Болдовкину. Алло, Петр? "Прощай, Баку!.." я посвящаю Василию, прошу тиснуть. Вовремя? А то через полчаса было бы поздно? Ну, ничего, Качурин пусть не обижается, обязательно вставит посвящение. Ждем.

Часов около двух ночи приехали брат и Качурин. Качурин держал свежий, еще пахнущий краской, оттиск газеты от 25 мая 1925 года.

Сергей стал читать "Прощай, Баку!.." и крепко-крепко поцеловал меня.

— Хорошо! Это посвящаю тебе. Жаль только, что не вместе едем в Москву.

В эту ночь Сергей был очарователен. Вчетвером провели мы эту ночь до рассвета. И я решил бросить все свои дела и ехать с Сергеем в Москву.

Решено — сделано. Итак, "Прощай, Баку!..", а друг не кивает головой [отсылка на финальные две строки стихотворения. — *И. И.*], а едет вместе с Сергеем.

В эту ночь Сергей был неподражаем. Экспромты с его уст сыпались в большом изобилии. Он был рад, что уговорил меня ехать с ним в Москву...

Наступило утро 25 мая 1925 года. Поезд Баку–Москва отходил в 13.00... Мы на площадке вагона, слышу свисток главного кондуктора, гудок паровоза, поезд медленно отходит от перрона. Сергей отвечает на десятки машущих рук: "Прощай, Баку!.."»[1].

В своем стихотворении Есенин особо выразил свою любовь к Баку:

Прощай, Баку! Тебя я не увижу.
Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг.
И сердце под рукой теперь, больней и ближе,
И чувствую сильней простое слово: друг.

Прощай, Баку! Синь тюркская, прощай!
Хладеет кровь, ослабевают силы.
Но донесу, как счастье, до могилы
И волны Каспия, и балаханский май.

Прощай, Баку! Прощай, как песнь простая!
В последний раз я друга обниму...
Чтоб голова его, как роза золотая,
Кивала нежно мне в сиреневом дыму[2].

«Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» является вторым наиболее часто переводимым на азербайджанский язык стихотворением Есенина (первое — стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...» Переведено на азербайджанский язык четырнадцатью переводчиками).

В первых письменных источниках подчеркивается, что это стихотворение впервые было переведено на азербайджанский Рафигом Зякой[3]. Однако исследователи забывают о существовании перевода Алекпера Зиятая, переведшего это произведение за девять лет до Рафига Зяки, в 1955 г. в связи с 60-летием со дня рождения Есенина. Это стихотворение было напечатано в сборнике переводов «Русские поэты об Азербайджане»[4]. Первана Мамедова была первой, кто

отметил, что первый перевод стихотворения «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» принадлежал Алекперу Зиятаю[5].

В статье «Бакинская есениниана» Галина Шипулина отмечает:

«В азербайджанской критике существует несколько работ, в которых исследуются переводы произведений Сергея Есенина на азербайджанский язык. Одна из последних – статья Б. Перваны "«Прощай, Баку!» на азербайджанском языке"[6], в которой анализируются четыре перевода этого стихотворения. Правда, следует отметить, что опубликовано не четыре, а пять переводов, но второй по времени перевод Фикрета Садыга 1959 г. почему-то остался вне поля зрения автора статьи»[7].

В связи с данным высказыванием отметим, что автор по имени Фикрет Садыг никогда не переводил стихотворения «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...». В 1959 г. не Фикрет Садыг, а Ш. Садыг перевел одно из есенинских стихотворений. Но этим стихотворением было «До свиданья, друг мой, до свиданья...» (перевод носил название «Прощай»)[8]. Несомненно, именно название ввело автора статьи в заблуждение и привело, в конечном итоге, к ошибочному выводу.

В общей сложности, стихотворение «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» переводили десять азербайджанских переводчиков: Алекпер Зиятай (1955), Рафик Зяка (1964), Ахмед Джамил (1974), Алиага Кюрчайлы (1975), Князь Аслан (2005), Фируз Мустафа (2005), Эльдар Несибли Сибирэль (2006), Исахан Исаханлы (2009), Гамлет Исаханлы (2010), Эйваз Борчалы (2010).

Попытаемся дать анализ имеющимся переводам (переводы автора статьи и его брата Гамлета Исаханлы объектом анализа не являются).

Перевод Алекпера Зиятая

Əziz Bakı, əlvida! Son görüşdür, əlvida!
Bir həyəcan, bir kədər könlümü etmiş vətən.
Ürəyim narahatdır bu ayrılıq çağında,
Adi dostluq sözünü hiss edirəm dərindən.

Ey Azər övladının yurd-yuvası, əlvida!
Damarımda qan donur, gücdən düşür qollarım.
Ən xoş anlarım kimi çıxmaz yadımdan amma,
Xəzər dalğalarıyla, Balaxanı baharı.

Salamat qal, ey Bakı! Sən sadə bir nəğməsən,
Son dəfə öz dostumu qoy bağrıma basım, qoy!
İstərəm yasəməni tüstülərin içindən
Qızıl gül tək başını üzümə tərpətsin o![9]

Подстрочный перевод

Милый Баку, прощай! Эта встреча последняя, прощай!
Грусть и тоска поселились в сердце моем.
Беспокойно сердце мое в час разлуки,
Простое слово «дружба» чувствую глубоко.

О, родина сыновей Азера, прощай!
В жилах застывает кровь, слабеют руки.
Но не забуду, как лучшие мгновенья,
Волны Каспия и балаханскую весну.

Счастливо оставаться, эй Баку! Ты простая песня,
Позволь обнять своего друга в последний раз!
Захочу из глубины сиреневый дым,
Как роза, клонит голову он в сторону моего лица!

Перевод Алекпера Зиятая в какой-то степени можно считать удачным. В общих чертах переводчик смог верно передать дух стихотворения и вложить в свой перевод чувства, которые автор испытывал в момент разлуки. В то же время хотелось бы отметить в переводе ряд спорных моментов.

В есенинском оригинале каждое четверостишие начинается анафорой «Прощай, Баку!». В переводе же эта фраза каждый раз приводится по-иному, что в значительной степени нарушает своеобразную форму стихотворения и наносит ощутимый урон его звучанию. Отметим, что все переводчики, кроме Алекпера Зиятая и Ахмеда Джамиля, смогли сохранить оригинальную есенинскую форму в том или ином виде.

Алекпер Зиятай строки из оригинала «Прощай, Баку! Синь тюркская, прощай!» перевёл как «Ey Azər övladının yurd-yuvası, əlvida!» («О родина сыновей Азера, прощай!»). Сам по себе перевод нельзя считать неудачным. Однако, если учесть, что это первый перевод стихотворения, то должны заметить, что отсутствие в переводе такой лексики, как «səma» (небо), «göy» (небеса), можно отнести к просчетам.

Выражение «балаханский май» в последней строке второго четверостишия, переведенное как «balaxanı baharı» («балаханская весна»), также не может считаться удовлетворительным. Весна — это одно из времен года, в стихотворении же речь идет конкретно о мае месяце; если быть абсолютно точным, то о 1 Мая.

Как уже было отмечено, стихотворение «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» было опубликовано в газете «Бакинский рабочий» в № 115 от 25 мая 1925 г. К этому времени Есенин был в Баку уже около двух месяцев (приехал в Баку 30 марта). Здесь поэта радушно встретили, были организованы разнообразные встречи с ним, проведено с его участием несколько поэтических вечеров.

1 Мая явилось для Есенина наиболее запоминающимся днем этой поездки. Весь этот день он провел среди нефтяников Балаханы и членов их семей, читая им стихи и веселясь вместе с ними. Несомненно, что поэт имел в виду именно этот день, когда писал в стихотворении — «балаханский май». В этот день был снят документальный фильм, к сожалению, не сохранившийся.

Отметим, что, в общем, ни один из переводчиков, упомянутых выше, не заметил, что под выражением «балаханский май» автор подразумевал именно 1 Мая. Нельзя не отметить и слабую рифмовку второго четверостишия перевода Алекпера Зиятая. Хотя третье четверостишие переведено удачно, тем не менее последняя строка («Qızıl gül tək başını üzümə tərgətsin o!» — «Как роза, клонит голову он в сторону моего лица») на азербайджанском языке звучит несколько неестественно.

Перевод Рафига Зяки

Əlvida, ey Bakı, vəfalı şəhər!
Səni mən bir də görmədim, bəlkə!
Qəlbim eşqinlə çırpınar, döyünər,
Ey mənə mehriban olan ölkə!

Əlvida, ey Bakı, günəşli şəhər!
Ey şüalandıran fikirlərimi!
Mənə ilham verən səmavi Xəzər
Məni tərk eyləməz məzara kimi!

Əlvida, ey Bakı, gözəl mahnı!
Susuram səndən ayrılarkən mən.
Bir qızıl gül tək əy qızıl başını,
"Əıvida! Əıvida!" deyək sən, mən...[10]

Подстрочный перевод

Прощай, эй Баку, преданный город!
Тебя я, быть может, больше не увижу.
Мое сердце с любовью твоей бьется, трепещет,
Эй, милая мне страна!

Прощай, эй Баку, солнечный город!
Эй, освещающий мои мысли!
Воодушевляющий меня небесный Каспий
Не оставит меня до могилы.

Прощай, эй Баку, прекрасная песнь!
Умолкаю в час разлуки с тобой.
Словно роза, нагни золотую голову,
«Прощай! Прощай!» — скажем ты и я...

В переводе Рафига Зяки первая строка оригинала была передана в двух строчках, а от трех других строк оригинала не осталась и следа. Так, открыто выраженная печальная нота расставания в оригинале:

Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг.
И сердце под рукой теперь больней и ближе,
И чувствую сильней простое слово: друг[11] [I, 223], —

передана в переводе в грубоватой, не имеющей отношения к оригиналу форме:

Qəlbim eşqinlə çırpınar, döyünər
Ey mənə mehriban olan ölkə!

(Мое сердце с любовью твоей бьется, трепещет,
Эй, милая мне страна!), —

что, естественно, является недопустимым. Переводчик, не сумев уловить дух оригинала, не почувствовал ни глубокой печали, испытываемой поэтом в момент разлуки, ни биения его сердца. Мысль оригинала:

Прощай, Баку! Синь тюркская, прощай!
Хладеет кровь, ослабевают силы... [I, 223], —

переданная в переводе как

Əlvida, ey Bakı, günəşli şəhər!
Ey şüalandıran fikirlərimi!

(Прощай, эй Баку, солнечный город!
Эй освещающий мои мысли!), —

также вряд ли является удачной. Начинаешь задумываться, откуда же здесь появилась строчка «Ey şüalandıran fikirlərimi!» («Эй освещающий мои мысли!»). Возможно, переводчик перепутал слово оригинала «синь» со словом «сияние», и поэтому мысль была переведена неточно. Кроме того, выражение «балаханский май» во втором четверостишии оригинала в переводе было вообще упущено из виду.

Перевод третьего четверостишия также оставляет желать лучшего. Так, мысль «В последний раз я друга обниму...» передана неточно и сухо: «Susuram, səndən ayrılarkən mən» — «Умолкаю в час разлуки с тобой». Вообще, если убрать из этого перевода некоторые выражения, то будет трудно понять, что это — перевод известного стихотворения Есенина «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...»

Анализируя перевод Рафига Зяки, Амирхан Халилов пишет:

«"Сердечная боль" в оригинале переведена Рафигом Зякой совершенно в противоположном смысле и в непоэтичной форме: "Qəlbim eşqinlə cırpınar, döyünər" ("Мое сердце с любовью твоей бьется, трепещет"). Следовательно, нельзя сравнивать "сердечную боль" и "биение и трепет сердца с любовью". Такого рода неточностей в переводе Р. Зяки довольно много. В этом переводе в стихотворение были добавлены слова "ты, я, тебя, меня" без определенной на то надобности. Самое главное, что Есенин не был прочувствован, его мысли, сердцебиение были выражены сверх неестественно. Слабость этого перевода яснее выявляется при сравнении с другими переводами. Здесь восточные краски, рисуемые "восточной кистью", не выражены во всем естественном духе, чистоте и натуральности. Перевод — самая важная сфера творческой деятельности, которая требует от переводчика еще большей ответственности за творчество автора. Потому, что это — дар писавшего в оригинале поэта своему неизвестному переводчику. А дар надо оберегать»[12].

Первана Мамедова, в своей монографии вновь подстрочно переведя на русский язык перевод Рафига Зяки, приходит к следующему выводу:

«Даже поверхностное сопоставление перевода с оригиналом показывает несостоятельность его. В переводе нет ни одной строки, ни одного стиха, которому можно было бы найти аналогии в оригинале и сказать: "Да, это идет от автора, от *подлинника*"»[13].

Перевод Ахмеда Джамиля

Əlvida, Bakı! Daha çətin bir də görüşək...
İndi könlümə dolan qorxudur, qəm-qüssədir.
İndi əlimin altda daha bərk sancır ürək,
İndi daha dərindən duyuram ki, dost nədir.

Əlvida, Bakı! Ey Şərq üfüqləri, əlvida!
İnan, qanım soyusa, taqətdən düşsəm də mən,
Apararam, gedəcək mənimlə ta qəbrəcən
Balaxanı mayı da, Xəzər dalğaları da.

Əlvida! Salamat qal nəğməli könül kimi!
Qoy mən son dəfə öpüm barı dostu, yoldaşı...

Bənövşəyi tüstüdə əyilsin qoy gül kimi
Dostun ugur diləyən, "yaxşı yol!" deyən başı[14].

Подстрочный перевод

Прощай, Баку! Вряд ли мы еще встретимся...
Сейчас душа наполняется страхом, печалью, грустью.
Сейчас под рукой еще сильнее колет сердце,
Сейчас еще сильнее чувствую, что значит друг.

Прощай, Баку! Эй, горизонты восточные, прощай!
Поверь, если остынет кровь, если я выбьюсь из сил,
Унесу, уйдут со мною до могилы
И балаханский май, и волны Каспия.

Прощай! Счастливо оставаться, как полная песен душа!
Дай хоть в последний раз поцелую друга, товарища...
В фиолетовом дыму пусть нагибается, как цветок,
Голова друга, напутствующая: «В добрый путь!»

Перевод Ахмеда Джамиля можно считать удачным во всех смыслах. Переводчик смог глубоко прочувствовать дух оригинала, с успехом донеся до читателя всю поэзию подлинника в целом, точно и поэтично. Но в то же время следует отметить следующее. Несмотря на то, что переводчик в первых двух четверостишиях сохранил выражение «Прощай, Баку!», он опустил его в третьем четверостишии, нарушив тем самым свойственную оригиналу форму и манеру звучания.

Не может считаться удачным и частое употребление слова «indi» («сейчас») в последних трех строчках первого четверостишия, а также допущение в первой строчке третьего четверостишия слов «Əlvida» («прощай») и «Salamat qal» («счастливо оставаться») одновременно. Хотелось бы здесь отметить еще один момент. Стихотворение в оригинале заканчивается так:

Чтоб голова его, как роза золотая,
Кивала нежно мне в сиреневом дыму [I, 223].

Разбирая последнее четверостишие перевода Ахмеда Джамиля, Первана Мамедова пишет:

«Из оригинала видно, что речь идет о бакинском мае, периоде цветения сирени. Таким образом, ясно, что "сиреневый дым" имеет, кроме цветового, чисто метафорическое значение и указание на конкретное астрономическое время. И такая трансформация (замена оригинального выражения "сиреневый дым"

на "фиалковый дым" — в переводе И. Исаханлы) недопустима, ибо конец весны (май месяц), заменяется ранней (март), периодом цветения фиалок»[15].

Отсюда очевидно, что Первана Мамедова связывает выражение «сиреневый дым» с сиренью. По нашему мнению, эта мысль, сколь ни была бы она интересной, является ошибочной. В таком случае, слово «дым» в выражении «сиреневый дым» остается неясным даже при накладывании на него «метафорического оттенка». Мы утверждаем, что Есенин под «сиреневым дымом» подразумевал отнюдь не сирень, а туманный воздух сиреневого оттенка – дым, образовавшийся во время переработки нефти. Обладая отменным мастерством уподобления, Есенин описывает картину разлуки с Баку на фоне «сиреневого дыма» нефти, являющегося символом тогдашнего (да и нынешнего) Баку.

Отметим, что Алекпер Зиятай и Ахмед Джамиль, переведя выражение «сиреневый дым», правомерно акцентировали внимание не на «сирени», а на «дыме». А «сирень» и «фиалка» в их переводах — лишь указатели цвета дыма. Уместно напомнить и тот факт, что в стихотворении «Отчего луна так светит тускло...» Есенин, описывая ночь в сиреневом цвете, использует выражение «сиреневые ночи».

Перевод Алиага Кюрчайлы

Əlvida, Bakı! Səni mən bir daha görmərəm,
İndi mənim qəlbimdə kədər, qorxu səsi var.
Ürəyim daha yaxın, xəstəhal vurur bu dəm,
Daha möhkəm duyuram — sadə dost kəlməsi var.
Əlvida, Bakı! Mavi türk səması, əlvida!
Qüvvədən düşürəm mən, damarımda donur qan.
Mən bir səadət kimi aparram məzaracan
Balaxanı mayını, Xəzər dalğasını da.

Əlvida, Bakı! Sadə nəğmə kimi, əlvida!
Son dəfədir sıxıram sinəmə dostumu mən...
Onun başı qoy qızılgül kimi bu son anda
Yellənsin vida deyə yasəmənlər içindən[16].

Подстрочный перевод

Прощай, Баку! Не увижу тебя больше я,
Теперь в моем сердце скорбь и голос страха.
В это мгновенье сердце стучит еще ближе и болезненней,
Еще сильнее чувствую: есть простое слово «друг».

Прощай, Баку! Синее тюркское небо, прощай!
Силы теряю я, в жилах застывает кровь.
Я, как счастье, донесу до могилы
Балаханский май и волны Каспия.

Прощай, Баку! Как песнь простая, прощай!
В последний раз прижимаю к груди друга я...
Пусть его голова, как роза, в этот последний миг
Качается на прощанье среди сирени.

Ясно видно, что переводчик Алиага Кюрчайлы глубоко ощутил чувства, пережитые автором стихотворения в момент расставания с Баку. Он смог достаточно близко к оригиналу и в полной мере передать волнение и грусть расставания. Вместе с тем отметим три момента. Во-первых, во второй строчке первого четверостишия «İndi mənim qəlbimdə kədər, qorxu səsi var» («Теперь в моем сердце скорбь и голос страха») было бы более правильно использовать слово «hissi» («чувство») вместо «səsi» («голос»). Потому что человек не слышит, а чувствует страх.

Во-вторых, в том же четверостишии строчку «И сердце под рукой теперь больней и ближе...» передать в виде «Ürəyim daha yaxın, xəstəhal vurur bu dəm» («В это мгновенье сердце стучит еще ближе и болезненней») не является удачным вариантом. В результате дословного перевода слова «ближе» («yaxın») теряется поэтичность не только строки, но и всей строфы. На самом же деле, словом «ближе» поэт хотел передать трепет и биение сердца в час разлуки.

В-третьих, в последнем отрывке последней строфы выражение «сиреневый дым» было переведено ошибочно, как «цветок сирень». Об этом моменте мы уже говорили выше, анализируя перевод Ахмеда Джамиля.

Хочется особо отметить одно важное обстоятельство, отличающее перевод Алиаги Кюрчайлы от предыдущих трех. При переводе выражения «синь тюркская», в отличие от трех предыдущих переводчиков, он отказался от обобщенных выражений, таких, как «Azər övladının yurd-yuvası» — «родина сыновей Азера» (А. Зиятай), «günəşli şəhər» — «солнечный город» (Рафиг Зяка), «şərq üfüqləri» — «восточные горизонты» (А. Джамиль), и с точностью перевел: «mavi türk səması» — «синее тюркское небо», что полностью соответствует оригиналу.

Перевод Князя Аслана

Əlvida, ey Bakı! Ayrılaq gərək,
Kədər var, qorxu var qəlbimdə indi.
Əlimin altında ağrıyır ürək,
Dostu qoyub getmək yaman çətindi.

Əlvida, ey Bakı! Ey türk səmasi!
Tükənir qüvvətim, buzlayır qanım.
Mənimlə məzara gedir, inanın,
Balaxanı mayı, Xəzər dalğası.

Əlvida, ey Bakı! Sadə nəğmə tək!
Son dəfə dostyana qoy qucum səni...
Qoy qızıl gülləri yelləsin külək,
Yasəmən baş əyib ötürsün məni[17].

Подстрочный перевод

Прощай, эй Баку! Нам надо расстаться,
В сердце моем сейчас скорбь и страх.
Под рукой болит сердце.
Уйти, оставив друга, ой как больно.

Прощай, эй Баку! Эй тюркское небо!
Иссякают силы, застывает кровь.
Со мною в могилу уходят, поверьте,
Балаханский май, Каспийские волны.

Прощай, эй Баку, как песнь простая!
Дай в последний раз по-дружески обниму тебя...
Пусть качает розы ветер,
Чтобы, наклонив голову, сирень провожала меня.

В оригинале в первом четверостишии сердце поэта наполнено печалью при мысли о том, что он больше никогда не увидит Баку. В переводе же создается впечатление, что поэт просто ненадолго расстается с полюбившимся ему городом. Здесь не находит своего выражения мысль о том, что они больше никогда не встретятся.

В последней строке первого катрена переводчик так же совершенно по-другому передает мысль оригинала. И если во втором четверостишии он сохраняет мысль и поэтичность оригинала, — о переводе третьего четверостишия этого сказать нельзя. Перевод последних двух строк («Qoy qızıl gülləri yelləsin külək/Yasəmən baş əyib ötürsün məni» — «Пусть качает розы ветер, чтобы, наклонив голову, сирень провожала меня») не может удовлетворить взыскательного читателя и исследователя. В отличие от оригинала, этот отрывок имеет совсем другой смысл. И, несмотря на то, что двустишие, само по себе, звучит достаточно поэтично, — это совсем не Есенин.

Перевод Фируза Мустафы

Səni görməyəcəm, əlvida, Bakı!
Qəlbimi sarıbdı kədər, qüssə-qəm.
Ürəyim köksümdən çıxacaq sanki,
Dostumsan — bu sözlər çıxır dilimdən.

Əlvida, türk göyü — əlvida, Bakı!
Ürəyim sonuncu anları sayır.
Qəbrəcən könlümdə qalacaq bil ki,
Xəzər ləpələri, Balaxan mayı.

Nəğmə tək, əlvida! Əlvida, Bakı!
Öpürəm mən gözü yaşlı dostumu.
Yasəmən tozunda qızıl gül kimi
Əyilir köksünə başı dostumun[18].

Подстрочный перевод

Тебя я не увижу, прощай, Баку!
Грусть, печаль окутали мою душу.
Сердце будто выскочит из груди,
Ты мой друг — слова эти звучат из уст моих.

Прощай, тюркское небо, прощай, Баку!
Сердце доживает последние мгновения,
Знай, до гроба останутся в моем сердце
Волны Каспия, балаханский май.

Как песнь, прощай! Прощай, Баку!
Целую я друга со слезами на глазах.
Словно роза в сиреневой пыли,
Нагибается к груди голова друга.

Переводчик, ставя выражение «Əlvida, Bakı!» («Прощай Баку!») не в начале, а в конце первой строчки каждой строфы, старается, в какой-то мере, сохранить форму, но тем самым нарушает интонационное звучание стихотворения.

Хотя мысль в первой строфе перевода выражена достаточно полно и поэтично, перевод полустишия второй строфы «Хладеет кровь, ослабевают силы» как «Ürəyim sonuncu anları sayır» («Сердце доживает последние мгновения»), как нам кажется, в общем хоть и можно принять, но с точки зрения поэтично-

сти слаб. Дословный перевод этого полустишия был бы более убедительным. Во второй строфе в последнем полустишии слово «Balaxanı», чтобы не нарушить количество слогов, дано как «Balaxan», и это тоже неудачно, потому что «Balaxanı» – это название конкретной местности, а «Balaxan» – человеческая имя.

Перевод выражения «в сиреневом дыму» в финале стихотворения как «yasəmən tozu» («сиреневая пыль») тоже вызывает недоумение.

Перевод Эльдара Насибли Сибиреля

Əlvida, Bakı! Səni, bəlkə, görmədim yenə,
İndi könlüm kədərli, qəlbim səksəkəlidir.
Ürəyim də əlaltda xəstə olsa da, sənə
Sadəcə, dostum desəm, hər şeydən irəlidir.

Əlvida, Bakı! Doğma türk göyləri, əlvida!
Daha qanım soyuyur, daha gücüm yayınır.
Xoşbəxtlik tək aparram özümlə məzara da
Xəzərin dalğasını, Balaxanı mayını.

Əlvida, Bakı! Sadə nəğmə kimi, əlvida!
Sonuncu dəfə səni gəl, sıxım köksümə mən.
Dostum, qızılgül kimi qoy yellənsin başın da
Mənimlə vidalaşan yasəmənlər içindən[19].

Подстрочный перевод

Прощай, Баку! Тебя, может, не увижу снова,
Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг.
Пусть сердце под рукой больное, тебя я
Просто, если другом назову — и это превыше всего.

Прощай, Баку! Родные тюркские небеса, прощайте!
Уж кровь хладеет, силы иссякают.
Как счастье унесу с собой в могилу я
Волны Каспия и балаханский май.

Прощай, Баку! Как песнь простая, прощай!
Дай прижму тебя к груди в последний раз.
Мой друг, подобно розе, пусть кивает голова твоя,
Среди сирени прощающийся со мной.

В оригинале автор уверен, что больше не увидит Баку; переводчик допускает варианты: «Səni, bəlkə, görmədim yenə» («Тебя, может, не увижу снова»). Вместе с тем отметим здесь, что переводчик точно и поэтично, совсем по-есенински передал вторую строку стихотворения: «Теперь в душе печаль, теперь в душе испуг» — «indi könlüm kədərli, qəlbim səksəkəlidir».

На наш взгляд, является неудовлетворительным перевод строки «И сердце под рукой теперь больней и ближе...» как «Ürəyim də əlaltda xəstə olsa da» («Пусть сердце под рукой больное»). У поэта не больное сердце, этой строчкой он просто выражает грусть расставания с Баку. Достаточно слабым с точки зрения поэтичности является также перевод второй строки второго четверостишия: «Daha qanım soyuyur, daha gücüm yayınır».

Как и в большинстве переводов, здесь также наблюдается неточный смысловой оттенок передачи последней строки третьего четверостишия: и здесь «сиреневый дым» дан как «Yasəmən gülü» («сиреневый цветок»).

Перевод Эйваза Борчалы

Əlvida, Bakı! Daha görməyəcəm səni mən.
Kədər çöküb könlümə, qorxu keçir içimdən;
Əlim altda ürəyim didib tökür özünü
Daha bərk hiss edirəm mən indi dost sözünü.

Əlvida, Bakı! Mavi Türk diyarı, əlvida!
Tükənir canda taqət, soyuyur damarda qan.
Amma mənlə gedəcək mənə səadət olan
Xəzərin dalğası da, Balaxanı mayı da!

Əlvida, Bakı! Sadə bir nəğmətək əlvida!
Son dəfə can dostumu basaram bağrıma mən
Qızılgültək boy verib başını sallar o da
Yasəməni çalarlı tüstü-duman içindən[20].

Подстрочный перевод

Прощай, Баку! Больше не увижу тебя я.
Грусть объяла душу, страх обуял меня;
Под рукою моей сердце распинает себя.
Еще сильнее чувствую я теперь слово «друг».

Прощай, Баку! Синий тюркский край, прощай!
Нет сил больше в теле, остывает в жилах кровь.

Но со мною уйдут ставшие счастьем для меня
И волны Каспия, и балаханский май!

Прощай, Баку! Как песнь простая, прощай!
Последний раз сердечного друга обниму.
Как роза, раскинувшись, головой поникнет он
Сквозь розового оттенка дымка-тумана.

Хотя первое четверостишие и переведено достаточно точно и интересно, выражение «didib tökür özünü» («распинает себя») в третьей строке звучит неестественно и выглядит несколько слабо. Потому что, фактически, в нашем языке по отношению к сердцу такое выражение не употребляется. Отметим и то, что при переводе этого четверостишия была нарушена также и система рифмы оригинала. В переводе рифмуются между собой первая-вторая и третья-четвертая строки, между тем как в оригинале – первая-третья и вторая-четвертая.

В третьей строке второго четверостишия также чувствуется определенная неестественность. Смысл этой строки в оригинале прост и понятен, а в переводе он «утяжелен».

Хотя, в отличие от ряда переводчиков, автор и сумел найти достаточно интересное выражение «Yasəməni çalarlı tüstü-duman», соответствующее выражению «сиреневый дым» в оригинале, в целом необходимо отметить, что перевод последнего четверостишия получился не совсем удовлетворительным.

Как видно, переводы стихотворения «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...», с точки зрения временного отрезка, охватывают 55-летний промежуток (первый перевод – 1955, последний – 2010). Первые четыре перевода были сделаны в течение двадцати лет (1955–1975); затем в течение последующих тридцати лет (1975–2005) к этому стихотворению никто не обращался. Наконец, начиная с 2005 г., в преддверии 110-летнего юбилея Есенина, интерес к его поэзии возрастает, и многие поэты-переводчики обращаются к его произведениям, в том числе, и к «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» Из привлеченных к анализу восьми текстов пять переведены четырнадцатисложником, два – одиннадцатисложником, а один – перевод Рафига Зяки – сделан в ритме «аруз»[21].

Опираясь на результаты предпринятого анализа и мнения других специалистов по поводу этих переводов, можно сделать вывод, что лучше всего использовать четырнадцатисложник в передаче общего настроения этого стихотворения. Именно в этом случае душевные переживания, грусть разлуки могут быть переданы точнее, выразительнее и поэтичнее. При передаче всех этих нюансов одиннадцатисложником ощущается некая «теснота» и возникает проблема «недостатка слога», «недостатка слов».

Во всех переводах, привлеченных к анализу, мы можем отметить сильные и слабые стороны, но наиболее удачными, на наш взгляд, являются переводы Алек-

пера Зиятая, Ахмеда Джамиля и Алиаги Кюрчайлы среди четырнадцатисложных переводов и одиннадцатисложный перевод Князя Аслана.

Хотя в переводе и важно максимально точно соответствовать оригиналу, но, думается, не менее важно и другое: понимать, насколько естественно сделан и звучит перевод на языке перевода, в данном случае – на азербайджанском языке.

С этой точки зрения из четырех выделенных как лучшие переводов наиболее поэтичным считаем перевод Ахмеда Джамиля. Переводчик, глубоко прочувствовав и уловив общий дух есенинского стихотворения, написанного «кровью сердца», мастерски перевел его на азербайджанский язык.

Учитывая огромную любовь читателей к есенинскому творчеству, нисколько не сомневаемся в том, что будут появляться новые и новые переводы поэзии Есенина, в том числе переводы стихотворения «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...»

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Болдовкин Василий.* Он всем нам родной // Слово. Российский журнал художественной литературы и общественной мысли. М., 2003, № 2. С. 89–90.

[2] Бакинский рабочий. 1925, 25 мая.

[3] *Халилов Амирхан.* Сергей Есенин. Золотая осень и весна Мардакяна (на азербайджанском языке). Баку: изд-во «Азербайджан», 1996. С. 69; *Новрузов Рафик.* Художественный перевод и проблема взаимодействия, взаимообогащения литератур. Баку: Элм, 1990. С. 306.

[4] Русские поэты об Азербайджане (на азерб. яз.). Баку: Азгосиздат, 1955. С. 34.

[5] *Мамедова Первана.* Сергей Есенин на азербайджанском языке. Баку: Мутарджим, 2003. С. 70–71.

[6] Литературный Азербайджан. 1994. № 4–6. С. 168–172.

[7] *Шипулина Галина.* Бакинская Есенииана // Столетие Сергея Есенина. Международный симпозиум. Есенииский сборник. Вып. III. М.: Наследие, 1997. С. 321.

[8] Ədəbiyyat və incəsənət (Литература и искусство), 1959. 10 января.

[9] Русские поэты об Азербайджане. С. 34.

[10] Azərbaycan gəncləri («Молодежь Азербайджана»), 1964, 29 мая.

[11] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 223. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[12] *Халилов Амирхан.* Сергей Есенин. Золотая осень и весна Мардакяна. С.71.

[13] *Мамедова Первана.* Сергей Есенин на азербайджанском языке. С. 74.

[14] «Ədəbiyyat və incəsənət» («Литература и искусство»), 1974, 6 октября.

[15] *Мамедова Первана.* Сергей Есенин на азербайджанском языке. С. 77.

[16] *Есенин С. А.* Стихи и поэмы / Пер. Алиага Кюрчайлы. Баку: Азернешр, 1975. С. 154.

[17] Поэтические переводы. Первый сборник (на азерб. яз.). Баку: Хазар Университети, 2005. С. 123.

[18] «Тас» («Корона»), 2005. 04–14 ноября.

[19] «Azərbaycan» («Азербайджан»), 2006. 4 июня.

[20] *Есенин С. А.* Персидские мотивы / Пер. Эйваз Борчалы. Баку: Адилоглу, 2010. С. 33.

[21] Система стихосложения в поэзии ряда стран Ближнего и Среднего Востока, в том числе и в Азербайджане. Основана на чередовании долгих и кратких слогов.

З. З. Исламов *(г. Салават)*

БАШКИРСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ЕСЕНИНА

Башкирские писатели и поэты не могли остаться равнодушными к творчеству Сергея Александровича Есенина. К сожалению, периодических изданий до 1925 г. в республиканских книжной палате и библиотеках региона не сохранилось. Вполне возможно, что уже тогда предпринимались попытки сделать переводы произведений «певца рязанских раздолий» на башкирский язык. Первая известная нам статья о творчестве Есенина в газете «Башкортостан» опубликована в январе 1926 г.

Затем в башкирской периодике — затишье на десятилетия, поэт под запретом. И только в начале 1970-х гг. появляются материалы с его упоминанием. К этому времени относятся и первые переводы произведений Есенина.

Исследуя газетно-журнальные публикации с переводами «певца рязанских раздолий», находишь немало именбашкирских поэтов, обратившихся к Есенину. Вафа Ахмадиев перевел стихотворение «Эта улица мне знакома» («Бигерэк таныш мина ошо урам»), у Шарифа Биккула удалось найти несколько переводов: «Письмо матери», «Ты запой мне ту песню, что прежде...», «Я помню, любимая, помню...»

Миассар Басыров, которого коллеги по перу сравнивали с великим русским поэтом, перевел стихотворения «Гой ты, Русь моя, родная...», «О верю, верю, счастье есть...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...»

Назар Наджми наряду с другими классиками переводил и Есенина: «Я по первому снегу бреду...», «Песни, песни, о чем вы кричите...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..»

Среди переводчиков Мурат Рахимкулов, Сайфи Кудаш, Газим Шафиков. Но самый большой вклад в переводы произведений Есенина народный поэт Башкортостана Рами Гарипов. В его собрании сочинений в трех томах (Башкирское книжное издательство, 2001, т. 3) опубликовано около 50 произведений Есенина, переведенных на башкирский язык. Среди его переводов: «Там, где капустные грядки...», «Вот уж вечер. Роса...», «Гой ты, Русь, моя родная...», «Корова», «Песнь о собаке», «Лисица», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Нивы сжаты, рощи голы...», «Я по первому снегу бреду...», «Я верю, верю, счастье есть...», «По-осеннему кычет сова...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Письмо матери», цикл «Персидские мотивы» и другие. Многие стихи переведены в период с 1972 по 1975 гг.

В своих переводах Рами Гарипов стремился уловить дух и самобытность есенинских текстов, сохранить обилие красок, образов, музыкальность стиха. Он говорил: «Я переводил не только от души, но и старался передать, кроме духа, буквальную строфику — размер к размеру»[1]. Народный поэт Башкортостана Р. Бикбаев писал, что Есенина Рами Гарипов перевел с таким блеском, что они могут соперничать с оригиналом.

Есенин превратился для него в единомышленника, вдохновителя, на которого можно было опереться в трудную минуту, а таких минут в его жизни было предостаточно.

Писатель Равиль Бикбаев пишет, что знаменитые «Персидские мотивы» дошли до башкирского читателя с мелодичностью и созвучием, которые можно сравнивать с оригиналом. Изучение Есенина, стремление понять его как можно лучше продолжается годами. Например, над переводом стихотворения «Отговорила роща золотая...» стоят даты: «3.X 65 — 5.04.72» — так долго продолжался перевод одного стихотворения. Это говорит о таланте переводчика, который сумел найти нужные слова на башкирском языке, чтобы читатель смог понять всю глубину есенинского стиха, его своеобразность и уникальность. Также через семь лет он возвращается к стихотворению «Не бродить, не мять в кустах багряных...». В своих переводах Рами Гарипов стремился улавливать дух и самобытность звучания авторской речи, сохранить обилие красок, образов, музыки.

В плане сравнения с другими переводчиками возьмем стихотворение «Письмо матери» в переводах Рами Гарипова и Шарифа Биккулова (псевдоним — Биккул). В первой строке лирический герой обращается к матери в единственном числе: «Ты жива еще, моя старушка?» Биккул же перевел ее «Живы еще, моя матушка?». Вторая строка: «Жив и я. Привет тебе, привет!» У Биккулова: «Жив и я. Привет от сына.» У Гарипова нет искажения оригинала. Интересен перевод строки «В старомодном ветхом шушуне». Шушун — старинная женская верхняя одежда. У Биккулова шушун переведен как бешмет. Бешмет — у некоторых народов Кавказа и Средней Азии верхняя распашная, обычно стеганая одежда. А у Гарипова — зилян — национальная верхняя нарядная одежда башкирок из бархата. Тем самым поэт приблизил есенинский текст к башкирским традициям.

В следующей строфе вторая строка «Часто видится одно и то ж». В переводе Биккулова — «Тебе представляется». У Гарипова более точный поэтический перевод «Тебе видятся кошмары».

Так на башкирском выглядит первое четверостишие стихотворения «Письмо матери» в переводе Гарипова:

Һин иҫән-һаумы әле, әсәй ҡарсыҡ?
Мин дә иҫән. Күптин-күп сәләм!
Ни хәлдә һуң беҙҙең аҡ аласыҡ?
Нур яуҙырһын уға бар ғәләм!

Горький пропойца – это словосочетание есть и в башкирском языке, и Гарипов удачно использует его. А у Биккулова это звучит так: «Не такой уж я и пьяница». Он пропустил слово «горький», поэтому переживания матери переданы неточно. Интересен перевод строки «И мечтаю только лишь о том», Биккулов перевел дословно, а Гарипов применил диалектное слово «толданам», из-за чего опять же состояние души истосковавшегося по низенькому дому лирического героя передается так же, как и у Есенина. Перевод строки «К старому возврата больше нет» у Биккулова почти соответствует оригиналу, однако слово «старый» переведено как «давно прошедшее время»: «БоронFога инде кайтыу юк». Блестяще перевел Гарипов, применяя синоним этого глагола, и строка звучит как у Есенина: «Уткэндэргэ инде юл ябык» («К старому возврата больше нет»).

К 80-летию Есенина Гарипов подготовил отдельный сборник переводов, отнес в «Башкирское издательство», получил положительное заключение, но он так и не увидел свет.

О двух совершенно разных поэтах огромного таланта, разной судьбы, представителей разных культур, но очень близких друг другу по духу написала сочинение учащаяся башкирской гимназии Лилия Тугузбаева, оно опубликовано в книге «Рами»: «Их стихи стали правдивым словом эпохи. Гарипов жил в то время, на которое с надеждой смотрел Есенин. Но, увы, на долю им обоим выпала незавидная участь. Есенин быстро завоевал успех при жизни, но нелегким было возвращение его лирики после смерти. Гарипов уже при жизни должен был отражать удары недругов, которых не устраивала правда жизни. Творчество Есенина и Гарипова нельзя сопоставить, сравнивать их. Нужно проводить параллели, в которых мы видим схожие образы и мотивы двух великих поэтов»[2].

Писатели разных национальностей, проживающие в Башкортостане, уделяют Есенину самое пристальное внимание, соразмеряя свое творчество с наследием великого русского поэта.

Библиография, переводы произведении Есенина на башкирский язык:

1. «Капитан земли», газета «Ленинсе», 1960, 4 октября.

2. «Письмо матери», «Я помню, любимая, помню...», «Ты запой мне ту песню, что прежде...» – перевод Шарифа Биккулова в кн.: *Биккулов Ш.* Свет моей земли. Уфа, 1965. С. 101–106.

3. «Ленин». Отрывок из поэмы «Гуляй-поле», «Песнь о собаке», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...», «В Хороссане есть такие двери...», «Несказанное, синее, нежное...», «До свиданья, друг мой, до свиданья...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Нивы сжаты, рощи голы...» – перевод Рами Гарипова. Журнал «Агидель», 1965, № 10. С. 61–64.

4. «Гой ты, Русь моя родная...». Газета «Совет Башкортостаны», 1965, 30 октября.

5. «О верю, верю, счастье есть...», «Капитан земли» — перевод Рами Гарипова. Газета «Совет Башкортостаны», 1965, 3 октября.

6. «Ты меня не любишь, не жалеешь...» — перевод Миассара Басырова. «Совет Башкортостаны», 1965, 3 октября.

7. «Эта улица мне знакома...» — перевод Вафы Ахмадеева. «Совет башкортостаны», 1965, 3 октября.

8. «Баллада о 26» — перевод Рами Гарипова. Журнал «Агидель», 1966, № 11. С. 47–50.

9. Рами Гарипов. Собрание сочинении: В трех томах. Уфа. 2001. Т. 3 С. 397–437:

— «Алһыу һыуҙар һибеп йөрөгән ерҙә...» («Там, где капустные грядки...»);

— «Кис булды. Ысыҡтар...» («Вот уж вечер. Роса...»);

— «Ябынған да ялбыр юрған...» («Поет зима, аукает...»);

— «Уҡаланған күл өҫтө шәфәк нурынан » («Выткался на озере...»);

— «Ташҡын томаны...» («Дымом половодье...»);

— «Ҡарҙарын ҡоя муйылым...» («Сыплет черемуха снегом...»);

— «Ҡырпаҡ ҡар...» («Заколдован невидимкой...»);

— «Эй һин, минең тыуған Рәсәй!...» («Гой ты, Русь, моя родная...»);

— «Һыйыр» («Корова»);

— «Өйөр» («Табун»);

— «Эт хаҡында йыр» («Песнь о собаке»);

— «Йөрөмәм инде, иҙмәм ал ҡыуаҡты...» («Не бродить, не мять в кустах багряных...»);

— «Төлкө» («Лисица»);

— «Ҡыр яланғас, ҡыуаҡтар буш...» («Нивы сжаты, рощи голы...»);

— «Ярып киләм тәүге аҡ ҡарҙы...» («Я по первому снегу бреду...»);

— «Беләм, беләм: бар ул, бәхет, бар!..» («О верю, верю, счастье есть!..»)

— «Йәшел генә толомҡайың...» («Зеленая прическа...»);

— «Кантата»;

— «Көҙгөсә уһылдай ябалаҡ...» («По-осеннему кычет сова...»);

— «Йәлләп, саҡырып йәш тә ҡоймам инде...» («Не жалею, не зову, не плачу...»);

— «Әсәйемә хат» («Письмо матери»);

— «Совет Рәсәйе» («Русь советская»);

— «Һөйләште лә тынды алтын сауҡа...» («Отговорила роща золотая...»);

— «Ленин» — отрывок из поэмы «Гуляй-поле»;

— «Егерме алты хаҡында баллада» («Баллада о 26»);

— «Уңалдылар иҫке яраларым...» («Улеглась моя былая рана...»);

— «Һораным мин бөгөн асламсынан...» («Я спросил сегодня у менялы...»);

— «Шәһәнәм һин минең, шәһәнәм...» («Шаганэ, ты моя, Шаганэ...»);

— «Һин әйтәһең, Сәғәзи, тип...» («Ты сказала, что Саади...»);

— «Булғаным юҡ Босфор ерҙәрендә...» («Никогда я не был на Босфоре...»);

— «Зәғфрандай илдең зәңгәр кисе...» («Свет вечерний шафраннового края...»);

— «Шундай саф һәм зәңгәр һауа!..» («Воздух прозрачный и синий...»);

— «Күктә — айҙың һалҡын алтыны...» («Отчего луна светит так тускло...»);

— «Хорассанда шундай ишектәр бар...» («В Хороссане есть такие двери...»);

— «Фирҙәүсиҙең зәңгәр илкәйе...» («Голубая родина Фирдуси...»);

— «Шағир булыу — шул ук шәһит үлеү...» («Быть поэтом — это значит то же...»);

— «Ике аҡҡош — йәрем ҡулдары...» («Руки милой — пара лебедей...»);

— «Типмә инде, һантый йөрәк!..» («Глупое сердце, не бейся...»)

— «Нилектән ай шулай тоноҡ ҡарай...» («Отчего луна так светит тускло...»);

— «Ер капитаны» («Капитан земли»);

— «Әйтеп бөтөргөһеҙ наҙлы, күм-күк...» («Несказанное, синее, нежное...»);

— «Хуш бул инде, дуҫкай, хуш хәҙергә» («До свиданья, друг мой, до свиданья...»).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] http://www.vatandash.ru/index.php?article=392 Электронный ресурс. Дата обращения: 20.01.2014.

[2] *Тугузбаева Л.* Гений всегда народен // Народный поэт Рами / Сост. Надежда и Гульнара Гариповы. Уфа: Китап, 2007. С. 547.

Е. С. Хило (г. Томск)

НЕПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД ПОЭЗИИ ЕСЕНИНА НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Как известно, перевод является одним из важных способов вхождения художественного произведения в другую культуру. Сам же художественный текст имеет отличный ото всех других текстов «эстетический статус»[1], связанный прежде всего с характером информации, которая содержится в тексте. Поэтический перевод как разновидность художественного обладает некоторыми отличительными чертами. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой выражается дух народа, который заключен в своеобразии исторического и культурного развития, его психического строя. «Понять поэзию другого народа – значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры»[2], – считает Е. Г. Эткинд. Он же отмечает значительные трудности при переводе прозаического произведения, когда переводчик в ряде случаев вынужден искать иные синтаксические построения, иные ритмические решения. Слово как первоэлемент искусства в прозе является главным носителем смысла и стилистической окраски, а в поэзии эти его качества заметно видоизменяются: кроме смыслового содержания, важной оказывается еще и звуковая форма.

Эткинд отмечает еще одну важную особенность: поэзия по-иному, чем проза, отражает мир[3]. Поэтические образы отличаются большей обобщенностью при меньшем объеме произведения. Концентрированность мысли, а вследствие этого «сжатость» языка являются важнейшей особенностью поэзии. С. Я. Маршак по поводу перевода поэтического произведения выдвинул два парадоксальных, но верных, на наш взгляд, положения: «Перевод стихов невозможен»[4]; «каждый раз это исключение»[5].

Представление о том, что «поэзию следует переводить поэзией», является традиционным, однако в Германии имеет место факт прозаического перевода поэзии. Авторами сборника «Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart» (1984) выступили Кай Боровский (р. 1943) и Людольф Мюллер (1917–2009), увлекавшиеся русской литературой. Они дают не просто прозаический перевод поэзии, а подстрочный перевод стихотворений. В теории поэтического художественного перевода подстрочный перевод определяется как «дословный перевод поэтического текста с соблюдением основных лексико-грамматических норм языка перевода, выполняющий функцию общего ознакомления читателя с со-

держанием оригинала. Зачастую подстрочник сопровождается примечаниями переводчика, разъясняющими особенности формы оригинала»[6]. Данная трактовка характеризует лишь один из типов подстрочника, который чаще всего служит эталоном точности или неким базисом для сравнения нескольких стихотворных интерпретаций в ситуации переводной множественности.

Подстрочный перевод может выполнять и репрезентативную функцию, непосредственно представляя читателю иноязычный поэтический текст. Такой тип подстрочника отличается «высокой степенью художественности, адаптации к нормам языка и литературы принимающей словесности»[7]. Ярким примером такого типа подстрочного перевода является издание К. Боровского и Л. Мюллера. Сам сборник представляет собой уникальную и максимально аутентичную попытку переноса русской поэзии в другую культуру и языковую систему: от «Слова о полку Игореве» до стихотворений В. Высоцкого и И. Бродского. Семьдесят авторов, которых мы встречаем в сборнике, являются ключевыми фигурами русской поэзии.

Включение в этот список С. А. Есенина подчеркивает его значимость не только как представителя Серебряного века, но и его значение в контексте всей русской литературы. В этом издании приведены восемь наиболее «репрезентативных» стихотворений Есенина: «Песнь о собаке» (1915), «Я последний поэт деревни...» (1920), «Песнь о хлебе» (1921), «Письмо матери» (1924), «Мы теперь уходим понемногу...» (1924), «Отговорила роща золотая...» (1924), «Письмо от матери» (1924), «До свиданья, друг мой, до свиданья...» (1925). Как видим, жанровый состав есенинской лирики здесь разнообразен, что свидетельствует как о кропотливой работе авторов по отбору стихотворений, так и о стремлении к созданию в немецкоязычном сознании разностороннего образа Есенина-поэта.

Особенностью подстрочных переводов является их полное соответствие оригиналу на всех уровнях языка за исключением рифмы: подстрочник состоит из нерифмованных строк, что обусловлено его целью: наиболее точная передача смысловых структур оригинала. Убедимся в этом, обратившись к сравнительному анализу подстрочных переводов К. Боровского и Л. Мюллера и стихотворений Есенина.

В переводе стихотворения «Песнь о собаке» мы встречаем все главные образы оригинала («die Hündin», «sieben Welpen», «der finstere Hausherr», «der Mond über der Hütte» и др.). Интерес вызывает прилагательное «рыжие», которое в переводе становится «fuchsrote» (красно-рыжий), существительное «подачка» конкретизировано до «eines Stückes Fleisch» (кусок мяса). В отношении синтаксического состава стоит отметить небольшое несоответствие: оригинал содержит восемь повествовательных предложений, одно из которых заканчивается отточием; перевод же содержит то же количество предложений, но заканчивающихся точкой.

В стихотворении «Я последний поэт деревни...» ключевым является мотив расставания, прощания. К. Боровский и Л. Мюллер точно передают эту семантику: обреченность старой, аграрной России и всего, что с этим связано, а также «предназначенное расставанье» с лирическим героем. Пояснение, касающееся обозначения зари («der übergossen ist von der (Morgen oder Abend) Röte des Himmels»), а именно уточнение ее характера — утренняя она или вечерняя, — является одной из характерных черт стратегии подстрочного перевода. Синтаксическая структура перевода полностью соответствует структуре оригинала.

«Письмо матери» и «Письмо от матери» отражают переживания лирического героя. В переводе первого стихотворения внимание привлекают следующие словосочетания: «моя старушка» — «meine alte Mutter», «привет тебе, привет» — «Ich grüße dich, grüße dich herzlich», «в старомодном ветхом шушуне» — «in deinem altmodischen, abgetragenen Sarafan». Каждый из перечисленных образов конкретизируется: «моя старушка» — «моя старая мать»; «привет тебе, привет» — «я приветствую тебя, приветствую сердечно», а шушун заменен на сарафан («шушун — женская верхняя короткополая одежда или кофта»[8]). Синтаксическая структура перевода здесь полностью соответствует структуре оригинала. При анализе перевода «Письма от матери» яркие примеры переводческих трансформаций не выявлены, отметим лишь незначительные изменения в синтаксической структуре перевода: три вопросительных, одно восклицательное и 18 повествовательных предложений оригинала заменены на три вопросительных и 20 повествовательных предложений в переводе.

Стихотворения «Мы теперь уходим понемногу...» и «Отговорила роща золотая...» переведены достаточно точно, значительных расхождений с оригиналами нами не выявлено. Интерес привлекает к себе прощальный реквием Есенина — стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...». Основным мотивом является прощание, расставание. Стихотворение можно условно разделить на две части: две первых строфы обоих катренов содержат диалог лирического героя со своим другом; последние строфы обоих катренов носят философский характер и показывают отношение лирического героя к смерти и жизни. При этом стихотворение отличает концентрированный лиризм каждой строки. Обращение лирического героя к другу и философский пласт стихотворения переданы очень точно по отношению к оригиналу. Однако на общем фоне выделяется обращение не к другу, а, скорее, к подруге или возлюбленной («meine Liebste», «meine Gute»). Выбор такого адресата остается непонятным в силу особенности подстрочного перевода: максимальной приближенности к оригинальному тексту. В синтаксическом плане отметим, что перевод состоит из четырех предложений, однако одно из них является восклицательным. Авторы придали интонацию восторженности первой строке вопреки элегическому пафосу оригинала, при этом сохранили знак тире во второй строке второго четверостишия.

Таким образом, «непоэтические» переводы Л. Мюллера и К. Боровского выполняют свои основные функции и вместе с этим являются литературными текстами, представляющими лирику Есенина в Германии. Сборник «Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart» стал образцом подстрочника с функцией репрезентации иноязычного текста, «нетрадиционной» антологией русской поэзии на немецком языке и, несомненно, определенным этапом в осмыслении творчества Есенина в Германии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Тюленев С. В.* Теория перевода. М.: Гардарики, 2004. С. 253.

[2] *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. М.–Л.: Советский писатель, 1963. С. 3.

[3] Там же. С. 4.

[4] Цит. по: *Нелюбин Н. Л.* Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта – Наука, 2003. С. 373.

[5] Там же.

[6] *Никонова Н. Е.* Подстрочный перевод: типология, функции и роль в межкультурной коммуникации. Томск: Томский гос. университет, 2008. С. 156.

[7] Там же. С. 4.

[8] Большая советская энциклопедия. Электронный ресурс: http://slovari.yandex.ru/шушун%20это/БСЭ/Шушун/ Дата обращения: 18.02.2014.

Н. А. Казарова *(г. Ростов-на-Дону)*

ЕСЕНИН И ЛИТЕРАТУРНЫЙ РОСТОВ 1920-х гг.

В письме А. Б. Мариенгофу в феврале 1922 г. С. А. Есенин писал: «... я в Ростове. Сижу у Нины...»[1].

В Ростове-на-Дону поэт бывал проездом несколько раз, но только в свой первый приезд — в июле 1920 г. он прожил в городе почти месяц.

Юная поэтесса Нина Гербстман (литературный псевдоним — Грацианская) познакомилась с Есениным во время его первого приезда в Ростов. Тогда Есенин часто бывал в гостях у Нины на Никольской (Социалистической) улице, 50. Нина Осиповна оставила воспоминания о встречах с Есениным в Ростове-на-Дону летом 1920 г. и в феврале 1922 г. Впервые они были опубликованы в 1926 г. вместе с ее стихами в сборнике, посвященном памяти поэта, затем появились в новой редакции в ростовской газете «Молот», а позже — в двухтомнике «С. А. Есенин в воспоминаниях современников». Наиболее интересные фрагменты ее незаконченных воспоминаний, озаглавленных «Повесть о моей жизни» были опубликованы после смерти автора в журнале «Дон»[2]. Наряду с воспоминаниями о встречах с Есениным в «Повести...» содержатся интересные сведения о литературной жизни Ростова в начале 1920-х гг., о ростовском Союзе поэтов и организованных им вечерах поэзии, о литературных дискуссиях, о «ничевоках» и др.

Наряду с воспоминаниями Нины Грацианской воссоздать картину литературного Ростова начала 1920-х гг. позволяют воспоминания ростовского поэта Вениамина Жака, а также журналиста и театроведа Ильи Березарка. В. Жак оставил несколько вариантов воспоминаний о Есенине, один из которых был опубликован в журнале «Дон»[3]. В 1920 г. он был 15-летним гимназистом, писал стихи, смутно слышал о В. Маяковском, однако совсем не слышал о Есенине. Ростов тех дней был фронтовым городом, еще в феврале здесь шли бои, но воздух был пропитан стихами: «Стихи кричали с плакатов, стихи раздвигали столбцы газет, стихами говорили афиши. Октябрь, Революция, Красная армия, вернувшая Ростов Республике Советов, — всё и все говорили стихами. Но у поэтов в Ростове еще не было ни журнала, ни издательства. Ничего, кроме оккупированного ими подвальчика, маленькой книжной лавки на Большой Садовой да квартиры доктора Гербстмана. У доктора была искренняя любовь к поэзии, сын — поэт Александр (теперь он известный мастер шахматных этюдов, видный

пушкиновед, профессор) и очаровательная Ниночка. Ниночка неплохо писала свои стихи и еще лучше читала чужие. В огромной квартире доктора Гербстмана не переводились гости. Все литераторы, ехавшие на Кавказ и с Кавказа – Хлебников, Городецкий, Есенин, Мариенгоф и др., останавливались, заходили, жили в этой доброжелательной докторской семье. Здесь в начале 20-х гг. был если не единственный, то главный литературный салон Ростова»[4]. Упомянутые Жаком подвальчик и книжная лавка имеют свою историю.

По свидетельству Грацианской, «правление Всероссийского союза поэтов в начале мая 1920 года направило в Ростов поэта Александра Рославлева с поручением открыть ростовское отделение СОПО. Рославлев привез с собой устав Союза поэтов, подписанный наркомом просвещения А. В. Луначарским. Устав определял круг задач Союза поэтов, права и обязанности его членов. По уставу Союзу полагалось иметь свою столовую-эстраду для ведения массовой работы и книжную лавку»[5]. Рославлев вскоре тяжело заболел и вернулся в Москву, а ему на смену пришел молодой поэт Рюрик Рок.

Илья Березарк писал: «Летом и осенью 1920 года в Ростове-на-Дону работало так называемое "Кафе поэтов". Организовал его ловкий литературный авантюрист Рюрик Рок, именовавший себя вождем "ничевоков". Ему удалось раздобыть у Луначарского бумажку о том, что нарком просвещения сочувствует деятельности "Союза поэтов" и предлагает местным властям оказывать ему всяческое содействие. Умело используя эту "чудодейственную" бумажку, Рюрик Рок организовал литературное кафе в помещении некогда популярного ресторана-подвала, стены которого были теперь пестро расписаны "левыми" художниками. Кафе было всегда переполнено. Здесь можно было сравнительно вкусно поесть (хозяйственной частью ведал опытный "спец" – бывший хозяин ресторана) да и послушать недурную концертную программу. Кроме местных поэтов здесь выступали актеры, певцы, музыканты»[6]. В числе посетителей кафе были художники Марсель Дюшан и Мартирос Сарьян, композитор Михаил Гнесин, театральный критик Илья Березарк, писатель и драматург Евгений Шварц, режиссер Павел Вейсбрем и др.

Одновременно Союз поэтов получил помещение для книжной лавки, которая была открыта в начале июня 1920 г. в доме № 108 по улице Садовой. В помещении книжной лавки располагалось правление СОПО.

Состав СОПО оказался пестрым. Наиболее заметной была фракция ничевоков (Рюрик Рок, Аэций Ранов, Елена Николаева, Владимир Филов, Олег Эрберг, Сусанна Мар).

Грацианскую приняли в СОПО, как она писала сама, «без затруднений». «Желающий стать членом Союза поэтов заранее вручал свои стихи Рюрику Року. В назначенный день правление прослушивало устное выступление автора и тут же выносило решение: "принять" или "отказать". В большинстве случаев ответ был благоприятным»[7].

В эту книжную лавку и пришли Есенин с Мариенгофом в июле 1920 г. знакомиться с местными поэтами и договориться о расклейке афиш и аренде помещения для устройства литературного вечера. «Все, кто был тогда в книжной лавке, – вспоминала Грацианская, – искренно радовались приезду московских поэтов, но сразу сложилось так, что в центре внимания оказались Сусанна и я»[8].

Сусанна Мар занимала видное место в литературной жизни Ростова начала 1920-х гг. Грацианская восторженно писала о дружбе с ней: «Для меня эта дружба была радостным чудом. Я уже давно засматривалась на Сусанну, на ее чеканный римский профиль и золотисто-черные глаза. Когда она шла по Садовой в длинной ярко-желтой бархатной кофте "под Маяковского", в окружении влюбленных в нее юношей, я благоговейно останавливалась. И вот она стала моей подругой и "покровительницей". Она выводила меня в "свет", брала с собой на спектакли Театральной мастерской, где актерствовал ее муж Марк Эго. Мы гуляли с нею по аллеям городского сада и даже посещали кафе-молочную Трапезонцева»[9].

Мар и привела Грацианскую в Союз поэтов. В это время Сусанна была уже женой Р. Рока и вместе с ним входила в группу ничевоков. После отъезда Есенина и Мариенгофа из Ростова она переехала в Москву, порвала с ничевоками и примкнула к имажинистам. Свою книгу стихов «Абем» Сусанна Мар посвятила Анатолию Мариенгофу. Некоторые исследователи расшифровывают название книги как «Анатолий Борисович Есенин-Мариенгоф». В то время Есенин и Мариенгоф были неразлучны. Вероятно, и псевдоним Мар (настоящая фамилия Чалхушьян) появился в связи с ее увлечением Мариенгофом. В Москве Мар часто выступала на литературных вечерах. 2 июля 1921 г. на ее авторском вечере в кафе «Стойло Пегаса» присутствовал Есенин. А 17 октября 1921 г. на литературном вечере в Политехническом музее, когда публика стала требовать выступления от имени имажинистов Есенина, В. Брюсов сообщил, что вместо отсутствующих Мариенгофа и Есенина стихи прочтет Сусанна Мар. Во время беседы в мае 1922 г. с корреспондентом берлинской газеты «Накануне» Есенин при характеристике течения имажинизма в русской поэзии назвал среди известных последователей этой школы и Сусанну Мар.

Вечер Есенина и Мариенгофа состоялся 21 июля 1920 г. в самом лучшем кинотеатре Ростова «Колизей» (в 1920 г. он стал называться «имени товарища Свердлова», а позже –«Буревестником»). О том, как читал Есенин стихи, написано много, впечатления Жака и Грацианской от чтения поэтом своих произведений совпадают со многими другими свидетельствами. Все мемуаристы отмечают музыкальность, ритмичность есенинской речи и его подкупающую искренность. По свидетельству Грацианской, «аплодировали так неуемно, что казалось, Есенину никогда не уйти с эстрады»[10]. Свидетельство Грацианской подтверждается и материалами местной печати. Ростовские газеты сообщали, что после выступления Есенину устроили настоящую демонстрацию любви и

признательности. Его на руках вынесли из зала, в котором он выступал, прямо на центральную улицу Садовую. При чтении его стихов в переполненном зале все держали в поднятых руках зажженные спички, бенгальские огни. После отъезда Есенина из Ростова в городе «еще долго шли оживленные разговоры о замечательном поэте-имажинисте, стихи которого ничуть не похожи на имажинистские. Славу Есенина умножало и то, что его стихи стали исполнять с эстрады члены СОПО»[11].

В 1922 г. Союз поэтов организовал еще ряд вечеров, на которых с чтением стихов выступали все члены СОПО. Вечера пользовались неизменным успехом, репертуар для художественного чтения был обширный и неизменно включал стихи Есенина. Постепенно творческая жизнь ростовского Союза поэтов стала угасать. Многие активные его члены переехали в Москву. В Ростове была создана Ассоциация пролетарских писателей (РАПП) во главе с Владимиром Киршоном. РАПП развернул борьбу с «попутчиками» за новую пролетарскую культуру. В городе проходили литературные диспуты, в которых принимали участие поэты, прозаики, сотрудники газет, профессора университета А. Евлахов, А. Ладыженский, Н. Сретенский. В 1924 г. ростовское отделение Союза поэтов прекратило свое существование. Для многих его членов поэзия оказалась лишь увлечением юности, они расстались с художественной литературой. Но некоторые члены СОПО стали впоследствии известными писателями, сценаристами, критиками.

Воспоминания Грацианской и Жака, а также их стихи свидетельствуют о том, что Есенин несомненно оказал влияние на литературную жизнь Ростова и на ростовских поэтов, сгруппировавшихся вокруг созданного незадолго до его первого приезда в Ростов отделения Союза поэтов.

В летописи донской литературы деятельность Союза поэтов была только короткой строкой, но она заслуживает объективной правдивой оценки.

О смерти Есенина литературный Ростов, как и вся страна, узнал в последние дни декабря 1925 г. Одной из первых на смерть Есенина откликнулась Сусанна Мар в статье «Сгоревший поэт»[12]. 30 декабря о смерти поэта сообщила ростовская газета «Молот». В феврале в «Молоте» был помещен отчет об организованном в Ростове вечере памяти Сергея Есенина. в нем сообщалось, что вечер состоялся 2 февраля 1926 г.[13]. Жак в воспоминаниях об этом вечере писал: «На есенинском вечере говорилось и читалось много проникновенного, искреннего, трогательного». Приведя строчки из стихотворения Григория Каца («Словно в этот мир, такой мятежный, затворилось тихое окно»), Жак отметил, что это стихотворение «было исключительно характерно для нашего восприятия и понимания Есенина, его места в поэзии, его гибели»[14]. Средства от проведенного вечера памяти пошли на издание в Ростове сборника памяти поэта. Активное участие в работе комитета по увековечиванию памяти Есенина принимала Грацианская. Сразу после смерти Есенина она написала стихи о нем, которые были

напечатаны в вышедшем в Москве сборнике «Памяти Есенина» (Грацианская единственная представляла в нем ростовских поэтов). В первом из двух ее стихотворений, помещенных в сборнике, она писала:

Не хочу, не умею, не верю
В эту черную злую беду.
Про такую большую потерю
Может только присниться в бреду.
Две недели, а свыкнуться жутко, –
Ты живешь еще, радостный мой;
Чья-то выдумка, жгучая шутка –
Это имя за черной каймой.
Но вестей однозвучные строки,
Но лицо твое в темном гробу...
Будь же светел в веках, мой далекий,
Незабвенным, мой ласковый, будь.
Дальним внукам в года золотые
В синем свете немеркнущих глаз
Сбережет твои песни Россия,
А тебя уберечь не смогла[15].

Комитет по увековечиванию памяти Есенина собрал много документов, связанных с пребыванием Есенина на Дону, и выпустил сборник воспоминаний и стихов-посвящений «Литературный Ростов – памяти Сергея Есенина». В нем было помещено еще одно стихотворение Грацианской – «Не родной и даже не любимый...»[16] и ее воспоминания о поэте «Нечаянная радость»[17].

В сборнике были опубликованы статьи, воспоминания и стихи восьми ростовских литераторов: Жака, Грацианской, ее брата Александра Гербтстмана, Ильи Березарка, Григория Каца, Павла Кофанова, Николая Щуклина и Юрия Юзовского, а также В. Рождественского из Ленинграда. Однако при чтении сборника создается впечатление, что его авторы стараются дистанцироваться от Есенина. Так, Илья Березарк в статье «Лирические темы Сергея Есенина» писал: «Есенин был до конца искренен в творчестве и неискренен – надуман в жизни. Если в творчестве он был продолжателем и, может, завершителем русской лирики эпохи дворянского и буржуазного расцвета, то в жизни он тянулся за богемой времен буржуазного литературного распада. Он был наследником не только русских поэтов Пушкина, Лермонтова, Кольцова и Блока, он был наследником (это самое страшное) Бурлюка и Игоря Северянина. Жизнь зловеще влияла на творчество: тонкий лирик становится скандалистом, мучает себя и других, в диком ознобе мечется по возрождающейся стране. Гениальный лирик, поэт, которого столь многие склонны считать "национальным", сознательно сто-

ит в стороне от великого социального строительства наших дней»[18]. Стоит также отметить, что и все остальные участники сборника заметно дистанцировались от Есенина. Однако, по всей видимости, это было не следствием освобождения от есенинского влияния на их творчество, а попыткой защитить себя от возможных обвинений в упадничестве.

По-разному сложилась судьба ростовских литераторов, соприкоснувшихся в 1920-е гг. с Есениным. Погиб на фронте под Вязьмой в 1941 г. Григорий Кац, пропал в лагерях Павел Кофанов, литературными и театральными критиками стали Илья Березарк и Юзеф Юзовский, переводами занималась Сусанна Мар. Большую часть жизни прожили в Ростове Жак и Грацианская. Жак помимо стихов оставил статьи и воспоминания о творчестве писателей-современников. Грацианская (по второму мужу – Александрова) работала в газетах, в Ростовском педагогическом институте, в областной научной библиотеке. Умерла Нина Иосифовна в Ростове в июле 1990 г. – ровно через 70 лет после встречи с Есениным[19].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Есенин С. А.* Письмо А. Б. Мариенгофу от февраля 1922 г. Ростов-на-Дону // *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботина; Реальный коммент.: А. Н. Захарова, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 129–130.

[2] *Александрова Нина.* Повесть о моей жизни // Дон. 1997. № 4. С. 217–249.

[3] *Жак Вениамин.* Старый клен // Дон. 1971. № 1. С. 181–186.

[4] Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. Р4367. Оп. 1. Д. 407. Л. 5.

[5] *Александрова Нина.* Повесть о моей жизни. С.234.

[6] *Березарк Илья.* Встречи с Хлебниковым // Звезда. 1965. № 12. С. 174.

[7] *Александрова Нина.* Повесть о моей жизни. С. 235.

[8] Там же. С. 236.

[9] Там же. С. 227.

[10] *Александрова Н.О.* Есенин в Ростове // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Сост. и коммент. – А. А. Козловский. М.: Худож. лит-ра, 1986. Т. 1. С. 419.

[11] *Александрова Нина.* Повесть о моей жизни. С. 237.

[12] *Мар Сусанна.* Сгоревший поэт // Новая вечерняя газета. 1925, 29 декабря.

[13] Вечер памяти Сергея Есенина // Молот, 1926, 3 февраля, №.1349. С. 6.

[14] *Жак Вениамин.* Старый клен // Дон. 1971. № 1. С. 185.

[15] Стихи Н. Грацианской памяти Есенина // Дон. 1995. № 10. С. 267.

[16] Литературный Ростов – памяти Есенина. Сб. статей, воспоминаний и стихотворений / под общей ред. Павла Кофанова. Ростов-на-Дону, 1926. С. 35.

[17] Там же. С. 56–58.

[18] Там же. С. 10–11.

[19] О Н. О. Грацианской см. также: *Устименко В. В., Устименко Н. М.* Ростовские страницы творческой биографии Есенина: Н. Грацианская в Есенинской энциклопедии // Биография и творчество Сергея Есенина а энциклопедическом формате. Сб. науч. трудов. М. – Константиново — Рязань. С. 88–98.

И. Л. Бражников (г. Москва)

ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА «ПУГАЧЕВ» КАК ЗАВЕРШЕНИЕ «СКИФСКОГО СЮЖЕТА» В ТВОРЧЕСТВЕ ЕСЕНИНА

«Скифство» — это не только литературное объединение и идейно-эстетическое движение в России первой четверти XX в. Для того чтобы это объединение состоялось и движение оформилось, **скифский сюжет** в русской культуре развивался в течение нескольких веков.

Первым очерком скифского сюжета («вынужденно <...> не всеобъемлющим»[1], по признанию самого автора) стало исследование С. А. Небольсина[2]. В 1990-е гг. в исследовательской литературе закрепилось мнение о том, что «скифство» — это маргинальное и едва ли не случайное явление в яркой палитре культурных движений начала XX в., нечто «неожиданное», «несуразное», едва ли не «оккультное». Проводятся параллели с такими экзотическими, а после Второй мировой войны и скомпрометированными направлениями, как неоязычество, ариософия, расология. «Скифов» почему-то считают «нигилистами», ниспровергателями культурных ценностей, врагами христианства: «Мистический нигилизм, мистическая революционность стали также той почвой, на которой в русской культуре родился и просуществовал вплоть до начала 20-х гг. "скифский" миф, — пишет Е. А. Бобринская. — В конце XIX и начале XX в. "скифская" тематика оказалась тем центром, в котором неожиданным, на первый взгляд, образом соединились мистические и историософские концепции, оккультизм, радикальная революционность и реальная политическая практика»[3]. В данном высказывании прослеживается стремление дать широкое обобщение, однако, на наш взгляд, допущен ряд неточностей, не указаны все источники русского «скифства» — ведь «скифский сюжет» завязывает в единый узел тему революции с русским христианством, крестьянским утопизмом и другими историософскими и эсхатологическими концепциями конца XIX — начала XX в.

Скифские мотивы и темы зарождаются в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. прежде всего как героический миф о «воинственном», «диком» до свирепости и жестокости, сильном и выносливом, но безудержном в веселье и разгуле северном «варваре» — скифе. Все указанные черты **имплицитно проецируются на формирующийся в это время концепт «русский характер»**, корректируя представление о нем. После блестящей победы в Отечественной войне 1812 г., которая в это же время будет осмыслена как «скифская война», Росс и

Скиф, скифское и российское, Скифия и Русская земля поэтически сближаются до полного отождествления.

Наиболее яркое воплощение «скифство» XIX–XX вв. получает в поэзии С. А. Есенина, однако ни «скифский сюжет», ни «скифский период» в его творчестве к настоящему моменту не получили достаточного освещения в научной литературе. При этом сама проблема осознаётся, и в готовящейся к выходу Есенинской энциклопедии должна найти отражение соответствующая тема: «Проблема "Есенин как выразитель национального самосознания" предполагает освещение таких вопросов, как "Есенин и «скифство»"...»[4]

Понятия **«скифский сюжет»** и **«скифский период»** применительно к творчеству Есенина наполнены различным содержанием. «Скифский период» Есенина, по мнению О. Е. Вороновой, имеет четкие хронологические рамки: «Теоретический манифест есенинского скифства — трактат "Ключи Марии", а художественное воплощение – революционно-романтический цикл поэм 1917–1919 гг., который некоторые исследователи называют "скифским циклом"»[5].

Действительно, период с начала 1917 г., когда в тесном общении с Ивановым-Разумником Есенин осмысливает свою позицию как «скифскую» и работает над текстами для альманаха «Скифы», и до имажинистского манифеста января 1919 г. можно с полным правом назвать «скифским» в творчестве Есенина.

Вместе с тем элементы **скифского сюжета** мы можем видеть уже в ранней лирике Есенина, начиная с 1914 г. Несомненным завершением скифского сюжета в его творчестве являются драматические поэмы «Пугачев» (1921) и «Страна Негодяев» (1922–1923). Скифский сюжет, таким образом, проходит не только через «скифский», но и через весь «имажинистский» период (если их различать).

Можно поэтому условно выделить внутри **скифского сюжета** у Есенина три этапа (или три модуса): «романтический», «утопический» и «трагический». Первый охватит раннюю лирику и поэму «Марфа Посадница», второй — поэмы 1916–1918 гг. и трактат «Ключи Марии», третий — произведения 1919–1923 гг., начиная с «Кобыльих кораблей» и «Сорокоуста» и заканчивая «Страной Негодяев». Лирика Есенина 1924–1925 гг. и его последние поэмы «Анна Снегина» и «Черный человек», на наш взгляд, находятся вне скифского сюжета. О. Е. Воронова обоснованно называет «скифский» цикл произведений Есенина «русским Апокалипсисом»[6]. Отголоски же этих настроений можно найти уже в ранней лирике Есенина.

Мы полагаем, что скифский период у Есенина — это период максимального отталкивания от традиции романтической народности, которая в 1910-е гг. нашла почти совершенное воплощение в лирике Н. А. Клюева. Если для писателей-романтиков XIX — начала XX в. (вплоть до А. А. Блока и А. Белого) скифский сюжет является прежде всего выходом к «почве», к романтической теме «народности» и «народа», они движутся от «истории» и «культуры» к «природе», то для Есенина как народного, почвенного поэта, очевидно, скифский сю-

жет должен был работать как-то иначе. Действительно, усвоение «скифского» взгляда приходится у Есенина на период его творческого созревания, и взгляд этот, что естественно для него, напротив, становится движением от «природы» к «истории» и «культуре». Это выражается не только в усложнении поэтического языка в скифский период творчества, но и в «почвенном» чувстве истории, что отражается на создании исторических образов. Существенно изменяется в этот период и образ лирического героя.

Герой раннего Есенина практически растворен в бескрайних просторах природного ландшафта, слит с ним: «Не видать конца и края — / Только синь сосет **глаза**»[7]. Начиная с революционных («скифских») поэм, герой, напротив, выражен яркими индивидуальными чертами и, как правило, противопоставлен природе и социуму. Он усваивает отстраненный, дистанцированный взгляд «скифа» на родной ландшафт, родных и близких, он отделен от них непроговариваемой пропастью, намекающей на какой-то суровый опыт, бездну страданий, но настоящее имена которой — История и Просвещение. Просвещение, *образованность*, как и вовлеченность в Историю, разобщают с почвой — эта мысль была впервые сформулирована еще Аполлоном Григорьевым. У Есенина этот конфликт «разрыва с почвой» проявлен особенно в «Возвращении на Родину» и «Анне Снегиной». Д. М. Магомедова отмечает, что «для Есенина "скифство" оказалось поводом радикально изменить собственный литературный облик, превратиться из "смиренного инока" в "белобрысого босяка", бунтаря. В "скифском" Есенине невозможно узнать вчерашнего идиллического "пастушка", "кроткого инока" "Радуницы"»[8]. Строки программного стихотворения «О Русь, взмахни крылами...» и образ «озорного богоборца» в нем действительно неожиданны, но только на первый взгляд:

А там, за взгорьем смолым,
Иду, тропу тая,
Кудрявый и веселый,
Такой разбойный я.

Долга, крута дорога,
Несчетны склоны гор;
Но даже с тайной Бога
Веду я тайно спор.

Сшибаю камнем месяц
И на немую дрожь
Бросаю, в небо свесясь,
Из голенища нож [I, 110].

Некоторые исследователи спешат, комментируя эти строки, объявить о бунте против традиции, о борьбе с ней, забывая, что все эти эпатирующие действия лирического героя глубоко укоренены в традиции — той самой, с которой якобы «борется» поэт. О. Е. Воронова отмечает в этой связи: «Богоборчество Есенина в революционных поэмах укладывается в рамки определенной культурной традиции и носит в известной степени ритуальный характер, подобно тому, как народная форма антиповедения не может расцениваться как внерелигиозное явление...»[9]

«Антиповедение» Есенина, с нашей точки зрения, связано со своеобразной концепцией личности, которая раскрывается в известных юношеских письмах Есенина 1913 г.: «Я изменился во взглядах, но убеждения те же и еще глубже засели в глубине души, — писал он своему школьному другу Грише Панфилову. — Гений для меня человек слова и дела, как Христос»[10]. «Люди, посмотрите на себя, не из вас ли вышли Христы и не можете ли вы быть Христами. *Разве я при воле не могу быть Христом, разве ты тоже не пойдешь на крест <...> умирать за благо ближнего?*» [VI, 35–36].

Свое кредо Есенин формулирует очень определенно и радикально: *«Я есть ты»* [VI, 36]. Иными словами, Есенин уже в ранний период радикально отрицает современную ему городскую индивидуализированную культуру, отрицает буржуазное понимание человека как отдельной независимой «личности». «Личное» и «социальное» нераздельны, как *я* и *ты*. «Личное» всегда предполагает самопожертвование, крест, что позволяет буквально исполнить Евангелие и стать Христом.

С этой позиции, не может быть ни преступников, ни злодеев: все могут быть (и являются) всеми, **все есть одно:** «люби и жалей людей — и преступников, и подлецов, и лжецов, и страдальцев, и праведников: ты мог и можешь быть любым из них» [VI, 36]. Выделение кого-либо в какую-то особую группу есть уже ошибка и ложь — со стороны общества и государства. Есенин, несомненно, видит перед собой образ общества, где всё именно так и будет — и позже это воплотится в утопических образах «Инонии», «Иорданской голубицы» и других поэмах «скифского цикла». П. Ф. Юшин пишет: «Не чуждые русскому крестьянскому фольклору мятежный дух, стихия озорства, разбойные мотивы, присутствовавшие в поэзии Есенина с самого начала, получили особый простор в его творчестве первых лет революции. "Инония" сконцентрировала их и придала им форму богоборчества и стихийного протеста против старого мира»[11].

Действительно, разбойная тема отдельными проговорками появляется у Есенина и в ранний период. Один из очевидных конфликтов раннего Есенина — противопоставление неизменного, статичного, вечного, идиллического сельского мира меняющейся во времени человеческой душе. Живая душа проживает некие этапы истории (пока — личной истории) и уже не может найти через какое-то время внешних следов этой истории.

В известном стихотворении «В том краю, где желтая крапива» (1915), пронизанного как караванным шествием движением заключенных в кандалах, сказано:

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист,
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

И меня по ветряному свею,
По тому ль песку,
Поведут с веревкою на шее
Полюбить тоску [I, 69].

Эта на первый взгляд странная «мечта» лирического героя — на самом деле мечта о *динамике*, о *движении*. Неслучайно появляется эпитет «ветреный», связанный со стихией истории. Образ движения противостоит статике захолустья, он связан с социальной темой и специфически есенинской «разбойной» (впоследствии «хулиганской») темой. «Образ хулигана преемственно связан с романтизированным образом бродяги и вора из ранней поэзии»,[12] — отмечает также О. Е. Воронова.

Или другое стихотворение, в обратной перспективе воспринимающееся как некое мрачное пророчество:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам,
Покину хижину мою,
Уйду *бродягою и вором*. <...>

И вновь вернуся в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь [I, 139].

В обоих отрывках обращает на себя внимание, что исход из дома (вероятно, самый частый мотив всей поэзии Есенина) непременно сопряжен с преступлением, грехом. Можно говорить в этой связи о сюжетном архетипе *изгнания из рая*, но это лишь подчеркивает главное: чтобы покинуть дом, отделиться, необходимо некое страшное преступление, радикальное изменение социальной роли — нужно или *зарезать* кого-то, или стать *бродягой и вором*. С этого, по Есенину, может начинаться «история» как выход из первоначальной чистоты и гармонии крестьянского космоса. То есть у раннего Есенина можно увидеть архаическое

понимание истории как происшествия, которое зафиксировано в народном языке в выражении «попасть в историю». Итак, «разбойное» — это динамическое, размыкающее начало герметичного и «неподвижного» мира ранней есенинской лирики. Но и у зрелого Есенина **история** (уже большая история) понимается через **разбой, бунт, мятеж.** Именно эти образы являются основными признаками истории, et ключевыми метафорами. Поэтому главными героями Есенина в 1920-е гг. и становятся Пугачев и Номах (Махно).

Другие содержательные аспекты скифства раскрыты Есениным в письме А. Ширяевцу, которое является основанием для выделения особого «скифского» периода в творчестве Есенина: «Мы ведь *скифы*, приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все романцы, брат, все *западники*, им нужна *Америка*, а нам в Жигулях *песня* да *костер Стеньки Разина*» [VI, 95] (Курсив мой. – *И. Б.*).

Прежде всего, здесь обращает на себя внимание оппозиция *мы — они:* мы – *скифы,* они *романцы, западники.* Хотя речь, по видимости, идет о петербургских литераторах, близких скифству, Есенин формулирует здесь тему глубокого цивилизационного различия. Поэт обозначает два полюса: на одном – «Америка» как образ цивилизации, которая упомянута в «Инонии» и «Ключах Марии», а после в письмах и как завершение – в «Стране Негодяев», на другом полюсе — *песня* и *костер.* Песня может противополагаться экономическому «прагматизму», костер – холоду, остыванию, конформизму. «Костер Стеньки Разина» — это тема стихийного мятежа, бунта, также противополагаемых «американской» солидности, буржуазности. Это выражение позволяет нам разглядеть и замысел «Пугачева» **как скифского, антизападнического текста,** поскольку образы Разина и Пугачева контаминируют. Таким образом, «Америка» как цивилизационный идеал становится полюсом отталкивания для Есенина, утверждающего **скифскую идентичность.**

В начале XX в. складывается ситуация, когда городская столичная культура начинает грезить о деревенском, вслед за Пушкиным видя в нем воплощение национального. В свою очередь *деревенская, глубинная культура,* откликаясь на этот зов, идет «покорять город». Именно этот поведенческий мотив важен для Клюева, Клычкова, Есенина и следующих за ними поэтов-новокрестьян.

Для Есенина есть два образа христианства — один традиционалистский, общий с Клюевым, *утопический,* уплывающий вместе с крестьянской деревней в «вечность». И другой — *трагический,* где отъединенный от мира индивидуум-Христос воплощается в истории, чтобы принять страдание и принести себя в жертву.

Лирическая драма «Пугачев» занимает центральное место в развитии скифского сюжета у Есенина. Емельян Пугачев — настоящий скиф, обладающий всеми признаками и атрибутами этого вполне сложившегося в литературе XX в.

образа. Он — «варвар», дикий, жестокий и вольный — «естественный человек». Многозначительна его первая реплика: «Ох, как устал и как болит нога!..»[13]. Здесь очень важна эта животность его ощущения, голос его естества. В разговоре со Сторожем (3-я часть) он говорит о себе:

Слушай, ведь я из **простого рода**
И сердцем такой же **степной дикарь**!
Я умею, на сутки и версты не трогаясь,
Слушать **бег ветра** и твари шаг,
Оттого что в груди у меня, как в берлоге,
Ворочается **зверенышем теплым душа** [III, 21].

И далее автор продолжает сравнения со зверем, рифмуя «зверя» и пугачевскую «голову»:

Братья, братья, ведь **каждый зверь**
Любит шкуру свою и имя...
Тяжко, тяжко **моей голове**
Опушать себя чуждым инеем [III, 28].

В последней части предатель Творогов восклицает: *Слава Богу! конец его **зверской** резне* [III, 50]. Но эта реплика звучит другими оттенками, поскольку Пугачев *звериное* понимает как общечеловеческое, для него это скорее универсальная метафора человеческого естества:

Знаешь? Люди ведь все со **звериной душой**, —
Тот медведь, тот лиса, та волчица, —
А **жизнь** — это **лес** большой,
Где заря красным всадником мчится.
Нужно крепкие, крепкие иметь **клыки** [III, 22].

В реплике же Творогова Пугачеву как бы отказано в человеческом, в той особой звериной душевности и теплоте, которой пронизано его мироощущение. О. Е. Воронова отмечала в связи с анализом образа истории: для Есенина **история природосообразна**[14].

Итак, Пугачев — «зверь». В своеобразной «зооиерархии» поэмы он несколько раз сопоставлен с медведем. Но история как природосообразна, так и в определенном отношении противоположна природе: что-то ведь должно отличать человека от мира природы, и это как раз его *вовлеченность в историю*, его способность иметь некие *замыслы*, притом это зачастую замыслы *обмана, мести, бунта, мятежа*. Если История народа естественна и природосообразна, то исто-

рия личности *противоестественна*, она вступает в конфликт с теплой звериной природой человека:

Знайте, **в мертвое имя влезть —**
То же, что в гроб смердящий [III, 28].

Замысел Пугачева принять «мертвое имя» императора Петра сравнивается с влезанием во гроб, со смертью. Но все это необходимо, неизбежно. Иначе невозможно — и в этом исток трагического начала в истории и в человеке. Человек обречен на бытие в истории, а значит, обречен на чужое имя и «гроб смердящий».

Трагическая обреченность обнаруживается сразу — и в первой реплике, открывающей усталость и боль еще ничего не совершившего героя. Обреченность замечает и первый собеседник Емельяна — Сторож: «Отчего, словно яблоко тяжелое, / Виснет с шеи твоя голова?» Голова-яблоко рано или поздно должна упасть — это трагическая неизбежность. Далее идут другие предзнаменования трагического конца. Восстание, по сути, обречено с самого начала.

Однако в этом есть некий трагический долг перед людьми и историей. Пугачев в драме — синоним человека. Поэтому Хлопуша так торжественно скандирует: «Проведите меня к нему! Я хочу **видеть этого человека!**» В таком трагическом понимании Человека есть евангельский подтекст. Собственно, и Хлопуша рвется видеть Пугачева, как стремились видеть Христа, прикоснуться к краю Его одежд. И нарочито «упрощенными» реминисценциями из Евангелия звучат слова Пугачева: «А мне еще нигде вздремнуть не удалось». Ср.: «И говорит ему Иисус: лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20). Особенность участи Сына Человеческого здесь, как и у Есенина, предстает в определенном противопоставлении животному миру. Комментируя это место, Д. Штраус пишет: «Вот почему он не роптал на свою *скитальческую* жизнь, при которой ему часто негде было и голову приклонить». Христос в этом высказывании предстает «человеком, который получил от Бога высокие откровения, но всё же слаб и ничтожен, и который должен безропотно терпеть всякие лишения и бедствия <...> Сыну человеческому негде голову свою преклонить; он пришел не для того, чтобы ему служили, а для того, чтобы служить другим; он будет предан в руки человеческие, примет страдания и смерть...»[15] Бытие в истории предполагает бездомность и бессонницу, скитальчества, страдания, бедствия — вплоть до предательства и смерти.

Сравнение Пугачева с Христом следует проводить, конечно, очень осторожно, понимая, что все-таки здесь есть и различия, и они, возможно, более существенны, чем сближения. Во всяком случае, первый главный мотив Пугачева, высказанный им самим в первой части — это защита обездоленных, крестьян-христиан:

Яик, Яик, ты меня звал
Стоном придавленной черни!
Пучились в сердце жабьи глаза
Грустящей в закат деревни.
Только знаю я, что эти избы –
Деревянные колокола,
Голос их ветер хмарью съел.

О, помоги же, степная мгла,
Грозно свершить мой замысел! [III, 7–8]

Итак, замысел Пугачева – помощь «избам», стонущей черни. Приостановить, если не предотвратить, «закат деревни», синонимичный концу мира в художественной системе Есенина, как и всех поэтов-новокрестьян. Сам Пугачев обращается за поддержкой в этом замысле к «степной мгле», ясно указывая свои «скифские» приоритеты.

Степная мгла отвечает ему бегством калмыков – это вторая часть драмы. Иначе говоря, есть некие силы, которые содействуют реализации замыслов, которые в другое время и в другом месте были бы немыслимы. Но обстоятельства складываются «за» только до первого поражения, после которого «степная мгла» отступается: «Калмыки и башкиры удрали к Аральску в Азию», обрекая Пугачева и деревни на гибель.

Бегство калмыков – еще один элемент скифского сюжета в поэме «Пугачев». В описании даются следующие метафоры: *тележный свист, стадо деревянных черепах*. Скифскую идею, подробно прокомментированную Есениным в «Ключах Марии», озвучивает казак Кирпичников:

...если б
Наши **избы были на колесах**,
Мы впрягли бы в них своих **коней**
И гужом с солончаковых плесов
Потянулись в золото степей.
Наши б кони, длинно выгнув шеи,
Стадом черных лебедей
По водам ржи
Понесли нас, буйно хорошея,
В **новый край, чтоб новой жизнью жить** [III, 15].

Неподвижность изб в «Ключах Марии» и цикле Клюева «Земля и железо» – состояние временное и кажущееся. Избы движутся к новой жизни, поэтому под кровлей помещается конек. Избы – застывшие телеги. Калмыки имеют пре-

имущество в том, что сохранили кочевой образ жизни и могут, когда захотят, уйти от «неволи». Оседлость осмысливается Есениным как начало гнета. Поэтому мятеж, бунт, вновь приводящий в движение избы, напоминают о священной старине, священной вольнице. Но и — реализуют стремление к новой жизни, поскольку в этом мире нужда и туга подавляют человека, он должен стремиться к иному. Это — метафизическое обоснование бунта, которое очень слабо, контурно выражено А. С. Пушкиным в «Капитанской дочке», где он устами героя-рассказчика назван «бессмысленным». С точки зрения результата, действительно, смысла нет. Как бессмысленными оказались и многочисленные крестьянские восстания, подавленные большевиками в 1919–1921 гг. Но вся **история показана Есениным как бессмыслица, некоторое обреченное действие, абсурд**. Однако и действия во имя абсурда не чужды героям Есенина, в них ярко выражено «экзистенциальное» начало. Собственно, звериное, животное — это и есть глубинная экзистенция (существование) человека, которое предшествует его умопостигаемой «сущности».

История как место реализации прежде всего «преступного», «разбойного», является и способом индивидуации человека. Вполне в согласии с будущей концепцией М. Фуко («Надзирать и наказывать»), наиболее индивидуализированы у Есенина те герои, которые подверглись наказанию. Это в первую очередь Пугачев и Хлопуша. Пытки и наказания индивидуализируют их, делают вождями. Иными словами, усталость и боль в ноге (от кандалов) — признаки личности. Но **индивидуация и есть начало смерти**, отсюда обреченность этих героев.

Словами Сторожа дана еще одна мотивировка действий Пугачева — пожалуй, самая общая:

Русь, Русь! И сколько их таких,
Как в решето **просеивающих плоть,**
Из края в край в твоих просторах **шляется**? <...>
Идут они, **идут**! Зеленый славя гул,
Купая тело в ветре и в пыли,
Как будто кто сослал их всех на каторгу
Вертеть ногами
Сей шар земли [III, 12].

Путь Пугачева осмыслен здесь как путь русского бродяги, «шляющегося» из края в край, вроде бы без всякой причины, но в действительности «кто-то» сослал человека на **каторгу истории**, и именно эти люди трудом своих ног (вновь вспоминается это «как болит нога!») и двигают историю — не вперед, но по кругу. Таким образом перед нами еще два есенинских образа истории — *каторга* и *вращение земного шара*.

Историю двигают разбойники, бродяги, воры — преступники. Это очень важная для автора мысль. Мы помним еще по ранней лирике: «Сшибаю камнем ме-

сяц <...> Бросаю, в небо свесясь, / Из голенища нож» [I, 110]. И здесь Пугачев предлагает Сторожу: «Вытащить из сапогов ножи / И всадить их в барские лопатки» [III, 10]. И здесь он становится тем, «кто первым бросил камень» [III, 11].

Пугачев — разбойник, бродяга и вор, он возглавляет уже начавшийся мятеж. В этом «скифское» этого образа, скифское понимание революции, но в этом и евангельское. Пугачев — «благородный дикарь», защитник обездоленных. И он — евангельский разбойник, готовый в последний момент покаяться — разумеется, не перед властью, а перед товарищами. Совмещение в одном характере «святого» и «разбойничьего» не было изобретением Есенина. Это становилось уже общим местом постсимволистской культуры, вернее, своеобразной рецепции народной культуры внутри символизма.

Мятеж, бунт, крестьянская война — тот образ революции, который дорог Есенину. Это собственно та революция, которую он знал, которая была ему понятна. «Пугачев был подступом к современному образу повстанца», — отмечает современный французский исследователь творчества Есенина М. Никё, полагающий, что в этот период Есенин близко стоял к политическому анархизму и что «буйственная струя» в его лирике — проявление его анархизма. По-видимому, это и есть тот самый «крестьянский уклон», с которым поэт, по его словам в одной из автобиографий, принял революцию.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Небольсин С. А.* Пушкин и европейская традиция. М.: ИМЛИ РАН, 1999. С. 103.

[2] *Небольсин С. А.* Пушкин и европейский миф о России как «Скифии» // *Небольсин С. А.* Пушкин и европейская традиция. С. 85–143.

[3] *Бобринская Е.* Скифство в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов // Искусствознание. 1998. № 1. С. 446.

[4] Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы. Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 111-летию со дня рожд. С. А. Есенина. М. — Константиново — Рязань: Пресса, 2007. С. 21–23.

[5] *Воронова О. Е.* Наследие Есенина и эволюция национальной идеи в русском художественно-философском сознании // Наследие Есенина и русская национальная идея: соврем. взгляд: материалы Междунар. науч. конф. М. — Константиново — Рязань, 2005. С. 22.

[6] Там же. С. 11.

[7] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 1 / Сост. и коммент. — А. А. Козловский. М.: Наука; Голос, 1995. С. 50. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[8] *Магомедова Д. М.* «Я один... и разбитое зеркало...»: литературные маски Сергея Есенина (Статья вторая) // Новый филологический вестник. 2006. № 1. http://ifi.rggu.ru/vestnik_2006_1_7.html Электронный ресурс. Дата обращения: 15.02.2014.

[9] *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С. 377.

[10] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 33. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[11] *Юшин П. Ф.* Поэзия Есенина 1910–1923 годов. М.: Изд-во Московского университета, 1966. С. 246.

[12] *Воронова О. Е.* Сергей Есенин и русская духовная культура. С. 375.

[13] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 3 / Сост. и подгот. текстов – Н. И. Шубникова-Гусева; Коммент.: Е. А. Самоделова, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Наука; Голос, 1998. С. 7. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[14] *Воронова О. Е.* Наследие Есенина и эволюция национальной идеи в русском художественно-философском сознании. С. 9.

[15] *Штраус Д.Ф.* Жизнь Иисуса. URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Schtraus/10.php Электронный ресурс. Дата обращения: 15.02.2014.

[16] *Никё М.* Есенин и анархизм // Наследие Есенина и русская национальная идея. С. 166.

П. С. Глушаков (г. Рига, Латвия)

К ИСТОЧНИКАМ СТИХОТВОРЕНИЯ ЕСЕНИНА «ДО СВИДАНЬЯ, ДРУГ МОЙ, ДО СВИДАНЬЯ...»

Как известно, автограф стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...» был написан кровью — такая мифотворческая деталь, конечно, определенно подействовала на первых и всех последующих читателей С. А. Есенина. Не ослабло это воздействие и поныне.

Почти сразу началась борьба за право назваться адресатом этого стихотворения. В воспоминаниях В. Эрлиха автор явственно объявлял себя адресатом предсмертного текста[1]; в качестве претендентов назывались имена В. Мануйлова[2], Н. Клюева[3]. возникала кандидатура В. Катаева[4]. Осторожное заявление В. Шершеневича, что оно «написано к несуществующему другу, в пространство»[5], не было замечено, т. к. слишком многим — по какой-то загадочной причине – хотелось иметь в качестве адресата конкретное лицо. «З. Н. Райх считала, что это стихотворение обращено к ней. Еще больше оснований для личного восприятия этих строк было у Бениславской», — отмечает Н. И. Шубникова-Гусева[6].

И действительно, все первые претенденты были мужчинами, тогда как некоторые детали говорят, скорее, о том, что в канун своей кончины Есенин обращался к женщине. На это указывает описание бровей — значимой черты портрета скорее женщины, чем мужчины. Основываясь на этой (нужно сказать, все же ненадежной) примете, можно согласиться с предположением Н. И. Шубниковой-Гусевой о том, что адресатом стихотворения может быть Бениславская, унаследовавшая от своей матери-грузинки характерную внешность[7], или супруга Есенина С. А. Толстая. О значимой для нашей темы особенности ее внешности свидетельствовала А. А. Есенина: «В 1925 году Софье Андреевне было двадцать пять лет. Выше среднего роста, немного сутуловатая, с небольшими серовато-голубыми глазами под нависшими бровями, она очень походила на своего дедушку – Льва Николаевича; властная, резкая в гневе, и мило улыбающаяся, сентиментальная в хорошем настроении»[8].

Обращение «друг мой» также дает возможности амбивалентного прочтения (см., например есенинское «О муза, друг мой гибкий» и др.). Нужно также подчеркнуть, что двойным «Друг мой, друг мой...» начинается поэма «Черный человек». Кроме этого, почти дословно двойное «до свиданья» было использовано в стихотворении «В Хороссане есть такие двери...» (1925).

Удвоение (скорее, дублирование) такого рода косвенно характеризует текст в качестве магического, заклинательного. Одновременно это и элемент двойственности, двойнического восприятия мира и действительности. Естественными атрибутами удвоения в системе культуры становятся отражение, зеркало, эхо и т. д. Образ эха представляется перспективным для интерпретации аудиальных смыслов стихотворения: создается эффект удаляющегося, уходящего в некое пространство героя; затухание звука и постепенная замена звучания физического «воспоминанием» об этих прощальных словах, навсегда остающихся в душе слушающего. Градационная картина выглядит примерно так: сначала словесное прощание с затуханием частотности («До свиданья, друг мой, до свиданья»), а затем уже «пребывание» этих незвучащих слов («... ты у меня в груди») в сознании героя.

Знаменательно, что у В. Маяковского («Облако в штанах») высшую степень неудовольствия происходящим сходным образом выражает «господин бог»:

— Послушайте, господин бог! <...>
Супишь седую бровь?[9]

В последнем своем стихотворении «До свиданья, друг мой, до свиданья...» Есенин дал, видимо, неслучайную отсылку к другому тексту, написанному двумя годами ранее, в 1923 г., «Вечер черные брови насопил...» (неназванным адресатом которого была Г. А. Бениславская).

Поэт любил оксюмороны, метафоризацию, словесную игру и использовал эти приемы разнообразно и изощренно: так «брови насопил» раннего текста трансформировались в «Не грусти и не печаль бровей...» последнего стихотворения. Находившийся с 17 декабря 1923 г. на лечении, Есенин наполнил стихотворение пессимистическими чертами, предчувствием скорой кончины.

Вместе с тем, повторяющаяся деталь («брови насопил» — «не печаль бровей») может иметь источником стихотворение Андрея Белого «Осень»:

Мои пальцы из рук твоих выпали.
Ты уходишь — нахмурила брови[10].

Есть основания полагать, что именно под влиянием Белого появился у Есенина мотив разбитого зеркала, двойничества. Сравните, например, строки из стихотворения «Осень» (1903) с обращением к «печальному другу» и модальностью «убийство — самоубийство»: «Огромное стекло / в оправе изумрудной / разбито вдребезги под силой ветра чудной <...> Печальный друг, довольно слез — молчи! <...> "Ведь ты, убийца, / себя убил, — / убийца!" / Себя убил»[11].

Семантика рефлексии над своей собственной кончиной явственна в одном из последних стихотворений Есенина (датировано 4–5 октября 1925 г.):

Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И березы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?[12]

Этот текст вместе с четырьмя другими («Плачет метель, как цыганская скрипка...», «Не криви улыбку, руки теребя...», «Снежная замять крутит бойко...» и «Ах, метель такая, просто черт возьми!») составляет микроцикл, объединенный не только одним временем создания — *ночью* с 4 на 5 октября (небезынтересно, что 5 октября день памяти пророка Ионы, находившегося, как известно, три дня и ночи во чреве кита и чудесным образом избежавшего смерти), но и единством другого рода. Подчеркнем, что все стихотворения были продиктованы, а не написаны, что говорит о своеобразном характере творческого вдохновения, в котором пребывал поэт (и о его эмоционально-психологическом состоянии): он не успевал их записывать, строки приходили «по наитию», их нужно и можно было только быстро надиктовывать. Всё это роднит эти тексты с последним стихотворением Есенина, для которого также не нашлось «обычной» формы фиксации.

Несмотря на свидетельство записавшей стихи супруги поэта о том, что «автор печатать не хотел, так как они его не удовлетворяли»[13], причины такого решения кроются в другом: по своей модальности и интенции все эти тексты рисуют картину рокового предчувствия гибели или несчастья. В них можно обнаружить присутствие пушкинских «Бесов», а ряд образов гипотетически прочитываются в качестве инфернальных (прямо названная фигура черта, «Милая девушка, злая улыбка», метель, забивающая крышу белыми гвоздями — прозрачная аллюзия на образ дома — гроба). Не афишируя и не публикуя тексты, автор как бы пытался снять их провиденциальный характер, уберечься от — как оказалось — *неминуемого*.

Актуальным видится в этой связи замечание Р. О. Якобсона о Маяковском: «Тема самоубийства становится, чем дальше, все навязчивей. <...> Тема самоубийства настолько придвинулась, что зарисовывать больше невозможно <...> нужны заклинания, нужны обличительные агитки, чтобы замедлить шагание темы. Уже "Про это" открывает длинный заговорный цикл: "Я не доставлю радости видеть, что сам от заряда стих". "Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась"... Вершина цикла — стихи Сергею Есенину. Обдуманно парализовать действие предсмертных есенинских стихов — такова, по словам Маяковского, целевая установка этого стихотворения. Но когда читаешь его сейчас, оно звучит еще могильнее, чем последние строки Есенина. Эти строки ставят знак равенства между жизнью и смертью, а у Маяковского на сей день один довод за жизнь — она труднее смерти»[14].

Есенин не раз «призывал», предсказывал, «выкликал» свою смерть, что стало для него, по крайней мере, явлением непафосным, зачастую ироничным. Между

тем, стихотворение 1925 г., прочитанное уже после смерти поэта и воспринятое как послание и завещание, нуждается в дополнительном разъяснении. В тексте есть некоторое количество «темных мест»[15].

«Печаль бровей» — не единственная «странность» текста «До свиданья, друг мой, до свиданья...», не менее интересна сентенция о том, что «В этой жизни умирать не ново / Но и жить, конечно, не новей», которая могла быть прочитана в некотором «реинкарнационном» регистре, мотивности «вечного возвращения», если бы мы вновь и вновь не вспоминали об игровой, шуточной, в конце концов, основе применяемых стилистических приемов и художественных средств.

Строки о «встрече впереди» также имеют два плана: это и банальное возвращение из некого путешествия, и встреча после кончины, на «том свете». Таким образом, двойственность, подвижность смыслов и — как следствие — этических установок — в этом небольшом тексте Есенина удивительна и показательна. Это свидетельство о неких процессах, происходящих в душе поэта, о двойственности и отсутствии доминантности в таком императивном вопросе, как жизнь и смерть. Такая двойственность могла бы вполне быть объяснена соотнесением в этом мотиве искусства и жизни: конечность реального человеческого существования и бесконечность произведения, текста, героя.

В художественном произведении зачастую находимы примеры, когда игровые формы внезапно оборачивались трагедией («Евгений Онегин», «Герой нашего времени») — здесь игра со смертью имела форму дуэли, поединка. Другой вариант — самоубийство героя (или только неудавшаяся попытка); здесь интересен случай так называемого «демонстративного» (объявленного, театрализованного[16]) самоубийства (или угрозы такового): диапазон здесь задан весьма широкий, от Кириллова («Бесы») до Подсекальникова («Самоубийца»). Не вдаваясь в эту отдельную тему, можно сказать, что в русской литературе этот последний вариант реализован в формах трагикомических или прямо фарсовых, а стилистически выраженных с использованием иронии, элементов юмора. Всё это наводит на мысль, что среди претекстов стихотворения может находиться текст басни И. А. Крылова (из Лафонтена) «Крестьянин и смерть»[17]:

Набрав валежнику порой холодной, зимной,
Старик, иссохший весь от нужды и трудов,
Тащился медленно к своей лачужке дымной,
Кряхтя и охая под тяжкой ношей дров.
Нес, нес он их и утомился,
Остановился,
На землю с плеч спустил дрова долой,
Присел на них, вздохнул и думал сам с собой:
«Куда я беден, боже мой!
Нуждаюся во всем; к тому ж жена и дети,

А там подушное, боярщина, оброк...
И выдался ль когда на свете
Хотя один мне радостный денек?»
В таком унынии, на свой пеняя рок,
Зовет он смертъ: она у нас не за горами,
А за плечами:
Явилась вмиг
И говорит: «Зачем ты звал меня, старик?»
Увидевши ее свирепую осанку,
Едва промолвить мог бедняк, оторопев:
«Я звал тебя, коль не во гнев,
Чтоб помогла ты мне поднять мою вязанку».

Из басни сей
Нам видеть можно,
Что как бывает жить ни тошно,
А умирать еще тошней[18].

Традиционным образом отделенная от основного текста басни мораль (бытовавшая, как это часто бывает с произведениями этого жанра, на правах отдельного крылатого выражения), возможно, некоторым образом отразилась в строках Есенина:

В этой жизни умирать не ново.
Но и жить, конечно, не новей [IV, 444].

Есенин сравнительно часто использовал некоторые строки из басен Крылова в качестве «иллюстративного материала» (что, собственно, и предполагает басенное морализаторство): так, например, в письмах поэта цитируется «Волк на псарне» («Забудем прошлое, уставим общий лад»), есть реминисценция из «Демьяновой ухи» («Демьяновой ухи я теперь не хлебаю»)[19].

Представляется возможным, что есенинский текст испытал также влияние некоторых распространенных в русской литературе и общественной жизни произведений Н. А. Некрасова и Н. А. Добролюбова. Здесь значимы некрасовский текст «Последние элегии», а также два чрезвычайно широко популярных стихотворения Добролюбова: «Милый друг, я умираю...» и «Пускай умру – печали мало...», объединенных темой итоговости, завещательности, прямым обращением к современникам и потомкам. Также как «До свиданья, друг мой, до свиданья...», эти тексты приобрели сакральный характер, с той лишь поправкой, что для поколения революционно настроенной молодежи XIX в. мистическая со-

ставляющая тестов уступала их риторической символичности. Кроме того, внетекстовость была усилена биографическими реалиями: смертельной болезнью Некрасова, ранней кончиной Добролюбова.

В некрасовских «Последних элегиях», помимо собственно тематической общности (и немаловажной аллюзии на жанровую общность текстов) с рассматриваемым есенинским текстом, есть одна близкая структурная составляющая: это афористическая конструкция с двумя местоимениями типа «чем – тем», идущая, по-видимому, от четвертой главы «Евгения Онегина» («Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей»). Эта конструкция, ставшая крылатым выражением, находится в «ударной», запоминающейся позиции — в конце всего стихотворения и по своей структуре родственна есенинскому «В этой жизни умирать не ново, / Но и жить, конечно, не новей»:

Чем солнце ярче, люди веселей.
Тем сердцу сокрушенному больней![20]

В стихах Добролюбова релевантными кажутся суггестивные обращения к «милому другу», открывающие каждую из двух строф стихотворения «Милый друг, я умираю...» (есенинский текст также двустрофен и выражение «друг мой» также находится в первой строке каждого катрена). Сближает тексты и их хореический размер.

Вероятным претекстом стихотворения Есенина называлась немецкая масонская похоронная песня, переведенная А. Григорьевым[21]. Передавая свои ощущения об этом и других стихотворениях Григорьева, А. Блок в статье (предпосланной сборнику, в составе которого и находился текст немецкой песни) «Судьба Аполлона Григорьева» писал: «Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и всё это величаво и торжественно до слёз: это — наше, русское»[22].

«Русифицированный» Крыловым вариант лафонтеновской басни (с привнесением в нее реалий «боярщины» и «оброка») также многими нитями связан с безрадостной картинкой Блока.

Анекдотичный сюжет с ложным призыванием смерти (дальние «отголоски» этой сюжетной коллизии, возможно, и уловлены Маяковским: «стихи вызывают смех»), пройдя по лабиринтам памяти, оборачивается у Есенина трагической финальной точкой его поэтического пути. Так обретают свое основание категоричные слова Маяковского («Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — стих, подведет под петлю и револьвер»[23]), — призвание смерти и в некотором роде «игра» с ней[24] приводит к *неминуемому* итогу[25].

В статье «Смерть как проблема сюжета» Ю. М. Лотман при описании одного из частных случаев «встречи со смертью» говорит о «взрыве непредсказуемости» итогов такого контакта, т. е. наборе «равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна»[26]. В нашем случае, скорее, можно говорить об «ожидании предрешенного», когда сторона, бросившая вызов смерти (или просто решившая «поиграть» с нею), проиграла уже к началу этой страшной игры. Неслучайно в тексте есенинского стихотворения употреблено слово «предназначенное» (расставанье), семантика которого указывает на предопределенность, наличие некого заранее назначенного плана или договоренности.

Для измученного и больного Есенина, как можно предполагать, аннигилировались границы между миром материальным и мнимым, ирреальным. Реальность «высшего порядка» наметила для поэта встречу не с божественной красотой, а с иными сущностями потусторонней действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Эрлих В.* Четыре дня // Памяти Есенина. М.: Всероссийский союз поэтов, 1926. С. 95.

[2] *Дехтерев А.* О последнем стихотворении Есенина // Числа. 1934. №10. С. 241.

[3] *Солнцева Н.* Китежский павлин. Филологическая проза: Документы. Факты. Версии. М.: Скифы, 1992. С. 258.

[4] «Долгое время мне казалось — мне хотелось верить, — что эти стихи обращены ко мне, хотя я хорошо знал, что это не так» (*Катаев В. П.* Алмазный мой венец // Новый мир. 1978. № 6. С. 116).

[5] Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 627.

[6] *Шубникова-Гусева Н. И.* Сергей Есенин и Галина Бениславская. СПб.: Росток, 2008. С. 260.

[7] См.: Литературная Грузия. 1969. № 5–6. С. 187.

[8] Цит. по: *Гусляров Е.* Есенин в жизни. Систематический свод воспоминаний современников. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2004. С. 462.

[9] *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. С. 194–195.

[10] *Белый А.* Сочинения: В 2-х тт. М.: Худож. лит-ра, 1990. Т. 1. С. 158.

[11] *Белый А.* Золото в лазури. М.: Скорпион, 1904. С. 247–248.

[12] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 4 / Сост., подгот. текстов и коммент.: С. П. Кошечкин, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1997. С. 232. Далее это издание цитируется в тексте, том и страница указываются в квадратных скобках.

[13] С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М.: Худож. лит-ра, 1986. Т. 2. С. 258.

[14] *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 87–88.

[15] О. Н. Трубачев, например, использовал для некоторых непроясненных с филологической точки зрения слов и выражений в творчестве Есенина термин «этимологически темные» (*Трубачев О. Н.* Этимология и текст // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М.: Наука, 1974. С. 452).

[16] В восприятии смерти Есенина Б. Лавренёвым в гостиничном номере заметны приметы театральности: «Мерзость запустения казенной ночлежки, отделанной "под Европу", немытые окна, тараканий угол, и в нем на трубах перового отопления вытянувшееся тело – таков конец последнего лирика России – Сережи Есенина.

Есть что-то роковое в том, что чумная зараза города, растлившая душу золотоволосого рязанского парнишки, позаботилась обставить его смерть пакостнейшим своим реквизитом – обстановкой проституированного гостиничного номера» (О Есенине: стихи и проза писателей-современников поэта. М.: Правда, 1990. С. 457).

[17] Вольный перевод басни Ж. Лафонтена «La Mort et le Bucheron». С. П. Жихарев в своих воспоминаниях выделил именно две финальные строки крыловской басни, охарактеризовав их в качестве «прекрасных стихов» и подчеркнув их «простоту и верность», которая способствует легкому запоминанию и дальнейшему «крылатому» бытованию этих элементов текста (см.: Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. М.; Л.: Academia, 1930. С. 8–9, вторая пагинация).

[18] *Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: В 3 тт. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1946. Т. 3. С. 110–111.

[19] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 32, 183.

[20] *Некрасов Н. А.* Собр. соч.: В 4-х т. М.: Правда, 1979. Т. 1. С. 180.

[21] *Ронен О.* Из наблюдений над стихами эпохи «Промежутка» // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига: Zinātne, 1990. С. 24.

[22] *Григорьев А.* Стихотворения / Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок. Репринтное воспроизведение издания 1915 г. М.: Прогресс–Плеяда, 2003. С. XI (отдельная пагинация).

[23] *Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. Т. 12. С. 97.

[24] См. дискуссионную точку зрения, согласно которой написание стихотворения и последовавшие затем события объясняются апелляцией Есенина к друзьям, отчаянной попыткой привлечь внимание; самоубийство, «задуманное» поэтом только как некая игра, становится несчастным случаем, а само стихотворение в таком прочтении получает рискованные с интерпретационной точки зрения смыслы, тем не менее, близкие крыловской басне: напомним, что оторопевший крестьянин, пытается «дезавуировать» призыв смерти исключительной безделицей, шуткой, игрой (подр.: *Ивлев Д. Д.* Самоубийство или убийство? (версия) // Есенинский сборник. Даугавпилс: Saule, 1995. С. 112–125). Ср. с мотивом «игры в самоубийство» у В. Хлебникова:

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!
Оставил краткую записку:
«Бритва, на мое горло!»
Широкая железная осока

Перерезала воды его жизни, его уже нет...
Поводом было уничтожение
Рукописей злостными
Негодяями с большим подбородком
И шлепающей и чавкающей парой губ.
<...>
Зангези жив,
Это была неумная шутка.

(*Хлебников В.* Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 501).

[25] Удивительно, что в наши дни можно встретить рудименты, казалось бы, давно преодоленного вульгарно-социологического и упрощенно-психологического подхода к объяснению причин гибели поэта; см.: *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. 3-е изд. М.: НЛО, 2003. С. 481.

[26] Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 426.

У. А. Титова (с. Константиново)

К ИСТОРИИ БЕРЛИНСКИХ ИЗДАНИЙ КНИГ ЕСЕНИНА

Прижизненные издания автора представляют особый интерес и для литературоведов, и для широкого круга читателей, поскольку их готовил сам поэт, именно их читали его современники. Эти книги позволяют воссоздать картину литературной и культурной жизни определенной эпохи.

В 1920–1923 гг. в Берлине вышло несколько книг С. А. Есенина, обстоятельства издания которых еще далеко не прояснены.

Уникальность берлинской жизни этих лет проявлялась в тесном переплетении судеб писателей, эмигрировавших из России и приезжавших в город на время. Большинство из них становились активными участниками литературной жизни, многие выступали в качестве литературных критиков. В Берлине основным способом выражения мнений и взглядов о литературе становятся газетные и журнальные публикации: справочно-библиографическая информация, рецензии, публицистические эссе и др.

Особое место в публикациях периодической печати занимала информация о литературной жизни в России. Свое отношение к современной поэзии литературная критика Русского Берлина выстраивала, с одной стороны, в соответствии с теми принципами, которые сложились в практике дореволюционной оценки явлений, с другой, с учетом тех задач, которые вытекали из содержания общеэмигрантской идеи. Отсюда повышенное внимание к тем поэтам и литературным направлениям, которые развивали традиции классиков русской литературы, и неприятие творчества футуристов и «крестьянских» поэтов.

Первые известные упоминания о Есенине в критике Русского Берлина относятся к осени 1920 г., что было связано с организацией новых литературных издательств «Скифы»[1] и «Мысль», основной целью которых было знакомство западноевропейских читателей с русской литературой переходной эпохи[2]. Уже в ноябре 1920 г. в берлинском издательстве «Скифы» выходит книга Есенина «Триптих: Поэмы»[3].

Это издательство, основанное в сентябре 1920 г., поставило себе задачу ознакомления русского и иностранного читателя с Россией переходной эпохи в области поэзии, литературной критики и политики. Оно осуществляло разностороннюю деятельность благодаря его организаторам И. Штейнбергу, А. Шрейдеру и Е. Лундбергу (последний был знаком с Есениным с 1917 г.). Издательство «Ски-

фы» начало издавать левоэсеровский журнал «Знамя». По словам Р. Б. Гуля, оно выпускало «множество книг, в большинстве со "скифским" уклоном: А. Блок "Двенадцать" и "Скифы", "Россия и интеллигенция", "О любви, поэзии и государственной службе", Р. Иванов-Разумник "О смысле жизни", "Свое лицо", "Что такое интеллигенция", Н. Клюев "Песнь солнценосца", "Избяные песни", А. Белый и С. Есенин "Россия и Инония", С. Есенин "Триптих", А. Шрейдер "Республика Советов", И. Штейнберг "От февраля по октябрь 1917 года", Е. Лундберг "От вечного к преходящему", А. Кусиков "Аль Баррак", А. Ремизов "Чакхчыгыс Таасу", К. Эрберг "Красота и свобода", Лев Шестов "Достоевский и Ницше", сборник материалов о ленинском терроре — "Кремль за решеткой" и много другого интересного»[4]. Издательство просуществовало недолго, но изданные им книги продолжают жить и служат памятником той сложной эпохи.

Оформление книги Есенина «Триптих» отличает коричневая строгая издательская шрифтовая обложка, типичная для издательства «Скифы». На авантитуле и титульном листе размещена издательская марка «Скифов», созданная художником К. С. Петровым-Водкиным. Книга отпечатана по старой орфографии, что заметно уже по обложке. В сборник вошли поэмы «Пришествие», «Октоих», «Преображение». В маленьких поэмах, написанных в период 1917–1919 гг., отражаются особенности мировоззрения Есенина того периода, его отношение к революции, поиски нового поэтического слова. Поэт проникнут романтической мечтой о гармонии мира, обновленного революционной бурей. В те годы поэт сближается с Ивановым-Разумником, становится участником его альманахов «Скифы» 1917–1918 гг., которые отличаются романтической ориентацией на вечную революционность, независимую личность, идею преображения России, непримиримым духом. «Скифство» стало почвенничеством XX в., «скифы» верили в мессианскую роль России и ее особый путь.

Весной 1918 г. вышел первый номер литературно-политического журнала «Наш путь» (издание ЦК партии левых социалистов-революционеров-интернационалистов) под редакцией Иванова-Разумника, где были опубликованы произведения Есенина — «Пришествие», «Октоих», «Преображение». В содержании журнала они даны под общим заголовком «Три поэмы»[5]. Позже они составили уже упоминавшуюся книгу «Триптих». Есенинские сборники отличают тщательно продуманные названия, не явился исключением и «Триптих». Как известно, триптих — произведение искусства из трех картин, рельефов, рисунков и т. д., объединенных общей идеей, темой или сюжетом. В есенинском сборнике размещены три маленькие поэмы, объединенные идеей революционного преображения России.

Издательство «Скифы» широко анонсировало выход в свет книги Есенина[6]. Берлинская критика по-разному восприняла есенинский «Триптих». Большинство, однако, не отделяют поэта от «скифского» течения в литературе. Отрицательно о поэзии «скифов» отозвался издатель А. С. Ященко, однако он подчер-

кнул злободневность их поэзии: «Они — знамение времени и часто касаются, надо отдать им справедливость, отравленной рукой самых жизненных и болезненных нервов современного Западного мира <...>. Они зовут в какую-то новую жизнь, на новую землю "Инонию", где всё будет иным и лучшим. Пожалуй, они действительно только скифы, обуреваемые страстью разрушения капризные дети, еще варвары»[7]. В 1921 г. А. С. Ященко вновь вернется к обсуждению скифства, уделяя поэтам-«скифам» большое внимание при рассмотрении направлений поэзии 1918–1920 гг.: «Наиболее талантливыми из них надо признать Н. Клюева и С. Есенина. Важнейшие их произведения ("Песнь солнценосца" и "Избяные песни" Н. Клюева и "Товарищ", "Инония", "Триптих" С. Есенина) уже переизданы за границей, и о них уже достаточно написано в нашей зарубежной прессе <...>. Эти скифические поэты кощунствуют, как и имажинисты, но кощунство их носит тоже сектантский, хлыстовский характер»[8].

Творчество Есенина отражало многие тенденции развития русской литературы начала XX в., поэтому появление каждого произведения поэта в печати, выход книг, тем более за рубежом — становились не только фактами его творческой биографии, но и фактами истории русской литературы. В заметке «Скифская поэзия (стихи А. Блока, А. Белого, Н. Клюева и С. Есенина)» (подпись: Апр.), опубликованной в газете «Руль», отмечен факт первого издания произведений Есенина за рубежом. Скифское направление здесь ограничивается тремя именами — Есенина, Белого и Клюева, связующим звеном поэзии которых названа любовь к России и напряженность повествования[9]. Это главное — неизменные светлые чувства к родному краю, — замечает о есенинских поэмах «Пришествие», «Октоих» и «Преображение» Ф. В. Иванов. Однако силу этих произведений Есенина он видит прежде всего в «мечте о светлорожденном Китеже»[10].

Многие русские писатели в начале 1920-х гг. печатали свои книги в Берлине. Это связано с тем, что к началу 1921 г. положение частных издательств в России ухудшилось: ощущался недостаток полиграфических мощностей. Доверие к новой большевистской власти у многих литераторов было окончательно подорвано, и они эмигрировали, увлекая за собой и издателей – своих верных друзей и помощников. Таким образом, за рубежом, в основном в Берлине, вскоре обосновалось весьма значительное число русских издательств, целому ряду которых удалось внести значительный вклад в развитие русской культуры. В период 1919–1941 гг. в Берлине существовало 275 русскоязычных издательств и типографий, которые издали, по разным данным, от трех до четырех тысяч наименований книжной, журнальной и газетной продукции. Тематика изданий в области художественной литературы весьма разнообразна — от романов И. С. Тургенева до ранних рассказов В. В. Набокова[11]. Значение этих книг для эмигрантского сообщества подробно описано в главе о «Галактике Гутенберга» «Истории культуры русской эмиграции» М. И. Раева[12].

«Русским универсальным издательством», занимавшимся выпуском популярной серии «Всеобщая библиотека» (в ней выходили публикации о новом в науке, искусстве, «Памятники мировой литературы»; в общей сложности вышло 45 номеров серии), было издано в Берлине большое число книг русских авторов, среди них: А. Ветлугин «Лицо, пожелавшее остаться неизвестным», А. Н. Толстой «Горький цвет: Пьесы», Вас. И. Немирович-Данченко «Папочка с улицы — В чужой клетке: Повести», Ф. В. Иванов «Красный Парнас: Литературно-критические очерки», Г. Д. Гребенщиков «Путь человеческий: Рассказы». «Русское универсальное издательство» выпустило и одно из центральных произведений Есенина, в которое он вложил всю свою творческую страсть, — поэму «Пугачев». Г. Забежинский вспоминал, что «на обычный вопрос издателей — "над чем вы теперь работаете?" — Есенин ответил, что заканчивает большую поэму "Пугачев". Узнав, что поэт останется в Берлине несколько недель, я предложил моим коллегам попробовать получить эту рукопись для нашего издательства»[13]. Именно «Пугачев» принес Есенину европейскую известность. Интерес к поэме проявляется в Берлине еще в период работы над этим произведением — газета «Руль» в конце апреля 1921 г. помещает информацию: «Сергей Есенин работает над стихотворной пьесой "Пугачев". Это, кажется, первая дань поэта драматургии»[14]. В июне 1921 г. берлинский журнал «Русская книга» замечает: «Сергей Есенин <...> пишет стихотворную пьесу "Пугачев"»[15].

Примечательно замечание Г. Забежинского о том, что профессионалы издательского дела в Германии равнозначно оценивали читательский спрос на книги Р. М. Рильке и Есенина. «Для редакторов РУИ, только за год до того приехавших из Москвы, имя Есенина звучало не менее громко, чем имя Р. М. Рильке, Стефана Георге и Гофмансталя, которых они издавали в серии "Всемирный Пантеон" тиражом 5000 экземпляров. Никому из них и в голову не могло прийти возражать против издания этой поэмы. В спешном порядке ее набрали и напечатали (вне серий)»[16]. Издали книгу просто, однако изящно. Она вышла в печатных обложках, которые выполнены без наборной рамки и украшений.

На выход в Русском универсальном издательстве «Пугачева» Есенина первым откликнулись критики русского Берлина. Надежды В. И. Лурье, впервые услышавшей долгожданного и ожидаемого «Пугачева» в берлинском Доме Искусств в исполнении И. Г. Эренбурга, не оправдались: в своей рецензии она характеризует поэму как неисторичную, указывает и на формальные недочеты, в частности, многократные повторения, по ее мнению, мешают ритмике. Несмотря на это, критик ничуть не умаляет достоинств поэтического дара Есенина, характеризующегося яркой образностью[17].

Г. В. Алексеев, также отказывая поэту в исторической точности, сумел рассмотреть в этом особый замысел Есенина при создании «Пугачева» — показать героя «не в исторической перспективе, а сегодняшнего, проснувшегося»[18]. То, что Пугачев в сознании Есенина ассоциировался с действительностью начала

1920-х гг., крестьянскими волнениями, отмечают и современные исследователи творчества поэта[19].

А. П. Вольский называет поэму «символичной, стихийной, романтической в титаническом значении этого слова», «одним из самых многогранных алмазов в творчестве Сергея Есенина». В контексте данного рассуждения критик отмечает красоту и разнообразие поэтического языка автора поэмы: «Здесь слово — не столько выражение понятия и образа, столько сложная криптограмма, удар стального бича по напряженному вниманию»[20].

Положительной заметкой о берлинском «Пугачеве» отмечена и американская русскоязычная пресса: в анонимной рецензии на произведение утверждается, что Пугачев теперь — «герой наших дней», а сама поэма написана «красиво и оригинально»[21].

Двоякое впечатление произведение произвело на представителя русского Харбина С. Я. Алымова, усмотревшего в «Пугачеве» «неотшлифованные драгоценные камни, вкрапленные в поэтический шлак»[22], а в его авторе отметившего главное достоинство — естественность, нарушая которую поэт портит свои произведения.

Среди зарубежных русских издательств начала 1920-х гг. следует отметить и издательство З. И. Гржебина, занимавшее первое место по количеству, разнообразию и уровню выпускаемых книг. С мая 1922 по октябрь 1923 г. было издано 225 наименований печатной продукции[23].

В 1920 г. Гржебину, художнику-графику, издательскому работнику, удалось перенести в Германию частное издательство, основанное им в 1919 г. в Петрограде, получив огромные льготы. В первый же год им было напечатано около 50 книг, среди них главное место занимали произведения М. Горького, который активно поддержал идею Гржебина о создании собственного российского книгоиздательства за границей, кроме того, эта идея была принята советским правительством, субсидировавшим этот проект. Благодаря этому в Берлине начали выходить книги с указанием нескольких мест издания: «Берлин — Петроград» или «Берлин — Москва». Они направлялись в первую очередь на внутренний российский рынок. Гржебин печатал произведения как эмигрантов, так и авторов, живших в России, часть книг издавалась по заказу торгового представительства РСФСР в Берлине.

Издательством был реализован план выпуска дешевых, но в то же время тщательно текстологически выверенных и отвечающих самым высоким требованиям изданий произведений русских классиков. Вышли избранные сочинения М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, А. К. Толстого, А. П. Чехова, первый том избранных сочинений Н. С. Лескова и др. Большое внимание уделялось и выпуску произведений современных русских авторов: А. Белого, М. Горького, Есенина, Е. И. Замятина, Б. А. Пильняка, С. П. Подъячева, А. М. Ремизова, Ф. К. Сологуба, О. Д. Форш, В. Ф. Ходасевича и др. Вышли собрания сочинений А. Н. Тол-

стого и Б. К. Зайцева[24]. В издательстве З. И. Гржебина осенью 1922 г. был выпущен первый том «Собрания стихов и поэм» Есенина. Поэт закончил работу над первым томом и подписал договор с Гржебиным о его издании в мае того же года. Стихотворения в книге распределены по пяти разделам: «Радуница», «Голубень», «Преображение», «Трерядница», «Песни забулдыги». В том вошли также маленькие поэмы, сгруппированные в разделы: «Юношеские поэмы», «Февраль», «Господи отелись», «Инония», «Кобыльи корабли».

Рекламное объявление издательства З. И. Гржебина о «Собрании стихов и поэм. Т. 1» появлялось на страницах берлинских изданий «Новости литературы», «Сполохи», «Новая русская книга»[25]. Книготорговое акционерное общество «Логос» также сообщило о выходе новой книги Есенина[26].

Среди всех книг Есенина, изданных в Берлине, «Собрание стихов и поэм» отличается яркой, иллюстрированной в духе народного лубка обложкой в орнаментной рамке. Художником-оформителем книги стал Н. В. Зарецкий – известный художник, книжный иллюстратор и коллекционер. В юности он избрал военную карьеру, поступил в Тверское кавалерийское юнкерское училище, по окончании которого служил в драгунском полку. Состоя на военной службе, Зарецкий занимался живописью, рисовал для журналов, выполнял рисунки для эмалей и вышивок, занимался книжной иллюстрацией и экслибрисом. Выйдя в отставку в 1911 г., он решил полностью посвятить себя искусству и получил художественное образование. Во время эмиграции в Берлине в 1920–1931 гг. был председателем Союза русских художников. В это время им были созданы обложки и иллюстрации к книгам: «Домик в Коломне» (1920), «Гробовщик» (1923), «Арап Петра Великого» (1923) и «Пиковая дама» (1924) А. С. Пушкина; «Русалия», «Крестовые сестры», «Пятая язва» и «Сказки русского народа» А. М. Ремизова (1922–1923), «Сказка про Нику, Джека и Феофана» Н. В. Крандиевской (1923), «Соловей» Игоря Северянина (1923), «Вещи этого года» В. В. Маяковского (1924), «Балаганчик» А. А. Блока (1925) и др. В России имя художника-эмигранта Зарецкого долгие годы было предано забвению, в то время как в 1920-1950-е гг. русское зарубежье широко освещало творческую деятельность художника в Германии, Чехословакии, Франции. В метрополии же первый биографический очерк о Зарецком вышел только в 1994 г.[27]

Появление первого за рубежом объемного собрания стихов и поэм Есенина, вобравшего в себя его произведения, написанные в разные годы, позволило оценить творчество Есенина в его развитии, отметить сильные и слабые стороны его поэзии. В 1923–1925 гг. наметился поворот эмигрантской критики к более серьезному и глубокому анализу творчества Есенина. Литературная критика Русского Берлина откликнулась на первый том «Собрания стихов и поэм» двумя благожелательными рецензиями — Н. Петровской и А. Бахраха. Первой критической заметкой о собрании, появившейся на страницах берлинской периодической печати, явилась статья Н. И. Петровской, обращающейся к истокам

творческого дарования поэта. В глубинных народных корнях, в любви к родной природе она видит могучую силу таланта Есенина, называя его «лучшим образом своей эпохи». «Есенин — певец русской природы в ее прекрасной статике, в ее гармонически напевном покое <...>. Природа для него вся высветлена, ее "голубой покой" отражается на всем, что любит и хочет любить душа»[28]. Именно поэтому дисгармоничными для песенного дара поэта и, следовательно, слабыми в его книге, ей кажутся революционные образы, навеянные, по ее мнению, «Двенадцатью» А. Блока, и, как следствие, тяжелый ритм этих «юношеских» произведений.

Уделяет внимание творческим исканиям поэта, в частности, объединению лирического и эпического начал в его произведениях, и А. Бахрах. Большое внимание в рецензии уделяется творческим связям Есенина с поэтами-имажинистами. Назвав попытки имажинистов внести новаторские изменения в русскую поэзию по крайней мере несостоятельными и искусственными, Бахрах отмечает, что для самого Есенина имажинизм был необходим для «освежения» образов. Революционные произведения поэта критик считает заблуждением, которого не могло не случиться в охваченной бурей России. А в его хулиганстве видит озорство и выражает надежду на светлое будущее поэта, стихи которого пленяют непосредственностью, образностью и звучностью. Бахрах увидел в Есенине не только сентиментального лирика, но и «летописца последних лет жизни предреволюционной русской деревни»[29].

Критика метрополии, например, Ис. Соболев, напротив, полагает, что Есенина нельзя считать «певцом современности», ибо он есть только кумир, сотворенный «безрассудными критиками и истерическими гимназистами», которым надо было кем-то заменить место А. Блока. Называя его «просто хорошим» поэтом, прежде всего, благодаря ранней лирике, критик отрицает художественную ценность многих есенинских произведений, в том числе «Пугачева», видя в них отсутствие «динамики современности». Именно поэтому слова «поэт революции», обращенные к Есенину, кажутся ему несостоятельными и надуманными. Для Ис. Соболева первый том «Собрания стихов и поэм» — лишний повод «убедиться, насколько преувеличили, переоценили как талант, так и значение его [Есенина. — *У. Т.*] как поэта»[30].

Из писем поэта следует, что он ценил «Собрание стихов и поэм», выпущенное Гржебиным. Например, в 1924 г. в письме к Г. А. Бениславской, говоря о готовящемся собрании стихотворений, просит: «... издайте по берлинскому тому с включением "Моск<вы> каб<ацкой>" по порядку и "Ряб<инового> кост<ра>"»[31].

В конце марта 1923 г. поэт передал издателю И. Т. Благову рукопись своего сборника «Стихи скандалиста»[32]. По воспоминаниям актрисы В. А. Костровой, Есенин посещал квартиру Благова, где присутствовал на чтении пьесы А. П. Каменского «Черная месса». Инженер по профессии, Благов организовал свое из-

дательство, работавшее в 1923–1928 гг., и много сделал для продвижения в Берлине книг русских писателей. Издательством Благова выпущено восемь книг[33]:

1. Есенин Сергей. Стихи скандалиста. Берлин: Изд. И. Т. Благова, 1923. 58 с.
2. Каменский А. П. Леда: Пьеса. Берлин: Изд. И. Т. Благова, 1923. 94 с.
3. Каменский А. П. Черная месса: Пьеса. По материалам Гюисманса. Берлин: Изд. И. Т. Благова, [1923]. 86 с.
4. Каменский А. П. Мой гарем: Рассказы о любви. Берлин: Изд. И. Т. Благова. 278 с.
5. Каменский А. П. Студенческая любовь. Берлин: Изд. И. Т. Благова, 1923. 105 с.
6. Каменский А. П. Петербургский человек: Повести. Берлин: Изд. И. Т. Благова, 1923. 233 с.
7. Кусиков Александр. Рябка: Стихи. Берлин: Изд. И. Т. Благова, [1923]. 60 с.
8. Толстой Алексей. Рукопись, найденная среди мусора под кроватью. Берлин: Изд. И. Т. Благова. 1923. 76 с.

«Стихи скандалиста» Есенина вышли в этом издательстве в июне 1923 г.[34] Помимо лирики, в книгу вошла глава из поэмы «Пугачев» «Уральский каторжник. Хлопуша». Тираж этого миниатюрного издания не установлен.

В Берлине в 1918–1923 гг. книготорговое дело получило широкое развитие в связи с его прибыльностью. По словам И. Наживина, выход одной книги стоил издателю 6–7 марок, в Берлине она оценивалась в 85 марок, а в США продавалась за 1 доллар (300 марок)[35]. Неслучайно и книжные салоны, и склады, и сами издатели широко анонсировали появление той или иной книги. Не стали исключением и «Стихи скандалиста» Есенина. О выходе в свет этой книги извещали в Берлине книготорговое акционерное объединение «Логос» и центральный книжный склад «Образование»[36], в Праге — книжный склад и магазин издательства «Пламя»[37], в Харбине — торговый дом «И. Я. Чурин и К°»[38].

Именно в Харбине появилась единственная рецензия на «Стихи скандалиста», написанная Н. Светловым. В этой, по его словам, удивительной книге критик увидел глубокую драму поэта, оказавшегося в плену у города при неизбывной любви к деревне. «Природу он воспринимает по-мужицки, по-крестьянски — бытом села "отдают" все его образы, все его метафоры»[39]. Творчество Есенина, а особенно «Москва кабацкая» для Светлова — прямое отражение событий, происходящих в Советской России: уничтожение крестьянства, подавляемого городом, и гибель деревни под натиском большевиков. В есенинском хулиганстве Светлов увидел обреченность поэта, всей душой радеющего за родные края, что нашло отражение в сборнике «Стихи скандалиста».

Как видим, цель заграничной поездки была успешно осуществлена Есениным, в Берлине в 1922–1923 гг. были изданы три книги поэта, которые наряду с изданиями, выпущенными в России, и «Триптихом», вышедшим в Германии в 1920 г., имели большой успех. Представители литературно-критических сил

Русского Берлина первыми откликалась на выход в свет каждой есенинской книги, побуждая и представителей метрополии, других центров русской эмиграции к вступлению в диалог.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Об этом издательстве в контексте восприятия есенинского творчества представителями русской эмиграции см.: Из наследия Е. Извольской (Франция). Большевистские поэты-мистики / Публ., перевод, вступ. ст. и коммент.: Е. Коломийцева и М. Скороходов // Современное есениноведение. Рязань, 2014. № 28. С. 7–10.

[2] Из жизни русской колонии в Берлине // Голос России. Берлин, 1920. 16 сентября.

[3] Там же. 21 ноября. № 262.

[4] *Гуль Р. Б.* Я унес Россию. Апология русской эмиграции. Т. 1. Россия в Германии. Нью-Йорк: Мост, 1981. С. 49.

[5] Наш путь. Пг., 1918. № 1. С. 2.

[6] Голос России. Берлин, 1920. 17 октября. № 233; 20 октября. № 235; 22 октября. № 237; 24 октября. № 239; 27 октября. № 241; 21 (8) ноября. № 262; Русский эмигрант. Берлин, 1920. № 4 и № 5; Знамя. Берлин, 1921. № 1; Русская книга. Берлин, 1921. № 5 и № 6.

[7] *Ященко А. С.* Скифы // Голос России. Берлин, 1920. 23 декабря. № 289.

[8] *Ященко А. С.* Русская поэзия за последние три года // Русская книга. Берлин, 1921. № 3. С. 10.

[9] *Апр.* Скифская поэзия (Стихи А. Блока, А. Белого, Н. Клюева, С. Есенина) // Руль. Берлин, 1921. 16 (3) января. № 50. С. 5.

[10] *Иванов Ф. В.* Мужицкая Русь (Н. Клюев. Сергей Ясенин) // Голос России. Берлин, 1921. 20 июля. № 714. С. 2.

[11] *Кратц Г.* Собрания по Россике в библиотеках Германии и оцифровка // 7-й Международный семинар «Электронные ресурсы и международный информационный обмен: Восток -Запад»: тр. семинара. Вашингтон; Нью-Йорк, 2005. С. 70.

[12] *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994.

[13] *Забежинский Г.* О творчестве и личности Сергея Есенина // Русское зарубежье о Сергее Есенине: воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи / Сост.: Н. И. Шубникова-Гусева. М.: Терра-Кн. клуб, 2007. С. 73.

[14] Новости советской литературы // Руль. Берлин, 1921. 24 апреля. № 132.

[15] Русская книга. Берлин, 1921. № 5.

[16] *Забежинский Г.* О творчестве и личности Сергея Есенина. С. 73. См. также: *Воронова О. Е.* К проблеме «С. Есенин и русско-немецкие литературные связи (С. Есенин и Р. М. Рильке)» // Современное есениноведение. Рязань, 2004. № 1. С. 16.

[17] *Лурье В. И.* Сергей Есенин. Пугачев [Рец.] // Сполохи. Берлин, 1922. № 13. С. 29.

[18] *Г. А.* [Алексеев Г. В.] Сергей Есенин. Пугачев [Рец.] // Веретеныш. Берлин, 1922. № 2. С. 10.

[19] См.: *Солнцева Н. М.* Сергей Есенин. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 47; *Куняев Ст., Куняев С.* Сергей Есенин. М.: Мол. гвардия, 1997, С. 220–221.

[20] *Вольский А.П.* Сергей Есенин. Пугачев [Рец.] // Накануне. Берлин, 1922. 24 ноября. № 193. С. 5.

[21] [*Б. п.*] Пугачев. Сергей Есенин [Рец.] // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1922. 20 декабря. № 3616. С. 19.

[22] *Арум* [Алымов С. Я.] Поющий дикаренок // Гонг. Харбин, 1923. № 2. С. 22.

[23] *Цфасман А. Б.* «Русский Берлин» начала 1920-х годов: издательский бум // Вестник Челябинского гос. ун-та: История. Челябинск, 2008. Вып. 27. С. 105.

[24] *Раев М.* Россия за рубежом. С. 85.

[25] Новости литературы. Берлин, 1922. № 2. С 164; Сполохи. Берлин, 1922. № 12. С. 62; Новая русская книга. Берлин, 1922. № 10. С. 58.

[26] Дни. Берлин, 1922. 10 декабря. № 36. С. 13.

[27] См.: *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л.* Художники русской эмиграции (1917–1941): Биогр. словарь. СПб.: В. И. Чернышев, 1994. С. 284–285.

[28] *Петровская Н. И.* С. А. Есенин. Собрание стихов и поэм. Т. 1 [Рец.] // Накануне. Берлин, 1922. 19 ноября. № 190. (Лит. прилож. № 27).

[29] *Бахрах А.В.* С. А. Есенин. Собрание стихов и поэм. Т. 1 [Рец.] // Дни. Берлин, 1922. 24 декабря. № 48.

[30] *Соболев Ис.* С. А. Есенин. Собрание стихов и поэм. Т. 1 (Берлин, 1922) [Рец.] // Возрождение. М., 1923. Т. 2. С. 367–368.

[31] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. — С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 183.

[32] Летопись жизни и творчества С. А. Есенина / Ин-т мировой лит. РАН. Т. 3. Кн. 2 / Гл. ред. А. Н. Захаров; Сост.: А. Н. Захаров, С. И. Субботин; Сост. разд.: М. В. Скороходов, Н. И. Шубникова-Гусева. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 323.

[33] *Кратц Г.* Собрания по Россике в библиотеках Германии и оцифровка. С. 72.

[34] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 7. Кн. 3 / Общ. ред. — С. И. Субботин; Сост. и коммент.: С. П. Кошечкин, В. Е. Кузнецова, Ю. Л. Прокушев, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. Г. Юсов, Ю. Б. Юшкин. М.: Наука, 2002. С. 376–377.

[35] *Наживин Ив.* Среди потухших маяков. Берлин: Икар, 1922. С. 228.

[36] Дни. Берлин, 1923. 10 июня. № 184. С. 9; Накануне. Берлин, 1923. 17 июня. № 361. С. 3, 6.

[37] Воля России. Прага, 1923. № 11. С. 3.

[38] Русский голос. Харбин, 1923. 8 июля. № 866. С. 4.

[39] *Св-в Н.* [Светлов Н.]. «Стихи скандалиста» [Рец.] // Русский голос. Харбин, 1924. 5 авг. № 1181. С. 3.

Л. Г. Голубева (Москва)

НАРОДНЫЙ ПЛАЧ ПО ЕСЕНИНУ

По брату Есенину
Нам не жалко слёз[1].

Пожалуй, смерть ни одного поэта России не вызывала такого взрыва общенародного горя, как трагическая гибель Сергея Есенина. Слух о постигшей утрате прошел «по всей Руси великой», сотни поэтических откликов приходили из самых отдаленных уголков России.

В отделе рукописей ИМЛИ им. А. М. Горького РАН[2] существует специальная опись Есенинского фонда, в которой сосредоточены поэтические реквиемы, посвященные светлой памяти великого поэта. Здесь собрано около 250 единиц – как одиночные, так и целые циклы стихов. Представлены стихи ряда профессиональных поэтов – А. А. Жарова, В. В. Казина, П. В. Орешина, В. А. Рождественского, И. П. Уткина, И. В. Грузинова, А. В. Туфанова и др., всего около 50 единиц. Все эти произведения опубликованы в газетах, журналах и сборниках. Основной же массив этого собрания составляют стихотворные сочинения самодеятельных поэтов, поэтов-«самоучек», по зову сердца, возможно, впервые взявшихся за перо и питающих надежду поделиться своими чувствами публично в периодических изданиях. Это собрание до сих пор не введено в научный оборот и стихи не опубликованы, однако они бесконечно интересны как уникальный документ эпохи. Предметом исследования в настоящей статье является именно это примечательное собрание «народной поэзии».

Большинство поэтических откликов датируется последними числами декабря 1925 – началом 1926 г. Такова была мгновенная реакция на это трагическое событие.

В этих стихах не услышишь фальши, лицемерия, выспренней риторики. Авторы, вышедшие из народной среды, «корявыми, немытыми речами», выражаясь словами Есенина, с неподдельной болью «обсуживают» смерть поэта в своих безыскусственных строках.

Поражает географический диапазон этих посланий. Из больших российских городов и из малоизвестных сел, хуторов России огромным потоком шли

Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00417.

отклики. Отозвались скорбными стихами земляки Есенина из Рязанской губернии — из Елатьмы, Касимова, села Берестянки, из Центральной России (из Тульской, Смоленской, Брянской и других губерний). Шли отклики с Урала, из Украины, Сибири, с Дальнего Востока, Северного Кавказа (Нальчик, Грозный), из Средней Азии (Ташкент)...

Авторы стихов представлены почти всеми социальными сословиями – рабочие, крестьяне, военнослужащие, интеллигенция. В сопроводительных письмах они называют свои профессии, среди них кочегар, портной, военный моряк, мельник, библиотекарь, учитель, студент, школьник и др.

В этих стихах-прощаниях они ощущают Есенина как близкого человека, как друга, обращаются к нему ласково, по-родственному – «Сережа», «Сергун», «Есенюшка» и пр.

Для профессионального поэта Дмитрия Белова из Кинешмы — Есенин:

Мой любимый песенник Сережа,
Боль как птица рвется с языка...[3]

И для Валерия Беганского из Украины:

Сережа – друг многих – покончил собой[4].

В том же стиле обращается к погибшему Тимофей Гавриленко из Украины:

Наш цветок Сережа –
Русский наш поэт[5].

Большинство авторов принадлежит к крестьянскому сословию, и потому им так близка «печаль полей» и весь образный строй поэзии Есенина.

Любил ты страну аржаную,
Покосы, поля и березы,
Земные мужицкие грёзы
И нашу натуру шальную...[6]

– пишет в своем скорбном отклике рязанец Николай Волков.

Эта же тема звучит в стихах М. Ланина:

Он писал про деревни убогие,
О том, о чем пела земля,
Как мальчишки бегут босоногие,
Про леса, про луга и поля...[7]

Цветы родных полей, воспетые Есениным, находят своеобразный перифраз в стихах его рязанского земляка из Касимова — Вячеслава Зерцалова. Вот небольшой фрагмент из них:

Ароматные струи июньских дождей
Омывали любовно цветок,
Среди нив золотых, в переулке межей
Сохранялся и рос василек.
.....
Но когда налилась золотистая рожь
Появилися люди с серпом...
Василек охватила предсмертная дрожь
Василек был подрезан жнецом...[8]

Почти каждое стихотворение рассматриваемых поэтов пронизано есенинскими темами и образами. Излюбленная цветовая палитра Есенина присутствует во многих стихах. Эпитетами «синий», «голубой», «алый», «золотой» щедро пересыпаны произведения этих авторов.

О том, что поэзия Есенина была близка и известна широким народным кругам, свидетельствуют и эпиграфы, взятые из есенинских стихов. Они часто сопровождают эти поэтические отклики.

Так, Василий Воробьев предваряет свои стихи есенинскими строками:

Жизнь моя. Иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне[9].

А. Волгарь также сопровождает стихотворение «С. Есенину» эпиграфом:

...И вновь вернуся в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зеленый вечер под окном
На рукаве своем повешусь[10].

Вячеслав Езерский в качестве эпиграфа берет фрагмент есенинского стихотворения «Край любимый, сердцу снятся...» — пророческие строки:

Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть...[11]

И примеров такого рода можно привести множество.

Часто авторы пользуются приемом перифраза – вкраплением в тексты своих стихов отдельных фрагментов есенинской поэзии, но наполняют их другим содержанием при сохранении ритма, отдельных слов и выражений.

Так, М. Виноградов, библиотекарь из Челябинска, перефразирует известные стихи Есенина:

Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя родина
Я – большевик.

на:

Мать моя – родина,
Ветер – отец,
Оттого ль смех колется,
Горек огурец[12].

Многие поэты обращаются к столь трепетной для Есенина теме матери, материнской любви.

А. Лбовский горько сетует:

Не выйдет, нет уж на дорогу
Сынка любимого встречать,
Молясь завьюженному богу
Твоя возлюбленная мать.

Она давно тобой болела,
Но от известья в тишине,
Наверно, вздрогнула всем телом
Старушка в древнем шушуне[13].

Об этом же горюет в своих стихах Н. Волков:

Не дождалась тебя твоя мама
В старомодном своем шушуне,
Не приехал ты к ней по весне –
Пред тобою глубокая яма[14].

Та же тема звучит в стихотворении Владимира Чепелева:

Жизнь опять на май снегами тлеет,
Звон грачей в зеленой вышине,
Только мать не каменеет
На дороге в ветхом шушуне.

В избяном, лампадном просиняньи
Ей опять мерцает ожиданье:
«До свиданья, сын мой, до свиданья!»[15]

Некоторые авторы пытаются разобраться в причинах трагического ухода поэта. С надрывом об этом пишет 17-летний рабочий Иван Куликов:

Слушай, Русь! Русь деревни, ухабин,
Русь лугов и ржаных полей.
Слушай, Русь, споткнулся о камень,
Камень смерти Есенин Сергей[16].

Одни видели причину безвременного конца поэта в его отрыве от родных корней. Он как мифический Антей, оторвавшись от земли, потерял силу. Именно в этом видит главный мотив ухода поэта из жизни студент Московского университета Василий Абрамов:

Хаты, нивы, да сумрак вечерний
В кровь свою он всосал с молоком, –
И недаром в разлуке с деревней
Дружбу тесную свел с кабаком.

И когда на пути встал угрозой
Городской громыхающий гул, –
Он в тоске по корявым березам
Крепко петлю на шее стянул[17].

В отрыве от родной земли и погружении в кабацкую стихию видят главную причину гибели поэта многие авторы стихотворных посланий.

Елена Кульберг с горечью констатирует:

Москва кабацкая. Притоны.
Бокалов звон и крики пьяных драк
Мечты о новой лучшей светлой доле,
Когда кругом беснуется кабак...[18]

Тот же мотив звучит в стихах Л. Мурогина:

От кабацкой Москвы осколки
Засорили просветы дорог...[19]

Подавляющее большинство стихов пронизано чувством сострадания, горького осознания непоправимой утраты, но некоторые авторы в духе времени наивно, с молодым задором осуждают поэта:

Погиб, какою жалкой смертью!
Не на поле брани, не в святом бою... (М. Векшин[20])

Или:

Не имел ты большого терпенья,
Как красный и твердый солдат... (Беднецкая)[21]

Примечательно разнообразие подходов к оценке личности Есенина. В некоторых стихах звучит осуждение поэта за непонимание «советской красной нови»:

Или красной нови
Ты не мог понять,
Иль того досадней
Жизнь не мог догнать (К. Колчин[22])

Нет, ты не прав, поэт!
Ты не зажегся светом
Неповторимых лет,
Ты бросить мог
Стране Советов
За годы славные — упрек... (А. М. Крумина)[23]

А моряк из Севастополя А. Борячинский, взяв эпиграфом строки Есенина:

Мать моя — родина,
Я большевик

откликается на смерть поэта резко осуждающими стихами:

Нет, ты — не большевик! —
Ты права не имел,

Народу не отдав своих
Стихов «рогож злаченых»,
Уйти от дел,
Когда строительства несутся звоны[24].

Примечательна еще одна тема, заявившая себя в этих народных откликах. Когда началась борьба с так называемой «есенинщиной», в ряде стихов прозвучало яростное неприятие этой компании.

Так, один из авторов стихов, посвященных памяти Есенина — Алексей Дерюгин, в письме к С. А. Толстой-Есениной с горечью признается: «... так хочется крикнуть в защиту "есенинщины", но твой рот закроют рукой и готовы упрекнуть в мещанстве даже»[25].

А другой автор — Юрий Богданов в несколько грубоватой форме тоже поднимает свой голос в защиту Есенина:

Я ругал и ругаю всякого,
Кто осмелился вдруг сказать,
Что Есенин – всего собака,
Чей удел под кустом сгнивать...[26]

Личность Есенина в представлении этих поэтов не заслуживает ни малейшей хулы, для них он «наисвятейший милый идеал» (Е. И. Исаев)[27]. Неслучайно в фондах есть стихи и письма с осуждением поэта А. Жарова за его стихотворение «На гроб Есенина», опубликованное в ряде периодических изданий, в частности в газете «Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов» (1926, 10 января. № 8).

Так, Н. Е. Волков сопроводил свои стихи «Памяти Есенина», адресованные в «Красную новь», следующим письмом: «Я мужик, как и Есенин, и я всегда любил его как поэта и человека, и мне хочется исправить неприличие маститого поэта Жарова, пропевшего над гробом Есенина:

Но такого злого хулиганства,
Мы не ждали даже от тебя...

По-моему эти стихи очень подходят к Жарову. Глумиться над гробом человека и служителя искусства, назвать его трагическую смерть хулиганством — есть подлинное хулиганство и самое худшее — публичное, так как закреплено печатным станком»[28].

Учащийся педтехникума из Усть-Каменогорска Дмитрий Черепанов в стихотворении «Ответное А. Жарову» обращается к поэту с укоризной:

Орава с лирой громкозвучной,
Не вы ль в петлю его загнали?

Не могли иль не хотели
Уберечь его, весеннего,
И не от вашей ли молвы
Не стало милого Есенина[29].

Студент Московского университета Владимир Чепелев в стихотворном послании «Товарищу Крученых, написавшему брошюру "Гибель Есенина"» адресуется к нему с гневным упреком:

Товарищ Крученых! Как смели
Вы плюнуть новый «обещур» —
Сказать о мертвом гадость смело
В ней, самой мерзкой из брошюр?[30]

А автор, подписавшийся инициалами Ю. Г., прямо обращается «к тем немногим, кто не признает поэтом Есенина»:

Зачем вы оскорбляете того,
Кто навсегда ушел из жизни?
Вам не понять тоски его,
Не оценить любви к отчизне.

Вы не считаете его поэтом,
Его стихи в вас вызывают смех,
Но смех над тем, кого уж нету,
Не есть ли это тяжкий грех[31].

Другие обращаются с укором к друзьям поэта, не сумевшим уберечь его от трагического конца. В. Е. Лезин из Кыштыма (Урал) задает вопрос:

Разве мог не знать твой друг Леонов,
Что от нас уйти ты захотел...[32]

Трогает удивительное бескорыстие этих поэтов из народа. Посылая свои стихи, они просят в случае их опубликования не высылать причитающийся им гонорар, а переслать деньги на возведение памятника поэту или в детский дом им. С. А. Есенина. А. Наумов, отказываясь от возможного денежного вознаграждения, просит не отправлять ему его, «чтобы не спекулировать на имени Есенина»[33].

Интересна в этом собрании и такая особенность: целый ряд стихотворных посланий сопровождается письмами к людям есенинского круга. Так, в уже упомянутом письме к С. А. Толстой-Есениной его автор Алексей Дерюгин из села Зелена-Слобода Бронницкого уезда не только порицает «есенинщину», но и обстоятельно делится событиями своей крестьянской жизни, рассказывает о том, как он пропагандирует есенинскую поэзию среди своих земляков и какой огромный восторг вызывает она у них.

А. Бойко из с. Александровское Мелитопольского уезда пишет стихотворное письмо А. К. Воронскому и, выражая скорбь об ушедшем поэте, просит прислать ему стихи Есенина. Несколько писем вместе со стихами адресованы С. В. Евгенову, известному в те годы литературному критику, а также партийному и государственному деятелю Ю. М. Стеклову (Нахамкису) и др.

Хочется отметить, что некоторые профессиональные литераторы стремились поддержать начинающих поэтов, пытавшихся напечатать свои стихи, посвященные памяти Есенина. Так, Иванов-Разумник в письме к А. К. Воронскому обращается с просьбой опубликовать в «Красной нови» стихи 19-летнего студента Саратовского университета Арсения Крогиуса, посвященные памяти Есенина[34].

Примечателен еще такой факт: целый ряд стихов, поступивших в рукописный отдел ИМЛИ из музея С. А. Есенина, был найдены на могиле поэта.

Необходимо обратить внимание на то, что заглавие настоящей статьи неслучайно, оно обусловлено тем, что подавляющее количество стихов из этого архивного собрания по своей поэтике нередко соприкасается с таким жанром устного народного творчества, как ***плач***.

Большинство авторов этих стихов — выходцы из крестьянской среды, поэтому им близка образная система народного творчества.

Многие стихи начинаются как плачи — с обращения к умершему с упреком, как он мог покинуть любивших его.

В. Борисовский выражает свою неизбывную тоску по безвременно ушедшему поэту в следующих строках:

О, скорбь мою не исчерпать, —
Неповторимый, милый, звонкий!
Я плачу над тобой, как мать,
Чье сердце целиком в ребенке...<.....>

Но разве может не рыдать
В снегах рязанская избенка
И с нею Русь, лихая мать,
Не доглядевшая ребенка[35].

Авторы нередко используют столь характерный для устного творчества прием отрицательного параллелизма, как, например профессиональный поэт Алексей Липецкий:

Не листок обронила осина,
С веток ночи упала звезда.
Проглядела Рязань чудо-сына,
Не ждала Русь, что близко беда
(«Памяти Есенина»)[36].

В своих стихах поэты часто наделяют образы, явления природы и неодушевленные предметы человеческими качествами, т. е. используют прием антропоморфизма, столь характерный для народной поэзии и для творчества Есенина.

Скорбят леса, болота, ели,
Погосты, сёла и поля.
И под напев седой метели
Рыдает русская земля
Скорбит твоя родная хата,
В слезах ракиты и кусты[37].

Народные послания щедро насыщены традиционными для плача-причета уменьшительно-ласкательными эпитетами, обращенными к погибшему поэту: «соловушка», «удалая головушка», «синеглазый василек», «белая березонька» и т. п.

Некоторые поэты обращаются к широко известным народным песням и, перефразируя их, адресуются непосредственно к произошедшему трагическому событию. Так, И. Васильчиков берет очень популярную песню «Черный ворон, что ты вьешься над моею головой..» и придает ей форму плача:

Ворон, темнокрылый ворон,
Что ты крячешь надо мной.
<.....>
В первый раз я вижу слезы,
Черный друг, в твоих глазах
В первый раз ты у березы —
Будто сторож на часах.
Так давай проплачем вместе
Эту облачную ночь,
Чтобы гнет печальной вести
Тихой скорбью превозмочь[38].

Как и народные плачи-причеты, эти стихи переполнены вопросительно-восклицательными предложениями, повторением однородных слов и оборотов, насыщены постоянными эпитетами: «песня разудалая», «мать родная», «муки горькие», «смерть холодная» и т. п. Яркий эмоциональный фон создают уменьшительно-ласкательные эпитеты и другие художественно-изобразительные средства, характерные для этого жанра народно-поэтического творчества.

Конечно, надо признать, что не все стихи равноценны в художественном отношении, порой они просто безграмотны. Но при всей их безыскусственности они убедительно свидетельствуют, что каждый из этих «поэтов-самоучек» чувствует дыхание подлинной поэзии и отзывается на нее своим робким, но искренним ответом.

Однако и среди них есть определенное, пусть небольшое количество стихов, которые исполнены на достаточно профессиональном уровне и воспринимаются как подлинная поэзия.

Из лучших стихов «поэтов-самородков» можно составить своеобразную антологию. Она явится красноречивым свидетельством того, как поэзия Есенина, обращенная к народу, трансформировалась во взволнованный поэтический отклик народа на гибель любимого поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] РО ИМЛИ. Ф. 32. Оп. 4. Ед. хр. 14.

[2] Приношу сердечную признательность зав. отделом рукописей Д. С. Московской, сотрудникам отдела А. А. Кутейниковой и М. Л. Фёдорову за предоставленную возможность работать в фондах и неизменно благожелательное отношение.

[3] Там же. Ед. хр. 17.

[4] Там же. Ед. хр. 15.

[5] Там же. Ед. хр. 48.

[6] Там же. Ед. хр. 44.

[7] Там же. Ед. хр. 117.

[8] Там же. Ед. хр.81.

[9] Там же. Ед. хр. 46а.

[10] Там же. Ед. хр. 41.

[11] Там же. Ед. хр. 69.

[12] Там же. Ед. хр. 38.

[13] Там же. Ед. хр. 118.

[14] Там же. Ед. хр. 44.

[15] Там же. Ед. хр. 227.

[16] Там же. Ед. хр. 110.

[17] Там же. Ед. хр. 1.

[18] Там же. Ед. хр. 111.
[19] Там же. Ед. хр. 135.
[20] Там же. Ед. хр. 37.
[21] Там же. Ед. хр. 16.
[22] Там же. Ед. хр. 100.
[23] Там же. Ед. хр. 107.
[24] Там же. Ед. хр. 30.
[25] Там же. Ед. хр. 63.
[26] Там же. Ед. хр. 25.
[27] Там же. Ед. хр. 90.
[28] Там же. Ед. хр. 44.
[29] Там же. Ед. хр. 228.
[30] Там же. Ед. хр. 227.
[31] Там же. Ед. хр. 343.
[32] Там же. Ед. хр. 119.
[33] Там же. Ед. хр. 119.
[34] Там же. Ед. хр. 106.
[35] Там же. Ед. хр. 29.
[36] Там же. Ед. хр. 121.
[37] Там же. Ед. хр. 118.
[38] Там же. Ед. хр. 36.

Д. И. Рублёв (г. Москва)

ЕСЕНИН В АНАРХИСТСКОЙ ПРЕССЕ РОССИИ И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Тема «Сергей Есенин и анархизм» не может быть в полной мере раскрыта без изучения публикаций о нем в периодических изданиях анархистов. В первой четверти XX в. анархистские газеты и журналы занимали достаточно заметное место среди изданий, выпускаемых левыми политическими партиями и движениями. Расцвет периодических изданий анархистов приходится на 1917–1918 гг. – период, когда они могли пользоваться всеми правами на легальную пропагандистскую и культурно-просветительскую деятельность. В этот период на территории РСФСР и Украины выходят десятки анархистских газет и журналов. Помимо статей, посвященных теории и истории анархизма, анализу социально-экономических и политических событий, они помещали материалы и в рубриках, посвященных вопросам культуры. В них, как правило, печатали свои произведения деятели искусства и литературы. Так, например, в рубрике «Творчество» газеты «Анархия», выпускавшейся Московской федерацией анархистских групп, печатались А. Ган, Р. Ивнев, К. Малевич, А. Родченко, О. Розанова, Н. Русов, А. Святогор (Агиенко), А. Струве, В. Татлин и др. выдающиеся писатели и художники. Рассмотрение вопросов сотрудничества представителей литературно-художественных кругов в анархистской печати, безусловно, может и должно стать темой отдельного масштабного исследования.

Первое соприкосновение Есенина с анархистской печатью происходит в мае 1918 г. и связано с газетой «Жизнь», выпускавшейся в Москве 22 апреля – 6 июля 1918 г. Ее редакторами были видные теоретики российского анархизма А. А. Боровой и Я. И. Кирилловский (Новомирский). Среди ее авторов были известные анархисты (Н. Бронштейн, И. Гроссман, Н. Критская, Н. Лебедев, Н. Проферансов, Г. Сандомирский, В. Фёдоров-Забрежнев, А. Фриденберг) и литераторы, как сочувствующие анархизму (Н. Русов, В. Шершеневич), так и далекие от него (А. Ахматова, Ю. Балтрушайтис, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, М. Волошин, Р. Ивнев, В. Инбер, О. Мандельштам, М. Пришвин, А. Ремизов, И. Соколов-Микитов, Ф. Сологуб, В. Ходасевич, И. Эренбург)[1]. Не будучи открыто анархистским, это издание отличалось определенным плюрализмом точек зрения, который в несколько преувеличенной, гротескной форме описывал впоследствии один из его тогдашних сотрудников В. И. Ветлугин (Рындзюн):

«За два месяца существования "Жизнь" трижды переменила состав сотрудников и в зависимости от настроения Новомирского ежедневно меняла окраску. Сегодня она пророчествовала о национальном значении советов, завтра проклинала совнарком, послезавтра требовала интервенции...»[2]. В номере газеты от 24 (11) мая 1918 г. в разделе «Книги, полученные на рецензию» было опубликовано сообщение об издании в Санкт-Петербурге сборника стихотворений Есенина «Голубень»[3].

Для Сергея Александровича Есенина сотрудничество в анархистской прессе носило эпизодический характер и состоялось оно во многом благодаря одному из его друзей, В. Г. Шершеневичу, с 1914 г. близкому к анархистским кругам, дружившему с А. А. Боровым. С весны 1919 г. В. Шершеневич входил в состав редколлегии журнала «Жизнь и творчество русской молодежи», выпускавшегося в период с 1 июля 1918 по 1 июня 1919 г. Изначально журнал издавался коммуной молодежи «Единение», с сентября 1918 г. — Свободным союзом молодежи, с 8 декабря 1918 г. — Московской ассоциацией анархической молодежи, с февраля 1919 г. был официально провозглашен органом Всероссийской федерации анархистской молодежи (ВФАМ). До декабря 1918 г. издание не имело открыто выраженного анархистского направления. Наиболее значительное место среди публикаций журнала занимали материалы культурно-просветительского плана. Структура издания неоднократно менялась, однако почти во всех номерах публиковались проза и поэзия, литературная и музыкальная критика, материалы по живописи, архитектуре и скульптуре. В силу этого журнал привлекал талантливую молодежь, стремившуюся творчески реализовать себя. Так, среди членов редакции был известный в будущем советский писатель, драматург и сценарист Е. И. Габрилович[4], писавший под псевдонимом Леонид Чиволов[5]. В журнале были опубликованы и литературные произведения начинающего писателя Андрея Платонова (стихотворение «Над горами» и небольшой отрывок из дневника под заглавием «Об искусстве»)[6]. С декабря 1918 г. появляются литературно-критические фельетоны и рецензии, автором которых был Григорий Бенедиктович Шмерельсон (1901–1943), поэт и литературный критик, примкнувший позднее к имажинистам[7]. Шмерельсон возглавлял нижегородскую контору «Жизни и творчества русской молодежи». В одном из июньских номеров этого журнала за 1919 г. в разделе «Искусство» наряду с произведениями других поэтов-имажинистов (В. Шершеневича, А. Мариенгофа, А. Кусикова, Н. Эрдмана, С. Третьякова) печатается стихотворение Есенина «Кусикову»[8]. На страницах этого журнала имя Есенина появляется неоднократно. Прежде всего в связи с объявленной подпиской на литературно-художественный «пролетарский еженедельник» «Сирена». В списке авторов этого издания был упомянут и Сергей Есенин[9]. Затем В. Шершеневич в своей программной статье «Искусство и государство» назвал Есенина как одного из представителей «анархического имажинизма», отождествив таким образом эстетические взгляды Сергея Александро-

вича с анархистскими идеями: «Нас, поэтов-имажинистов, подписавших первую декларацию имажинизма, было четверо: я, Вадим Шершеневич, Сергей Есенин, Анатолий Мариенгоф, Рюрик Ивнев. Ивнев уже погиб (жертва государственного приличия). Его место с лихвою занято: Александром Кусиковым, Николаем Эрдманом, Иваном Старцевым, Сергеем Спасским, около нас Лев Моносзон, Сергей Третьяков. Под наши знамена — анархического имажинизма — мы зовем всю молодежь, сильную. И бодрую. К нам, к нам, к нам»[10]. В одном из майских номеров за 1919 г. имя Сергея Есенина появляется в списке сотрудников этого журнала[11]. Безусловно, упоминание Есенина на страницах журнала появилось в связи с проникновением в него поэтов-имажинистов и благодаря их влиянию.

Последняя публикация в анархистских изданиях России, связанная с Есениным, датируется 1921 г. — на страницах журнала «Универсал», органа Всероссийской секции анархистов-универсалистов (ВСАУ). Это критическая статья поэта-биокосмиста А. Святогора (Агиенко), критикующая основные положения имажинизма. Вместе с другими поэтами-имажинистами под огонь критики Святогора попадал и Есенин. Отрицая существование имажинизма как целостной поэтической школы автор обозначает его как «лавочку поэтов», создающих видимость литературного течения для саморекламы[12]. Творчество поэтов-имажинистов он достаточно пренебрежительно охарактеризовал как проявление «мещанства» (в случае Шершеневича) и хулиганства (в отношении Есенина). Отмечая, что критики-марксисты находят своеобразный «бытовой анархизм» в творчестве Есенина, Святогор стремился опровергнуть наличие в нем каких-либо анархических элементов: «Для официальных критиков — всякий буржуа, хулиган, озорник — анархисты. Но нельзя же так беспардонно жонглировать термином "анархисты". <...> И что общего с анархизмом у "циника, прилепившего к заднице фонарь"? (Есенин). Тут ни нового, ни анархического нет»[13]. Тем не менее, Святогор выделял из среды имажинистов Есенина, намекая на отсутствие в его творчестве какой-либо идейно-эстетической связи с ними: «Есенин помасштабней. Раньше "босые ноги он в лужах осенних макал, а теперь он ходит в цилиндре и лакированных башмаках". В нем сидит деревенский озорник, "он готов нести хвост каждой лошади, как венчального платья шлейф". Он — просто поэт, и если несет "хвост" имажинизма, то, конечно, отнюдь не потому, что имажинист»[14]. Однако пренебрежение остается и в оценке таланта Есенина: «Даже лучшие имажинисты только посредственные поэты...»[15] Негативная интонация по отношению к Есенину прослеживается и в рецензии А. Святогора на литературный отдел журнала «Знамя», издававшегося ЦОБ Партии левых социалистов-революционеров (интернационалистов): «Стихотворение "Родине" написано под Есенина и написано слабо»[16]. Возможно, выпады против Есенина со стороны А. Агиенко были результатом борьбы литературных течений, в ходе которой биокосмисты выступали оппонентами имажинистов.

Справедливости ради следует отметить, что и сами биокосмисты, как и их имажинистские оппоненты из числа друзей Есенина, пользовались популярностью далеко не у всех анархистов. С этой точки зрения характерна ретроспективная оценка сотрудничества анархистов и авангардистской литературной богемы, данная уже в 1930-е гг. оказавшимся в эмиграции выдающимся публицистом анархо-синдикалистского толка Г. П. Максимовым: «Различные футуристы, имажинисты, кубисты, биокосмисты и пр. И они, естественно, своей вычурностью во всём, своей погоней за новым, хотя бы и глупым, не сумели поставить дело, привлечь к начинанию пролетарские элементы. Они привлекали лишь интеллигентские литературные бездарности вроде Гана, имажиниста Шершеневича, биокосмиста Святогора и т. д. Эти "поэты" занимали своими теориями столбцы газеты "Анархия", в этих теориях развивался довольно странный и нелепый взгляд на искусство вообще, на его роль и значение, и при том излагалось это не менее нелепым языком»[17]. Как говорится, досталось и имажинистам, и их оппонентам. Впрочем, возлагая на представителей модернистских течений искусства долю ответственности за поражение анархистов в ходе событий революции и Гражданской войны (1917–1921), Максимов не называет среди одиозных, по его мнению, фигур, Есенина. И немудрено, ведь Сергей Александрович не принимал участия в анархистском движении и не занимал на страницах анархистской печати сопоставимого со своими анархиствующими друзьями и критиками места. Скорее, можно отнести его к тем «интеллигентным силам», которые, к печали Максимова, анархисты так и не сумели привлечь к своей работе.

Новое проявление интереса к Есенину со стороны анархистской печати, теперь уже русского зарубежья, наблюдается в связи с его трагической гибелью. Откликнулась на нее газета «Рассвет», издававшаяся в 1924–1939 гг. русскими и украинскими эмигрантами в США. В 1924–1937 гг. в этом издании руководящую роль играли русские анархисты-эмигранты. Ее фактическим руководителем и редактором был Евгений Захарович Моравский, известный в анархистских кругах под псевдонимами Долинин, Р. Эрманд и Дельта. Начавший свою деятельность в анархистском движении еще до 1917 г., переживший в то время эмиграцию, в годы Гражданской войны он становится одним из соратников лидера Всероссийской федерации анархистов-коммунистов публициста А. А. Карелина. Вместе с ним Моравский входил с совещательным голосом во ВЦИК РСФСР. Его статьи и стихотворения публиковались в анархистских журналах «Жизнь и творчество русской молодежи» и «Вольная жизнь». Принадлежа к «анархо-мистическому» течению, идейные основы которого были заложены А. Карелиным, Моравский стремился синтезировать анархо-коммунистическое учение П. Кропоткина с мистическими и христианскими идеями. Вместе с тем он считал наиболее важным направлением деятельности анархистов не агитационную и пропагандистскую, а скорее культурно-просветительскую деятельность. Как указывает участник русского анархистского движения в США и его

историк Л. Липоткин, для более успешного распространения идей анархизма Моравский и его сторонники считали необходимым издание ежедневной газеты, охватывающей как можно более широкий круг читателей: «анархистами всех стран всегда признавалась и признается полезность культурно-просветительной работы. Такая работа не может вестись в узкопартийных рамках. Культурно-просветительная деятельность должна вестись в широком и свободном направлении, в духе борьбы против партийности и фанатизма, как худших врагов свободы»[18]. Декларируя анархистские идеи, критикуя капиталистические реалии, политику коммунистических партий и руководства СССР, редакция «Рассвета» печатала на своих страницах материалы, интересовавшие широкие круги русских эмигрантов в США и Канаде. Значительное внимание при этом уделялось и культурной жизни. В силу этого обстоятельства Моравский и его единомышленники в 1926 г. начали публикацию материалов, связанных с Есениным.

Прежде всего, на страницах «Рассвета» появились материалы, посвященные вечерам памяти Есенина. Первыми среди них были материалы, освещающие мероприятия, проведенные в Москве[19] и Нью-Йорке[20]. Для них характерна симпатия к Есенину, признание масштабов его творчества: «Долетевшая до берегов Америки весть о трагической кончине поэта Есенина живым эхом откликнулась среди местной русской колонии. Колония взволновалась, загрустила, заплакала. В лице своих органов колония уже отправила многочисленные венки на свежую могилу преждевременно погибшего поэта»[21]. Вместе с тем само мероприятие памяти Есенина в Нью-Йорке, проведенное Литературным артистическим обществом, оценивалось, как не вполне удачное. Основная причина в том, что местные эмигрантские поэты читали свои стихи, по мнению автора статьи, не отличавшиеся особенными достоинствами. Кроме того, организаторам не удалось привлечь к участию в нем тех любителей творчества Есенина, которые были далеки от этого общества: «Впрочем, следует отметить, что на вечере колония[22], для которой "пастушок" Есенин так близок, отсутствовала. Зал заполняли члены О<бщест>ва и лица, пришедшие "по знакомству". "По объявлению" же пришло всего несколько человек»[23]. В. Левин, читавший на вечере произведения Есенина, напротив, получил положительный отзыв: «Левин большой мастер читать, в особенности же Есенина, так как он сам (Левин) тоже имажинист»[24]. Описание вечера памяти Есенина, прошедшего в Камерном театре А. Я. Таирова в Москве, напротив, выдержано в нейтральных тонах. Среди участников вечера авторы выделили близких Есенину людей — С. М. Городецкого и В. Г. Шершеневича[25]. Столь же нейтрально выдержана заметка, посвященная деятельности по организации музея поэта Комитетом по увековечению памяти С. А. Есенина[26]. В разделе «Хроника советской литературы» была опубликована заметка об издании «Госиздатом» сборника воспоминаний о Есенине[27]. Спокойный объективный стиль информационных заметок контрастирует с политизированными оценками публицистических статей. Автор одной из них охарактеризовал реак-

цию общественности в СССР на смерть Есенина как проявление политического протеста: «Смерть эта вызвала необычайный отклик в самых различных кругах. Целый ряд молодых людей последовал примеру поэта. Устройство различных вечеров "в его память" приняло характер общественного движения, и советская власть поспешила запретить "самовольные", не контролируемые ею выступления в честь погибшего»[28].

В 1926 г. на страницах «Рассвета» появляются и объявления о продаже книг Есенина (поэма «Пугачев»)[29] и литературы о нем (журнальный очерк «Есенин» В. Ф. Ходасевича)[30].

Публикуются на страницах «Рассвета» известные стихотворения Есенина: «Возвращение на родину»[31], «До свиданья, друг мой, до свиданья...»[32], «Спит ковыль. Равнина дорогая...»[33], «Метель»[34]. В июне 1926 г. была опубликована завершающая часть поэмы «Страна Негодяев» под названием «Глаза Петра Великого»[35]. Отбор произведений Есенина для публикации не исключал ориентации на сенсационность. Это касается стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...», опубликованного под заголовком «Последнее стихотворение Есенина» со следующим комментарием: «Покончивший с собой С. Есенин, как известно, оставил стихотворение, написанное кровью. "Известия" приводят это последнее стихотворение поэта, написанное кровью»[36]. Ряд произведений были выбраны, скорее всего, по политическим мотивам. К таковым можно отнести отрывок из «Страны Негодяев». Такова и «Метель», содержащая ироничное упоминание о «Капитале» Маркса:

И скажет громко:
«Вот чудак!
Он в жизни
Буйствовал немало...
Но одолеть не мог никак
Пяти страниц
Из "Капитала"»[37].

Благодаря критическому антибольшевистскому пафосу нашлось место и для приписываемого Есенину «Послания евангелисту Демьяну» («Я часто думаю, за что Его казнили...»). Версии об авторстве Есенина придерживалась и редакция «Рассвета», снабдившая стихотворение комментарием: «Это стихотворение написано Есениным в ответ на помещенную в "Правде" кощунственную поэму Демьяна Бедного»[38].

Среди материалов, опубликованных в «Рассвете», — статьи, посвященные творчеству Есенина, авторы которых в той или иной форме осмысливали корни его трагедии, приведшие к самоубийству. Первым из такого рода материалов была статья М. А. Осоргина «Отговорила роща золотая», перепечатанная

из парижской газеты «Последние новости»[39]. В июне 1925 г. была опубликована статья Николая Златогорова «Русская трагедия». Автор ограничился в основном изложением работы о Есенине, написанной В. Ф. Ходасевичем. При этом статья Златогорова содержит ряд интересных оценок, принадлежащих самому автору. Корни трагедии Есенина он видит в присущем русскому человеку духовном максимализме: «История Есенина отразила в себе часто встречающееся русское явление — вот почему мы назвали нашу статью "Русская трагедия". В самом деле, — русский человек либо практичен, корнями в земле, либо необычайно мечтателен, спасает весь мир, обнимает всех людей, молится за всех и не мирится на "половине": ему подавай **всю** правду, **всю** справедливость... А жизнь беспощадна и скучна!»[40]

Отдельного внимания заслуживает статья В. Полесского «На Голгофе», в которой осмысливаются самоубийства трех выдающихся писателей — Есенина, Б. Савинкова и А. Соболя. Борис Савинков нелегально вернулся в СССР для подпольной работы, но после своего ареста в августе 1924 г. признал советскую власть и призвал руководителей эмиграции прекратить любую борьбу с большевиками. 7 мая 1925 г. он покончил жизнь самоубийством, выбросившись из окна в здании ОГПУ. Андрей Соболь, известный писатель, революционер, бывший политкаторжанин, в 1923 г. опубликовал в московских газетах письма, в которых признал советскую власть. 7 июня 1926 г. Соболь застрелился в Москве у памятника Пушкину. Гибель этих выдающихся, творчески одаренных людей Полесский трактует как результат разочарования в итогах революции, в правлении «фанатичной олигархии» большевиков: «Нет-нет да и загорится огоньком вера. Слабая, еле теплящаяся, — но вера. <...>

Говорят, с такой верой шел "туда" и Борис Савинков. С верой работал с "ними", страдал и верил долго — Сергей Есенин. Поверил и Андрей Соболь.

Борис Савинков — взрывавший царских министров. Сергей Есенин, искавший мужицкой Руси, Андрей Соболь, громивший пером царскую каторгу.

— Взрывать царских министров, — да, — но не народных комиссаров!.. Надо идти с народом, — думал первый.

— И кто носитель мужичества Руси, как не красный Кремль! — мечтал второй.

— Советская Чека, — это ведь совесть народа, — думал третий.

И все трое разуверились. Все трое оказались обманутыми. Философия, публицистическая мечтательность и публицистическое сопоставление, все их лучшие намерения — привели их, как оказалось, не на гору Елеон, а на Голгофу. <...> А мираж народовластия — оказался черной дымовой завесой, отделяющей народ от власти»[41]. Совесть этих людей не могла перенести компромисс, что и привело их к гибели: «"Там" гибнет именно честный, раскаявшийся, обманутый, — которому совесть не позволяет жить в условиях такого кошмара»[42]. Статья Полесского была полемически заострена против пропагандистов, писавших

о возвращении эмигрантов в СССР. Гибель трех выдающихся русских писателей воспринималась им как аргумент против возвращения в страну, «где свобода и честь – достояние мертвых, а насилие и обман – духовные атрибуты власти»[43].

Публикации, так или иначе связанные с Есениным, и позже появлялись на страницах анархистских изданий. Так, в 1958 г. в журнале «Дело Труда – Пробуждение» (Детройт) вышло стихотворение А. Михайлова «Подражание Есенину»:

Милы мне отчие равнины,
А. Блоком петые плато,
Я эти русские картины
Не променяю ни на что.
И пусть Париж, Берлин и Вена
Кичатся хладной красотой;
Отрадней спать на стоге сена,
Чем быть в союзе с пустотой.
По мне, в гигантстве не отрада;
Из камня не люблю края.
Мне иноземного не надо;
Пусть будет родина моя[44].

Это произведение раскрывает тематику творчества Есенина в ироничном ключе. Вероятно, автором стихотворения является рижский поэт и прозаик А. Ф. Николаев (5 октября 1898 – 25 февраля 1938)[45]. Среди наиболее известных его произведений – роман «Жизнь Нестора Махно», переизданный в 1947 г. российскими анархистами-эмигрантами[46].

Приведенная информация свидетельствует о том, что творчество Есенина вызывало интерес у анархистов, что получило отражение на страницах анархистской печати. Вместе с тем мы полагаем, что пока остается не только неисследованным, но даже и незамеченным исследователями значительный массив анархистской периодики, особенно региональной. Проблема, поставленная в нашей статье, не может считаться окончательно решенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Список сотрудников см.: Жизнь. 31 (18) мая 1918 г. № 30. С. 1; Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1. Москва и Петроград. 1917–1920 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 170.

[2] *Ветлугин А.* Авантюристы гражданской войны // http://az.lib.ru/w/wetlugin_a/text_1921_avanturisty.shtml Дата обращения: 8.07.2014.

[3] Жизнь. 1918. 24 (11) мая. № 24. С. 4.

[4] *Леонтьев Я.В.* Кропоткин как правозащитник // Сборник материалов IV Международных Кропоткинских чтений к 170-летию со дня рождения П. А. Кропоткина. Дмитров, 2012. С. 133.

[5] См., например: *Чиволов Леонид.* Анархо-философия. Проблема личности в анархизме // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 26 января. № 20. С. 4–5; Март 1919. [точная дата не указана] № 24–25. С. 5–6; *Его же.* К жизни // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 2 февраля. № 21. С. 2; *Его же.* Наша работа // Жизнь и творчество русской молодежи. [точная дата не указана] Февраль 1919. № 22. С. 2–4.

[6] *Платонов А.* Над горами // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 5 января. № 17. С. 3; *Его же.* Об искусстве // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 19 января. № 19. С. 7–8.

[7] *Шмерельсон Г.* «Когда футуристы новаторы...» // Жизнь и творчество русской молодежи. 1918. 1 декабря. № 12. С. 8; *Его же.* «Ржаное слово» — революционная хрестоматия футуристов // Жизнь и творчество русской молодежи. 1918. 15 декабря. № 14. С. 8. В журнале были опубликованы и стихотворения Г. Шмерельсона: «Эй! Люди! Обыватели жизни...» // Жизнь и творчество русской молодежи. [точная дата не указана] Март 1919. № 26–27. С. 8.

[8] *Есенин С.* Кусикову // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 1 июня. № 34–35. С. 5.

[9] Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 2 февраля. № 21. С. 7.

[10] *Шершеневич В.* Искусство и государство // Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 13 апреля. № 28–29. С. 5.

[11] Жизнь и творчество русской молодежи. 1919. 4 мая. № 30–31. С. 8.

[12] *Святогор Александр.* Лавочка поэтов (Вместо отзыва о поступивших в ред. «Универсала» книжках имажинистов) // Универсал. 1921. № 1–2. С. 33.

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] *Святогор Алекс.* Знамя. № 6 (8). Декабрь 1920 г. // Универсал. 1921. № 1–2. С. 33.

[17] International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. G.P. Maksimov collection. F. 17.3.

[18] International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Lipotkin papers. B. 1. P. 228.

[19] *С.В.* Вечер памяти С. Есенина в Москве // Рассвет. Нью-Йорк, 1926. 30 января. № 515. С. 2.

[20] [Без подписи] Вечер Есенина // Рассвет. 1926. 5 января. № 493. С. 1.

[21] Там же.

[22] Термин «колония» здесь употребляется в значении, близком слову «диаспора».

[23] Там же.

[24] Там же.

[25] *С. В.* Вечер памяти С. Есенина в Москве. С. 2.

[26] Музей имени Есенина // Русский вестник. Рассвет. 1926. 26 мая. № 122. С. 1.

[27] Хроника советской литературы // Русский вестник. Рассвет. 1926. 3 июня. № 128. С. 3.

[28] *Златогоров Ник.* Русская трагедия. (Жизнь и творчество Серг. Есенина в объективном освещении известного поэта) // Русский вестник. Рассвет. 1926. 15 июня. № 138. С. 2.

[29] Первое объявление о продаже см.: Рассвет. 1926. 12 мая. № 602. С. 4.

[30] Первое объявление о продаже см.: Рассвет. 1926. 1 мая. № 593. С. 4.

[31] Рассвет. 1926. 16 января. № 503. С. 3.

[32] Последнее стихотворение Есенина // Рассвет. 1926. 22 января. № 508. С. 1.

[33] Рассвет. 1926. 1 февраля. № 516. С. 2.

[34] Рассвет. 1926. 3 февраля. № 518. С. 2.

[35] *Есенин С.* Номах (отрывки из неоконченной пьесы) // Русский вестник. Рассвет. 1926. 11 июня. № 135. С. 2–3.

[36] Последнее стихотворение Есенина. С. 1.

[37] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 2 / Подгот. текстов и коммент. – С. И. Субботин. М.: Наука; Голос, 1997. С. 151–152.

[38] *Есенин С.* Послание Есенина Демьяну Бедному // Русский вестник. Рассвет. 1926. 15 июня. № 138. С. 2.

[39] *Осоргин М.* Отговорила роща золотая // Рассвет. 1926. 23 января. № 509. С. 3.

[40] *Златогоров Ник.* Русская трагедия. (Жизнь и творчество Серг. Есенина в объективном освещении известного поэта) // Русский вестник. Рассвет. 1926. 16 июня. № 139. С. 2.

[41] *Полесский В.* На Голгофе // Русский вестник. Рассвет. 1926. 24 июня. № 146. С. 2.

[42] Там же.

[43] Там же.

[44] *Николаев А.* Подражание Есенину // Дело труда – Пробуждение. Детройт, 1958. № 55. Февраль. С. 10.

[45] *Абызов Ю.* Русская эмиграция в Праге // Даугава. 1997. № 3. (http://www.russkije.lv/ru/pub/read/y-abizov-russians-in-praga/) [дата обращения: 8.07.2014 г.]

[46] См.: *Николаев А.* Жизнь Нестора Махно. Рига, 1935. Второе изд.: *Николаев А.* Первый среди равных. Детройт, 1947.

Н. А. Ерёменко (г. Москва)

ОБРАЗ ЕСЕНИНА В ЭЛЕКТРОННЫХ СМИ США

Изучение информационной сети Интернет актуально и привлекает все большее внимание исследователей. Однако применительно к творчеству отдельных писателей его ресурсы изучены недостаточно. О влиянии творчества Есенина на сетевую литературу писала, в частности, Л. Н. Скаковская[1]. К анализу образа Есенина в польских интернет-источниках обращается Ежи Шокальский в статье «Сергей Есенин — поэт, в Польше не забытый»[2].

Многие относятся к Интернету скептически, поскольку он не всегда является источником достоверной информации. И действительно, в процессе прочтения статей о поэте мы столкнулись с рядом неточностей. Кроме того, нужно отметить, что статьи, размещенные в Интернете, редко имеют авторство. Тем не менее, они довольно красноречиво отражают рецепцию образа Есенина, поэта и человека, в современной Америке.

Нами проанализированы более 20 англоязычных сайтов, содержащих разнообразную информацию о личности и творчества С. А. Есенина.

Приведем наиболее значимые, на наш взгляд, источники.

Портал «Книги и писатели» (Books and writers), проект «Календарь авторов» (Authors' Calendar)[3] называет Есенина «блудным сыном русской поэзии, которого на протяжении сравнительно короткой карьеры отличали саморазрушительный стиль жизни и крестьянское происхождение».

Самоубийство поэта объясняется тем, что он устал от жизни и от поэзии. Отмечается, что именно его самоубийство вызвало в дальнейшем волну подобных самоубийств: «Есенин стал мифом и легендой, он до сих пор является одним из самых любимых поэтов в своей стране».

Страница **«Сергей Есенин. Русский поэт»** (Sergei Esenin. Russian poet)[4] представляет избранные стихотворения и поэмы на английском языке с параллельными русскими текстами. В числе избранных произведений представлены стихотворения «Там где капустные грядки...», «Береза», «Я покинул родимый дом...», «Песнь о собаке», «Хулиган», «Не жалею, не зову, не плачу...». Всего более десяти стихотворений. Из поэм представлены «Русь», «Черный человек» и «Пугачев». Перевод сделан Питером Темпестом (Peter Tempest). Вся информация дается под заголовком «Дорога к просвещению» (The road to enlightement).

Необходимо отметить, что на отдельной странице выложены «комментарии к некоторым стихотворным переводам произведений *великого русского поэта* Сергея Александровича Есенина» [курсив наш. – *Н. Е.*]. В этом разделе, например, дается пояснение к стихотворению «Матушка в купальницу по лесу ходила...»: говорится о том, что купальница (Midsummer eve) – это вечер накануне Иванова дня (Midsummer day). Имеется комментарий к стихотворению «Заметался пожар голубой...», поясняющий, что это первое стихотворение цикла «Любовь хулигана», посвященного Августе Миклашевской. Коротко говорится о том, кем она была, как познакомилась с поэтом и как они встречались. Приводится цитата из воспоминаний актрисы. Подобные короткие, но информативные комментарии приведены к стихотворениям «Кантата», «Письмо матери», «Мы теперь уходим понемногу...», «Возвращение на родину». Дается объяснение строкам «по-байроновски наша собачонка / Меня встречала с лаем у ворот» (the old dog barking as Byron), которые отсылают нас к первой песне «Паломничества Чайльд-Гарольда».

В архиве доступна книга Виктора Кузнецова «Тайна гибели Есенина» на русском языке, а также книга «Песни и романсы на стихи Сергея Есенина» (Киев, 1984). В галерее представлены фотографии из села Константиново, доступны для прослушивания произведения Есенина в исполнении русских актеров, а также несколько записей самого Есенина: «Исповедь хулигана», «Разбуди меня завтра рано...», «Я покинул родимый дом...», фрагмент «Видели ли вы, / Как бежит по степям...» из поэмы «Сорокоуст», «Мир таинственный, мир мой древний...», монолог Хлопуши из поэмы «Пугачев», ноты песен и романсов на стихи Есенина (на музыку Г. Свиридова, Г. Майбороды, А. Кос-Анатольского и др.). Доступно для скачивания Полное собрание сочинений поэта в семи томах. Кроме того, есть возможность посмотреть фильм Олега Раскова о тайне гибели поэта «Сергей Есенин. Ночь в "Англетере"» из цикла «Тайны века» (на русском языке).

На сайте опубликована статья о поэте на русском языке, написанная И. Эвентовым (под заголовком «О Есенине»), представляющая собой небольшой критический обзор творчества поэта. На английском языке представлена работа Ю. Прокушева – перевод отдельных фрагментов его книги «Сергей Есенин».

Вышеописанный сайт содержит наиболее разнообразную информацию, связанную с Есениным, которую нам удалось найти в американских интернет-источниках. Большее число переведенных стихотворений размещено лишь на сайте http://zhurnal.lib.ru/w/wagapow_a/yesen.shtml. Здесь можно ознакомиться с собранием произведений поэта в русской и английской версии. Перевод сделан Алеком Вагаповым. Всего в билингвальной версии представлено 55 есенинских стихотворений: «Выткался на озере алый свет зари...», «О верю, верю, счастье есть!..», «Может, поздно, может, слишком рано...», «Устал я жить в родном краю...», «Зашумели над затоном тростники...», «Звезды», «Вот оно, глупое счастье...», «Ты плакала в вечерней тишине...», «Я обманывать себя не стану...», «Что

прошло — не вернуть...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Письмо матери», «Да! Теперь решено. Без возврата...», «Ночь» («Усталый день склонился к ночи...»), «Заметался пожар голубой...», «Мне грустно на тебя смотреть...», «Отговорила роща золотая...», «Ты меня не любишь, не жалеешь...», «За горами, за желтыми долами...», «Клен ты мой опавший, клен заледенелый...», «Колокольчик среброзвонный...», «Колдунья», «Не гляди на меня с упреком...», «Дорогая, сядем рядом...», «Троицыно утро, утренний канон...», «Не криви улыбку, руки теребя...», «Я покинул родимый дом ...», «Пой же, пой. На проклятой гитаре...», «Теперь любовь моя не та...», «Эта улица мне знакома...», «Цветы мне говорят — прощай...», «Жизнь — обман с чарующей тоскою...», «Этой грусти теперь не рассыпать...», «Я снова здесь, в семье родной...», «Я пастух, мои палаты...», «Письмо к женщине», «Белая свитка и алый кушак...», «Плачет метель, как цыганская скрипка...», «Какая ночь! Я не могу...», «Пускай ты выпита другим...», «Синий туман. Снеговое раздолье...», «Вечером синим, вечером лунным...», «Снежная равнина, белая луна...», «Гори, звезда моя, не падай...», «Снежная замять крутит бойко...», «Снежная замять дробится и колется...», «Ты прохладой меня не мучай...», «Низкий дом с голубыми ставнями...», «Мы теперь уходим понемногу...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Листья падают, листья падают...», «Твой глас незримый, как дым в избе...», «Серебристая дорога...», «Я помню, любимая, помню...», «Моя жизнь». На сайте приведена автобиография поэта 1925 г.

Привлекает к себе внимание статья **«Есенин. Примечания к триптиху»** (Esenin, Footnotes for a Triptych), написанная в 2008 г. в блоге Д. Х. Стоттса (J. H. Stotts) «Эстетическая фуга» (The Fugue Aesthetics)[5]. Вот как описывается поэт в этой статье: «Сергей Есенин — русский поэт и имажинист, который повесился в ленинградской гостинице "Англетер" в 1925 г. За день до самоубийства, когда он обнаружил, что чернила в его комнате высохли, он перерезал вены и написал короткое прощальное стихотворение собственной кровью. Маниакальный человек со множеством жен и детей, Есенин писал стихи, передающие тесную связь деревни и города, патриархальной веры и современной распущенности. В годы, предшествующие гибели, он предпринял несколько попыток самоубийства и страдал от тяжелого алкоголизма и галлюцинаций, что отражено в его поэме "Черный человек".

Среди поэтов этого поколения, таких, как Мандельштам, Хлебников, Пастернак, Ахматова, Гумилев, Цветаева, Клюев и т. д., Есенин был, возможно, величайшим и наиболее влиятельным. Его стихотворение "Не жалею, не зову, не плачу..." (1921) широко известно как одно из самых красивых произведений на русском языке. Его поэма "Черный человек" является шедевром простого смирения и высокого вдохновения. Многие его стихотворения стали народными песнями».

Автор статьи отмечает, что стихотворения Есенина трудно переводить, и выражает сомнения по поводу того, что в США напечатаны адекватные переводы произведений поэта.

Нужно отметить, что в этой статье, в отличие от большинства других американских источников, дается хоть какая-то характеристика творчества поэта, а не только очерк его саморазрушительного стиля жизни. Конечно, обращает на себя внимание высочайшая оценка мастерства Есенина, данная автором этой статьи.

На сайте **проекта russiapedia**[6] (один из интернет-проектов телеканала «Russia today» — «Россия сегодня»), который позиционирует себя как интернет-источник «для тех, кто хочет лучше узнать Россию», Сергею Есенину посвящена статья в разделе «Выдающиеся русские» (Prominent Russians).

Она представляет собой жизнеописание поэта с перечислением основных этапов его творческой эволюции. Например, о ранней есенинской лирике говорится: «Стихотворение "Береза" до сих пор входит в школьную программу и заучивается всеми школьниками». О сборнике «Радуница»: «Есенин изобразил русскую деревню меланхолически или романтически и сыграл роль крестьянского пророка и духовного лидера». О настроении поэта в революционные и постреволюционные годы: «Есенин поначалу был заинтригован и искренне надеялся на лучшее будущее для крестьянства, что выразилось в его поэме "Инония". Позже он признался в своем разочаровании. <...> В поэтической драме "Пугачев" Есенин прославил дух прошлого и воспел мятежных крестьянских вождей 18-го века. В "Исповеди хулигана", написанной в тот же период, раскрывается новая сторона есенинской личности: дерзкая, грубая, оскорбленная, страдающая».

В контексте растущей есенинской депрессии, пристрастия к алкоголю (после путешествия за границу) описываются цикл «Москва кабацкая», поэма «Черный человек». Цикл «Любовь хулигана» рассматривается как попытка обращения к целительной силе любви после глубокой депрессии и многочисленных попыток самоубийства.

В целом Есенин представлен как яркая (flamboyant можно перевести как «чрезмерно пышный, огненно-красный цветок») личность. Вновь и вновь повторяется слово «саморазрушение» (self-destruction), причем в контексте «страстно стремящийся к саморазрушению» (craving for self-destruction). Таким образом, можно сделать вывод о том, что серьезное описание жизни и творчества поэта, как правило, отсутствует. Но все же названный ресурс, в отличие от других, некоторым образом характеризует поэтическое наследие Есенина. В завершение автор статьи упоминает, что стихотворения Есенина весьма популярны, входят в школьную программу, некоторые из них положены на музыку и стали любимыми народом песнями.

Интернет-ресурс «Biographybase»[7] («База биографий») представляет широкий выбор биографий (всего 5485). Из русских поэтов первой половины XX в. в этой коллекции, кроме Есенина, представлены лишь А. А. Ахматова и Б. Л. Пастернак.

Названный ресурс интересен тем, что авторы, вновь делая основной акцент на жизни поэта, уделяют внимание и его творчеству. Так, они отмечают фольк-

лорную основу стихов Есенина, благодаря которой он познакомился в свое время с Блоком, Городецким, Клюевым и Белым. При этом отдельные утверждения авторов данной статьи вызывают сомнения, например: «Поэт из обычных людей, Есенин в своих произведениях часто восхвалял Советскую Россию». Любопытно объясняются авторами многочисленные браки Есенина: «Обладая хорошей внешностью и очаровательным характером, Есенин часто влюблялся и был женат пять раз».

Как и все остальные популярные американские интернет-источники, освещающие жизнь и творчество Есенина, данный ресурс описывает Есенина как человека, склонного к пьянству, наркотикам, безрассудному поведению (отмечается, что во время путешествия по Европе и Штатам с Айседорой Есенин «вышел из-под контроля»). Последние два года жизни поэта характеризуются как время, для которого характерно «постоянное неустойчивое пьяное поведение», однако при этом авторы отмечают, что тогда же Есенин плодотворно работал.

Самоубийство Есенина описывается одинаково почти во всех статьях: «Поэт страдал от полного сильнейшего психического расстройства и был госпитализирован на месяц. Спустя два дня после выхода из больницы на Рождество он вскрыл себе вены и написал прощальное стихотворение кровью, а затем повесился на трубе центрального отопления».

Особо отмечается, что произведения поэта долгое время были запрещены: «Несмотря на то, что он был одним из самых популярных поэтов России и его похороны были тщательно продуманы соответствующими государственными структурами, в течение сталинского правления большинство его произведений были запрещены вплоть до 1966 г.».

Общий вывод, который завершает статью, также является типичным для большинства интернет-источников: «Сегодня его <Есенина> произведения учат в школе, многие положены на музыку, записаны как поп-музыка»; поскольку поэт «не относился к литературной элите, его обожали простые люди; а то, что он умер молодым, послужило созданию мифологизированного образа молодого русского поэта».

Большой интерес представляет статья, посвященная жизни и творчеству Есенина, размещенная на **сайте колледжа Гринель** (штат Айова)[8] в разделе, содержащем учебные материалы для студентов под названием «Россия в революции: литература, искусство и кино» («Russia in Revolution: Literature, Art and Film»).

Вот какую информацию, предназначенную для студентов, предлагает данный ресурс: «Сергея Есенина помнят в России как "самого проникновенного поэта" революционных лет. Он был народным поэтом, его потрепанные книги можно было найти в руках переселенцев. Жизнь Есенина, как и жизнь любимой им России в то время, была беспокойной, взять хотя бы то, что он был женат 5 раз, имел 4 детей, прожив всего 30 лет.

Он вырос в деревне и был глубоко впечатлен природой, которая его окружала, поэтому его ранние стихи наполнены образами природы».

Отмечается, что через год после разрыва с Райх он начал вести жизнь богемного поэта. Но холостяком оставался недолго: женился на Айседоре Дункан, на 17 лет его старше. Два художника, несмотря на языковой барьер, решили сочетаться узами брака и переехали в Америку. Но этот брак также распался. Следующей женой Есенина была Галина (этот брак расценивался как гражданский, но автор статьи выражает сомнение по этому поводу, поскольку в то же время у Есенина родился сын от другой женщины – Надежды).

В этой статье отмечается, что Есенин был противоречивой личностью (по прочтении других статей складывается впечатление, что Есенин был однозначно душевнобольным и алкоголиком, который между тем создавал прекрасные стихотворения): «Жизнь Есенина была шумной, буйной не только из-за постоянной смены брачного статуса. Есенина вспоминают (А. Воронский) как человека, которому было присуще раздвоение личности. С одной стороны, он был вежливым, спокойным и сдержанным. Но одновременно мог быть грубым, хвастливым, высокомерным. Это создавало его двойственный образ, с одной стороны, благочестивого народного крестьянского певца, а с другой, – буйного и богохульного эксгибициониста. Есенин привлекал огромную аудиторию своим гипнотизирующим, страстным, артистичным стилем выступлений. Он был самым популярным поэтом ранней революции и объектом поклонения» (автор использует слово «культовый» – cult).

Говорится, что Есенин часто путешествовал, но «принадлежал дому», и приводят цитату из его письма А. Мариенгофу (12 ноября 1922 г., Нью-Йорк): «In Russia you might have your eyes full of smoke and dripping with tears, but it was still better than here», что дословно можно перевести как: «В России глаза могут быть полными дыма и мокрыми от слез, но там все равно лучше, чем здесь» (Ср. с оригиналом: «Боже мой, лучше было есть глазами дым, плакать от него, но только бы не здесь, не здесь»[9]).

Вновь указывается: несмотря на то, что последние два года жизни поэта отмечены «сильными запоями и дебошами», они стали «рекордными» для поэта по количеству написанных им в это время произведений. Цикл «Персидские мотивы» отмечен особо как сборник стихотворений о поиске идеальной любви.

В статье утверждается, что в то время, будучи на Кавказе, Есенин употреблял кокаин, а после возвращения его жизнь «пошла под откос». Он чувствовал себя не нужным в новой России с ее советскими лозунгами; его мучило осознание, что он не сумел воплотить свое мессианское предназначение народного поэта. Он поддерживал идеи революции и после возвращения пытался присоединиться к большевикам, но чувствовал себя отчужденно в большевистской России.

Перед возвращением Есенина из Баку Воронский почувствовал, что жизнь поэта подходит к концу. Это было в период создания «Черного человека».

Стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...» рассматривается как одно из самых красивых и знаменитых стихотворений поэта.

Отмечается, что некоторые расценивают смерть Есенина, «самого русского поэта», как конец периода терпимого отношения большевистского режима к свободе художников.

Итак, можно сделать вывод, что эта статья, предназначенная для студентов колледжа, по всей видимости, написана людьми, преподающими русскую литературу, и по сравнению с другими источниками, представляет более полное описание жизни и творчества поэта, хотя и содержит целый ряд искажений.

Интересно отметить, что во многих материалах, содержащих биографические данные о поэте, местом его рождения называется село Константиново, затем переименованное в честь поэта в село Есенино. Например, **на сайте enotes.com**[10], который предлагает помощь в подготовке домашних заданий. На указанном сайте говорится, что в детстве Есенин «жил счастливой и беззаботной жизнью. Деревенскую школу закончил на отлично».

Этот материал выделяется на фоне остальных тем, что непосредственно творчеству поэта отводится специальный раздел, в котором читаем: «Поэзию Есенина можно разделить на две части: первая — деревенская поэзия, стихи о животных; вторая — главным образом, постреволюционная поэзия Москвы кабацкой и Руси Советской. В общем, деревенская поэзия естественна и проста, тогда как многие более поздние произведения претенциозны и неестественны (притворны). Настроение деревенских пейзажей, радостей деревенской жизни, любовь к животным передаются с высокой музыкальностью (мелодичностью). Искренняя ностальгия поэта по "деревянной Руси" изображена настолько сильно, что это становится заразительным. Есенин показывает идиллию простой русской деревни с живостью искусного художника, при этом музыкальность его стихов является самой характерной чертой его поэзии. Его простые, милые и трогательные ранние произведения легко понять, они до сих пор любимы миллионами читателей в России.

Как крестьянский поэт Есенин отличается от других крестьянских поэтов того времени, таких, как Николай Клюев и Петр Орешин. Есенин обращается преимущественно к изображению внутренней жизни крестьян, тогда как остальные уделяют большее внимание крестьянской обстановке. Его крестьяне свободны от материальных вещей, хотя они и являются частью окружающей среды, тогда как в произведениях других крестьянских поэтов вещи преобладают.

Есенин — не только автор стихов. Его автобиографии и письма помогают уточнить его творчество. Рассказ "Бобыль и Дружок", повесть "Яр" редко упоминаются в критических работах о Есенине, но его теоретический труд "Ключи Марии" помогает объяснить его раннюю революционную лирику». К сожалению, для прочтения биографии поэта и критических статей о его творчестве в полном объеме необходимо приобрести подписку.

Теперь обратимся к наиболее известным интернет-источникам (они занимают первые места в запросе «Sergei Esenin» в американской поисковой системе «Yahoo»).

Самый популярный источник информации в Интернете **Wikipedia**[11] на английском языке предоставляет следующие сведения о Есенине: «благодаря своим проникновенным стихотворениям о любви, простой жизни он стал одним из самых популярных русских поэтов. В последние два года жизни он создал ставшие затем наиболее известными произведения, но он также страдал от алкоголизма, переживал внутренний распад и был госпитализирован на месяц. Через два дня после выхода из больницы он вскрыл себе вены, написал прощальное стихотворение кровью и повесился на трубе центрального отопления в комнате гостиницы "Англетер". Ему было 30 лет. Его ранняя смерть в сочетании с антипатией по отношению к нему некоторых представителей литературной элиты, обожание простых людей и сенсационное (скандальное) поведение – все это создало почти мифический образ русского поэта».

Мы видим, что описание самоубийства поэта здесь почти дословно повторяет информацию сайта biographybase, но выяснить при этом, кто именно является автором этих слов и на каком из сайтов информация появилась раньше, не представляется возможным.

Необходимо сказать о самой популярной социальной сети **facebook**[12], в которой Есенину посвящена отдельная страница. Она имеет 10,013 лайков, т. е. в данном случае подписчиков со всего мира.

На ней представлены некоторые фотографии поэта и его стихотворения, в основном на русском языке. На английском выложено стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...» под названием «Последнее стихотворение». Кроме того, представлены переводы «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» А. Артемова, «Исповедь хулигана» А. Вагапова. На сайте размещены фрагменты воспоминаний В. Маяковского, И. Эренбурга о Есенине. Биография поэта на английском языке дает ту же информацию, что Википедия.

Портал **famouswhy**[13] (дословно: «почему знаменитый») представляет краткую информацию о различных знаменитых людях. Есть возможность высказывать свое мнение относительно того, заслуживает ли тот или иной человек быть причисленным к знаменитостям; авторы призывают пользователей добавлять информацию или «пикантные слухи».

О Есенине дается следующая информация, содержащая зачастую фантастические, не соответствующие действительности сведения о поэте.

Сергей Есенин – известный поэт. Встречался с Айседорой Дункан.

Короткая биография сообщает, что Есенин в 1915 г. приехал в Петроград, примкнул к символистам, приветствовал русскую революцию, возродил крестьянские традиции и фольклор, создал группу поэтов-имажинистов в 1919 г. Недолго был женат на американской танцовщице Айседоре Дункан.

Приводится так называемый «список» Сергея Есенина (т. е. представлены группы, в которые входит Есенин вместе с другими известными людьми:

Sergei Esenin Lists

Sergei Yesenin – Сергей Есенин.

1895 births – год рождения.

1925 deaths – год смерти.

Moscow State University alumni университет – Московский государственный университет. Среди других известных выпускников значатся, например, А. Чехов, В. Жириновский, Ч. Хаматова.

Russian poets – русский поэт.

Suicides by hanging in the Soviet Union – покончил жизнь самоубийством, повесившись в Советском Союзе (дословный перевод)

Poets who committed suicide – поэт, покончивший жизнь самоубийством.

Former Old Believers – бывший старообрядец.

People from Ryazan Oblast – люди из Рязанской области (вместе с К. Циолковским и В. Зубковым).

LGBT people from Russia – представитель (наряду с Рудольфом Нуриевым, Аллой Назимовой, Идой Рубинштейн, Тамарой Карсавиной) секс-меньшинств России.

На сайте размещены также фотографии и видеозаписи. Последние в основном представляют собой фрагменты телесериала «Есенин», а также стихотворения поэта, положенные на музыку, в исполнении различных артистов (например, О. Меньшикова, Б. Штоколова и др.).

Социальная сеть **Goodreads**[14], связанная с Facebook, предоставляет возможность оценивать уже прочитанные книги; выбирать книги, которые вы хотите прочитать; видеть книги, которые читают ваши друзья, и т. п. При этом сами книги для скачивания недоступны, имеются лишь ссылки на источники, через которые можно купить интересующую вас книгу.

Профайл каждого автора в этой сети содержит общую информацию о месте его рождения, годах жизни, об испытанных им литературных влияниях. На данном сайте имеется и профайл Есенина. Среди авторов, в той или иной степени имевших влияние на поэта, перечислены Блок, Городецкий, Клюев и Белый. Затем приведено небольшое жизнеописание поэта (повторяющее информацию сайта wikipedia). В числе есенинских книг представлены сборники на английском языке: «The collected» «(с аннотацией: «Избранные стихотворения Сергея Есенина на английском языке сохранили рифмы и ритмику русского гения, присущие оригиналу»).

В целом необходимо отметить, что существует большое число источников, посвященных русской литературе, в частности, отдельные ресурсы о советской литературе, где конечно, уделяется внимание и Есенину (например, SOVLIT.net[15] – «Энциклопедия советских авторов»); несколько страниц, содержащих

тексты переводов стихотворений русских поэтов (например, кроме вышеуказанных: http://www.russianlegacy.com/russian_culture/poetry/esenin — «ваше окно в русскую культуру») Все это свидетельствует о высоком интересе к данной теме среди американских интернет-пользователей.

Стоить особо отметить, что описание жизни и творчества Есенина представлено не только на специализированных сайтах (посвященных культуре, искусству, поэзии), но также на сайтах, популярных среди американской молодежи, таких как facebook, famouswhy, goodreads.

Подводя итоги анализу содержательной стороны вышеуказанных интернет-источников США, отметим, что в основном они предоставляют биографические сведения о поэте. При этом большая часть информации относится к последним годам жизни Есенина, и они характеризуются словами «саморазрушение», «алкоголизм», «депрессия», «галлюцинации». Каждый из проанализированных нами источников сообщает о самоубийстве поэта. Многие отмечают, что именно ранняя смерть послужила мифологизации образа русского поэта. Имеются многочисленные искажения биографических сведений о поэте, его жизненный путь представлен крайне упрощенно.

Творческая эволюция поэта представлена в сжатом виде. Анализу стихотворений уделено некоторое внимание на сайте «Сергей Есенин. Русский поэт» (в целом именно данный сайт представляет самую разнообразную информацию, связанную с Есениным) в блоге Д. Х. Стоттса, где дается высочайшая оценка творчества Есенина. Эволюция есенинского творчества характеризуется на учебных сайтах: на сайте колледжа Гринель и на сайте enotes. Именно эти интернет-источники содержат наиболее полный критический анализ творчества Есенина.

Независимо от того, какой тематике посвящен тот или иной сайт и какой аудитории он адресован, неизменно отмечается, что Есенин до настоящего времени является наиболее популярным поэтом, о чем свидетельствует тот факт, что его произведения и сегодня входят в школьную программу и, положенные на музыку, являются популярными песнями.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Скаковская Л. Н.* Есенинский интертекст в русской сетевой поэзии // Сергей Есенин: Диалог с XXI веком. Межд. симпозиум. Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН, РГУ им. С. А. Есенина, ГМЗ С. А. Есенина. М. – Рязань – Константиново, 2011. С. 448–457.

[2] *Шокальский Е.* Сергей Есенин – поэт, в Польше не забытый // Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы. Материалы Межд. науч. конференции, посвященной 110-летию со дня рождения С.А.Есенина / ИМЛИ РАН, РГУ им. С. А. Есенина, ГМЗ С. А. Есенина. Рязань: Пресса, 2011. С. 186–201.

[3] http://kirjasto.sci.fi/esenin.htm Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[4] http://sergey-esenin-in-english.hostingsiteforfree.com/index.html Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[5] http://jhstotts.blogspot.ru/2008/06/esenin-footnotes-for-triptych.html Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[6] http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/literature/sergey-esenin/ Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[7] http://www.biographybase.com/biography/Yesenin_Sergei.html Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[8] http://web.grinnell.edu/courses/tut/F01/TUT100-04/esenin/index.html Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[9] *Есенин С.* Полн. собр. соч. / Ин-т мировой лит. РАН / Гл. ред. Ю. Л. Прокушев. Т. 6 / Сост. и общ. ред. – С. И. Субботин; Подгот. текстов и текстологич. коммент.: Е. А. Самоделова, С. И. Субботин; Реальный коммент.: А. Н. Захаров, С. П. Кошечкин, С. С. Куняев, Г. Маквей, Ю. А. Паркаев, Ю. Л. Прокушев, Т. К. Савченко, М. В. Скороходов, С. И. Субботин, Н. И. Шубникова-Гусева, Н. Г. Юсов. М.: Наука; Голос, 1999. С. 151.

[10] http://www.enotes.com/topics/sergei-esenin Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[11] http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Yesenin Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[12] https://www.facebook.com/#!/sergei.yesenin Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[13] http://people.famouswhy.com/sergei_esenin/ Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[14] www.goodreads.com/author/show/887400 Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

[15] http://www.sovlit.net/bios/esenin.html Электронный ресурс. Дата обращения 20.02.2014.

В. П. Середа *(г. Тамбов)*

ТАМБОВСКИЕ СТРАНИЦЫ ЕСЕНИНИАНЫ: ПО ЗАПИСНЫМ КНИЖКАМ Н. А. НИКИФОРОВА

2 октября 1965 г. стало знаменательной датой в культурной истории России. Владимир Исаевич Астахов вспоминает этот день так: «Перед домом Есенина собралось несколько тысяч человек, несмотря на то, что в Константиново можно было добраться только по грунтовой дороге. Яркое утреннее солнце заполнило через окно с восточной стороны красноватым, торжественным светом кухню, переднюю Дома поэта. Вошли первые почетные посетители: известные поэты Александр Прокофьев, Сергей Васильев, Николай Рыленков, Кайсын Кулиев, Алексей Марков, Станислав Куняев, Сергей Викулов, Александр Филатов, поэтесса Юлия Друнина, писатель-литературовед Юрий Прокушев, скульптор Александр Кибальников и другие деятели литературы и искусства. Первые почетные экскурсоводы – сестры поэта Екатерина Александровна и Александра Александровна – провели с ними первую историческую экскурсию по Дому-музею С. А. Есенина. В течение нескольких часов поэты читали перед домом стихи. Внезапно налетевший со стороны Окской поймы северный холодный ветер ураганной силы не помешал довести до конца этот первый есенинский праздник поэзии в Константинове. На следующий год в летнее время поток туристов буквально захлестнул "низкий дом с голубыми ставнями"»[1].

Среди тех нескольких тысяч собравшихся, о которых пишет Владимир Исаевич, был и Николай Алексеевич Никифоров – тамбовский собиратель, коллекционер «тысяч имен», друг и в определенной степени наследник Давида Бурлюка.

На вопрос о своем отношении к Есенину Никифоров отвечал, что исповедей он никогда не признавал и мог бы исповедоваться только самому Есенину. Судя по материалам, оставшимся после смерти Николая Алексеевича, Есенин поначалу интересовал его как человек из окружения В. В. Маяковского, как его идейный противник и вечный оппонент. С годами и десятилетиями отношение к поэту сильно изменилось. Познакомившись с людьми, близко знавшими Есенина, его родственниками, поэтами из его окружения, Никифоров проникся к поэту глубоким уважением и любовью.

Вот фрагменты его личных записей, предоставленные его семьей:

«25 февраля 1981 г. Сегодня во сне видел, что мне какая-то женщина изуродовала посох Есенина, сломала конец, содрала надпись... и мне было так жалко... и больше ничего не помню».

«3 октября 1985 года. Москва. Посетил Ваганьковское кладбище — сегодня 90 лет со дня рождения Есенина. На кладбище никого... Я был один. Собрал листочки березы и клена, послал открытку с обратным адресом: "Ваганьковское кладбище, Есенинская аллея. 3 октября"... Никуда не хочется идти, ни звонить».

«10 октября 1985 г. Москва. Приехал... Сходил на Ваганьковское кладбище. Могила Есенина как была, так и есть. Тихо запущенная».

В памятные дни празднования 70-летия со дня рождения С. А. Есенина в Тамбове проходили «Дни литературы». В этом мероприятии вместе с тамбовскими поэтами и писателями принимали участие и поэты, приехавшие из столицы: Николай Глазков, Алексей Марков, Владимир Котов, Игорь Кобзев. Конечно же, все творческое сообщество, включая и Никифорова, отправилось в Константиново.

Спустя 30 лет, в дни празднования 100-летия поэта, тамбовская газета опубликовала краткие воспоминания Никифорова об этой памятной поездке:

«Утром 2 октября мы приехали на родину поэта в село Константиново. Был чудесный солнечный теплый день. Многолюдно. В полдень начались торжества. Открывая праздник, председатель Рязанского облисполкома сказал, что колхозники села Константинова, взявшие обязательства к юбилею поэта, успешно их выполнили. Наша делегация была самой представительной и имела большой успех. Прямо со ступенек автобуса читали стихи поэты из Москвы и Тамбова. Привезенные с тамбовской земли цветы положили к порогу дома поэта, а Коля Глазков по этому случаю прочел экспромт, на что был очень горазд. А я в свой путевой альбом автографов собрал большой урожай добрых слов. Все они, конечно, были посвящены юбиляру. Оставили свои автографы сестры поэта, а также его биограф Юрий Прокушев. "Тамбовским друзьям. Молодцы", — такие слова запечатлел знаменитый исследователь творчества Сергея Есенина».

В настоящее время этот «путевой альбом автографов» составляет гордость нашего музея — Литературно-художественного музея Сергея Денисова. Вместе с десятками фотографий, сделанных в этот знаменательный день тамбовскими фотохудожниками Борисом и Алексеем Ладыгиными и Николаем Куксовым, он позволяет воссоздать первую страницу в истории главного есенинского музея.

«Урожай добрых слов», собранный Никифоровым, действительно богат. Так, Василий Семенович Матушкин, писатель и драматург, стоявший у истоков Рязанской писательской организации, написал в альбоме: «В память о нашей встрече с чудесными тамбовчанами на родной земле Сергея Есенина».

«Радуюсь, что наконец увидел родное село С. Есенина», — такую запись оставил Сергей Александрович Васильев, поэт, первый председатель комиссии по литературному наследию Есенина, издатель его первого собрания сочинений.

«На добрую память на доброй Рязанской земле — в с. Константинове — в знаменательный день», — написал В. Степанов, представлявший на празднике издательство «Московский рабочий».

«В память о нашем друге Сергее Есенине», — написал Иван Григорьевич Онищенко, — автор памятника Есенину (1958) — мраморного бюста, который был установлен во дворе усадьбы Есениных в Константинове, а в 2007 г. перенесен в Дом культуры с. Кузьминское.

Евгений Федорович Маркин оставил в альбоме Никифорова свои поэтические строки:

Какие б ни сквозили непогоды
И как бы ни менялись времена,
Его душа в большой душе народа,
Как соль в морской воде растворена.

Тогда, в 1965 г., Никифоров сделал пометку рядом со стихами Маркина: «Молодой рязанский поэт». А через 30 лет Евгений Евтушенко включит его в антологию «Строфы века». О. Е. Воронова назвала его «поэтом, органически сочетающим публицистичность Евтушенко и Рождественского с русской самобытностью Николая Рубцова»[2].

Корнелий Люцианович Зелинский — литературовед, литературный критик, доктор филологических наук. В круг его знакомых входили Маяковский, И. Сельвинский, Вс. Иванов, Л. Леонов и, конечно же, Есенин. Благодаря его многолетним усилиям и неоднократным обращениям к А. Фадееву, К. Федину, М. Шолохову и другим влиятельным советским писателям, а также в отдел культуры ЦК КПСС был снят 20-летний фактический запрет на публикацию книг Есенина. Зелинский принимал деятельное участие в становлении и развитии есениноведения. Он оставил на странице альбома «добрые [пожелания] Никифорову в избе Есениных» и свой экслибрис.

«В день открытия музея, в день празднования 70-летия замечательного русского поэта С. Есенина в Константинове», — зав. музеем В. Астахов.

Очень поэтичную запись оставила рязанская писательница Э. Киселева: «Люблю я Есенина, и я как будто здесь слышу, как летит ветер, как бежит река, как бабочка хлопает крыльями, как слезы падают». На полях Никифоров сделал пометку: «Музей Есенина».

Здесь же вырезка из газеты «Труд» от 2 октября 1970 г. — заметка «Торжества на родине поэта»: «А вечером в Рязани в театре имени С. Есенина состоялся торжественный вечер, посвященный знаменательной дате. В глубине сцены — огромный, утопающий в цветах, на фоне берез и небесной сини портрет поэта. Поднимаются на трибуну ораторы. Одним из крупнейших лириков мира называл в своем выступлении С. Есенина Николай Рыленков. Как великолепно-

го национального поэта России охарактеризовал его лауреат Ленинской премии Александр Прокофьев». Поэты Н. Рыленков и А. Прокофьев тоже оставили памятные записи в никифоровском альбоме.

Николай Рыленков в 1962 г. завершил поэтический перевод «Слова о полку Игореве». Рядом с его автографом: «В память встречи на рязанской Есенинской земле» — Никифоров вклеил газетную вырезку с его стихотворением «Поэт»:

Вот они, те просторы родные,
Где когда-то он рос под межой,
Где его научила Россия
Петь и плакать с открытой душой.

«Я очень рад, что я нахожусь в селе Есенина, в селе, где родился Сергей Александрович», — написал Александр Прокофьев.

Оригинальный автограф в виде автошаржа оставил Михаил Дудин. Здесь же газетная вырезка с его очерком «Иволга», где он пишет: «Когда я впервые мальчишкой соприкоснулся со стихами Сергея Есенина, во мне произошло нечто подобное встрече с песней иволги в вечернем лесу, и окружающая меня жизнь наполнилась таинством и пронзительной откровенностью человеческого сердца... Есенин заставляет человека, общающегося с ним, быть естественнее и обретать чудо поэзии в неброском, но очень глубоком мире долинной России, в ее сказочном языке».

«Мудрость — только в простоте и естественности. В этом победа Сергея Есенина». Эти мудрые и простые слова принадлежат Кайсыну Кулиеву.

Поэт Евгений Долматовский написал: «Н. А. Никифорову пожелание счастья — в день 70-летия певца России в Константинове, на берегу Оки».

Константин Иванович Поздняев, главный редактор еженедельника «Литературная Россия», оставил запись от имени всей газеты: «"Литературная Россия" и все литроссияне в этот день мыслями и сердцем — с рязанцами, с людьми той земли, которая дала нашей родине большого национального поэта Сергея Есенина».

«Я рад всем сердцем, что на земле Есенина встретился с Вами в день 70-летия великого поэта», — написал рязанский поэт С. В. Смирнов-Смелов. Сергей Васильевич побывал в Константинове еще при жизни Татьяны Федоровны и оставил теплые воспоминания об этой встрече, которые были опубликованы в газете «Выборг».

Среди множества добрых слов и признаний в любви к Есенину хочется выделить слова историка и есениноведа, одного из создателей Международного Есенинского общества «Радуница» В. А. Вдовина. Виталий Александрович написал: «Есенин еще ждет своих исследователей».

Н. А. Никифоров не ограничился «сбором урожая» автографов. Завязалась переписка с есениноведами, есенинолюбами, есенинцами всей страны. Было по-

ложено начало никифоровской есениниане, которая собиралась на протяжении полувека. Основная часть ее экспонатов пополнила фонды музея в Константинове.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] https://sites.google.com/site/literaturnyemesta/home/dom-muzej-s-a-esenina Электронный ресурс. Дата обращения: 10.01.2014.

[2] http://library.ryazan.su/rwes/litera.html Электронный ресурс. Дата обращения: 10.01.2014.

Е. В. Юшкова (г. Вологда)

АЙСЕДОРА ДУНКАН В СОВЕТСКОЙ КРИТИКЕ (1921–1927)

Советская критика, так же, как в свое время русская дореволюционная, проявляла значительный интерес к Айседоре Дункан — как к ее выступлениям, так и к созданной ею школе. Можно даже утверждать, что в советское время внимание уделялось значительно больше, чем прежде, ибо приезд в послереволюционную Россию имел символическое значение и поддерживался высшим руководством страны[1].

Разговор о Дункан в прессе на сей раз был инициирован государственными мужами — в прошлом писателями и журналистами, ведь именно от высшего руководства страны и исходило приглашение Дункан в Россию. Начал разговор нарком просвещения А. В. Луначарский, который объяснил, зачем же стране в столь сложный период потребовалась танцовщица-«босоножка» и ее нетрадиционная школа. Скорее, он пытался оправдать себя и своих коллег перед не очень сытыми и не очень устроенными массами трудящихся, ибо чувствовал необходимость обосновать необходимость организации весьма необычной школы с эстетическим уклоном в стране с далеко не лучшей экономической ситуацией.

В августе 1921 г. Луначарский публикует в «Известиях» довольно пространную статью «Наша гостья», наполненную трескучей революционной риторикой, объясняя, почему и зачем Дункан приехала в Россию. «Ей, как редкому типу самого подлинного художника, претит та атмосфера, которой заставляют дышать каждого человека нынешние буржуазные господа обнаглевшей, оголенной, разоренной, дышащей ненавистью и разочарованием буржуазной Европы»[2]. Таким образом, пропагандистский момент присутствует уже с самого начала. Луначарский объясняет, что «Айседора Дункан давно уже является своего рода революционером в области воспитания детей, главным образом физического и эстетического»[3], а ее школа — чуть ли на самое насущное на данный момент учебное заведение. Нарком связывает идею открытия школы с социальной революцией и с невозможностью воспитывать детей по-новому в старом буржуазном мире. «Дункановская реформа останется всегда фантастическим цветочком в крапиве буржуазного общества, пока реформа эта не сделается частью общей перестройки школы, что возможно только с социальной революцией»[4].

Данные цитаты демонстрируют, что нарком озабочен созданием новой педагогики, хотя конкретных образовательных программ пока еще нет и будут они не скоро.

Государственные мужи пытались не только объяснить народу необходимость приглашения танцовщицы, но и подчеркнуть ее глубинную связь с народом, революционную сущность ее искусства и давнишнюю напряженную борьбу с прогнившим буржуазным обществом. Данные мотивы особенно сильны в статье П. С. Когана, который в 1921 г. стоял у истоков создания ГАХН, а затем стал ее президентом[5]. Ему удалось обозначить четыре основные точки соприкосновения Дункан с советским государством: она вышла из народа, всегда боролась с христианским отношением к телу и с буржуазным искусством, а самое главное — хотела воспитывать нового человека, «свободного от буржуазных оков, которыми европейское мещанство сковывало всякий свободный порыв человека»[6]. Автор отмечает также, что искусство Дункан «волнует, как рев революционной трубы»[7], и что «творческие стремления ее созвучны беспредельным замыслам революции»[8]. Фразы – одна цветистее другой – чередуются с наукообразными объяснениями волновой природы движения, связанными с теориями самой Дункан[9], дореволюционными цитатами из Розанова и поэтическими гимнами в честь разрушения старого мира.

Статья Когана была перепечатана в виде предисловия к брошюре «Движение — жизнь», содержащей манифест самой Дункан[10] и программу ее первого концерта 7 ноября.

Когану вторит журналист Михаил Кольцов. Он не только убеждает советских людей в том, что танцовщица горит желанием «отдать накопленное <...> миллионам людей с полей и фабрик, которым должна быть возвращена первородная радость человеческой пляски, украденная и затаенная в балетных школах»[11], но и формулирует мысль, что «в могучей тяжелой ритмике, в счастливой поступи революционных масс <...> — разве не в этом высшее очарование нашей революции в глазах мира?»[12] Здесь он явно приближается к объяснению необходимости создания той зрелищной физической культуры, которая впоследствии воплотится в массовых парадах эпохи сталинизма.

Танцовщица отвечает руководителям государства взаимностью. Ее заявления лета 1921 г. проникнуты чувством революционного романтического порыва. «Настоящий коммунист безразличен к жаре, холоду и голоду и к материальным страданиям. Как ранние христианские мученики, они живут идеями и просто не замечают остального»[13], — писала она под впечатлением от общения с большевиком Н. И. Подвойским, который занимался воспитанием нового советского человека, основываясь на физической подготовке молодежи. Или: «русских не очень понимают. Они могут не иметь достаточно еды, но они абсолютно уверены, что искусство, образование и музыка должны быть бесплатны для всех»[14].

Луначарский объяснял потом, что, конечно же, чувствовал некоторую неуместность открытия школы в Москве. Во-первых, он считал, что «лучшие годы Айседоры Дункан позади», во-вторых, вовсе не был уверен, что «дальнейшие <...> шаги нашей культурной работы, когда самые трудные фазы борьбы позади, пойдут по линиям, совпадающим с эстетическими [в оригинале — эстетскими – *Е. Ю.*] идеалами Айседоры»[15].

Зато в документах, посвященных организации первого концерта 7 ноября 1921 г., необходимость приглашения Дункан рассматривается Луначарским в более широком контексте и более прагматическом ключе: «в деле Дункан заинтересованы три Наркомата: Наркоминдел, Внешторг и Наркомпросс, которые постановили оказывать всяческое внимание Дункан, принимая во внимание соображения международной известности актера»[16].

Так что и эстетическое воспитание молодежи, и противостояние революционерки Дункан буржуазной культуре оказываются лишь прикрытием, официальной версией необходимости приглашения Дункан, ширмой для истинного применения ее мировой славы, хотя Луначарский и его коллеги в действительности уважают Айседору как настоящего художника. Но мысли об использовании мировой знаменитости для пользы режима уже начинают обретать контуры.

Освещение концертов Дункан в советской прессе

Концерты Дункан по-прежнему вызывают бурную реакцию прессы. Об искусстве теперь пишут как представители старой школы, так и новые журналисты, не отягченные культурным багажом. Основной массив рецензий сосредоточен в журналах «Зрелища», «Огонек», «Театральная Москва», газетах «Правда», «Известия», «Жизнь искусства» и ряде других.

Дункан находилась в Советской России / СССР не так уж и долго, поэтому и количество концертов не столь велико: в Москве и Петрограде-Ленинграде она выступила примерно 25 раз за три года[17]. Обычно Дункан выступала чаще[18], но теперь она была загружена бытовыми и организационными вопросами, педагогической деятельностью, поиском средств для школы, хореографической работой (как постановкой новых номеров, так и переформатированием старых для коллективных выступлений с детьми), написанием статей для зарубежных СМИ; выезжала на гастроли, в том числе и за рубеж. Кроме того, концертная политика в стране еще не сформировалась, хотя уже становилось очевидным, что данная деятельность вновь будет переводиться на коммерческие рельсы.

Первый концерт Дункан состоялся в Москве 7 ноября 1921 г. в Большом театре и был, как известно, бесплатным для посетителей, то есть вполне соответствовал ожиданиям Дункан от страны Советов, где она надеялась осуществить свою мечту работать бесплатно для массового зрителя и бесплатно же учить

детей рабочих. В программу входили наиболее революционные произведения: Патетическая симфония и «Славянский марш» П. И. Чайковского и, конечно, «Интернационал», исполненные в начале и конце: первый раз — соло, второй — с детьми, кандидатами для обучения в школе.

Отзывы в прессе были в основном восторженные, хотя некоторые критики всячески намекали на свое разочарование, вызванное новом образом танцовщицы — не юной нимфы, как во время дореволюционных гастролей, а зрелой женщины, лишенной той романтической легкости, которая очаровывала зрителей в начале века. Но энтузиазм по поводу приезда в полуразрушенную страну знаменитости перекрывал недовольство отдельных зрителей.

Мнения о концерте достаточно широко известны, поэтому не считаем нужным их приводить.

Второй и третий концерты, в конце декабря 1921 г., которые прошли в бывшем театре С. И. Зимина, пришлось делать платными, чтобы собрать деньги на школу[19].

Уже в феврале 1922 г. Дункан гастролирует в Петрограде с программой на музыку Р. Вагнера, завершающейся «Интернационалом»[20] (11 февраля). Во второй вечер — 12 февраля в программе оказались незапланированные изменения: неожиданно прекратилась подача электричества в зал и Дункан, взяв в руки свечу, попросила зал петь революционные песни. Сама танцовщица долго держала эту свечу с онемевшей рукой. Получился неожиданно яркий эффект настоящего действа, мистерии, слияния зала со сценой[21].

8 апреля 1922 г. выступление снова проходит в Москве, в Театре музыкальной драмы (бывш. Зимина) с оркестром под управлением Николая Малько: в первом отделении были представлены номера на музыку Вагнера, второе отделение названо «конференцией о школе Айседоры Дункан», так как ученицы школы вместе с Ирмой Дункан показывали зрителям различные упражнения и этюды, освоенные за несколько месяцев в школе[22]. Завершалась программа «Интернационалом». 30 процентов от сборов, как заявлено в программе, предполагалось отчислить голодающим Поволжья, а параллельно был объявлен набор «на платные курсы для приходящих детей и взрослых под руководством Ирмы Дункан», что демонстрирует как социальную отзывчивость руководителей школы, так и тяжелое материальное положение учебного заведения[23].

В мае пресса радостно рапортует об отлете Дункан и Есенина на аэроплане в Европу[24]. Школа продолжает свою работу, и уже в августе 1922 г. в бывшем театре Зимина выступает с детьми оставшаяся руководить учебным заведением Ирма Дункан[25].

Названия статей в «Петроградской правде» после гастролей школы в Петрограде в августе 1922 г. говорят сами за себя: «Большая радость», «Пахнуло свежим ветерком». «Я просто отдохнул после академической позевоты», «школа Дункан — прекрасное начинание, которое всячески надо поддерживать и привет-

ствовать», — пишут молодые корреспонденты[26]. Вечер называют «художественным отдыхом» после «маленьких и больших театральных вертепов и кабаков»[27].

В 1923 г. основное количество концертов приходится на апрель — май, и проходят они в бывшем театре Корша: 15 апреля показана «Ифигения в Авлиде и Тавриде»[28], 29 апреля — танцы и игры на музыку Ф. Шуберта, Р. Штрауса, К. В. Глюка и С. В. Рахманинова[29], 20 мая — Шопеновский вечер[30], а 27 мая — заключительный концерт[31]. В Петрограде в рамках гастролей в мае — июне проходят четыре концерта (31 мая, 1, 2 и 3 июня[32]).

В прессе в основном публикуются короткие информационные заметки, развернутые рецензии встречаются не столь часто. Спектр мнений, существующих по поводу нынешней Дункан, довольно широк — от полного неприятия и непонимания до безудержного восторга.

В 1923 г. появляется книга Алексея Сидорова «Современный танец»[33], где целая глава посвящена Дункан. Поскольку автор, известный искусствовед, занимается научным изучением танца и движения в хореологической лаборатории ГАХН, то его разбор выходит за рамки газетных рецензий и посвящен как серьезному анализу самого танца Айседоры, так и разговору о влиянии Дункан на дальнейшие поиски в российской и европейской хореографии.

17 декабря Дункан участвует в чествовании В. Я. Брюсова в Большом театре, исполняя «Интернационал»[34], а уже в конце декабря (23 и 26) выступает в Петрограде[35].

1924 г. проходит в гастрольных поездках: в январе — по Украине и Белоруссии, в апреле — выступления в Ростове-на-Дону, в мае — два концерта в Ленинграде[36], а летом школа с руководительницей выступает в Киеве.

Сентябрь был ознаменован в Москве циклом из восьми концертов, организованных бюро МОПРа при Наркомюсте[37], которые проходят с 20 по 28 сентября в Камерном театре и включают несколько программ.

Все эти выступления фиксируются газетами и журналами, но серьезного анализа в основном не удостаиваются. Лишь несколько авторов предлагают более развернутые рецензии — часть из них представлена в сборнике «Айседора. Гастроли в России».

Разговор о выступлениях Дункан теперь движется в нескольких направлениях: во-первых, конечно же, обсуждается ее возраст и изменившееся тело. Хотя Дункан в 1921 г. только 44 года, но молодые критики в ужасе от того, что в «пятьдесят лет» она осмелилась выйти на сцену в своем легендарном минимуме одежды, не очень воспитанные новые зрители, не смущаясь, называют ее «старухой»[38].

Второе направление дискуссий — конечно же, новая движенческая палитра танцовщицы, которую определяют как пантомиму, мимодраму, драматическую игру, противопоставляя ранним лирическим танцам.

Третье направление — тематическое соответствие танцев Дункан новой идеологии государства: критики умиляются революционным мотивам в ее новых

работах, пантомимическим демонстрациям освобождения от рабства в царском гимне — «Славянском марше», ее внутренней связью с революцией.

Советские критики, как некогда символисты, снова обращаются к возвышенному стилю, описывая образ освобождающегося от цепей раба в «Славянском марше» (на музыку Чайковского). Наиболее известны заметки, а по сути дела стихотворения в прозе, директора школы Ильи Шнейдера[39] и О. Литовского (Уриэля)[40]. Однако Денис Лешков в своей не опубликованной до 1992 г. рецензии довольно грубо заявляет о том, что это было «длительное и однообразное подметание пола шевелюрой»[41]. Более того, данный автор обижается, что плохо о Дункан писать не принято, поэтому, как он считает, его заметка и была отвергнута. Из его отзыва мы узнаем, что отрицательные рецензии в петроградских газетах не приветствуются, а нужны только «дифирамбы и восторженные отзывы»[42].

Далеко не все авторы настроены отрицательно по отношению к Дункан, но насколько искренни те из них, которые дают положительные оценки, сейчас судить уже сложно.

По-прежнему звучит тема, касающаяся отношений Дункан с балетом, наиболее ярко о противопоставлении двух танцевальных систем говорится в работах балетного критика А. Волынского, которые он в основном публикует в «Жизни искусства».

Пропагандистские моменты пронизывают множество рецензий, а некоторые авторы, напротив, упрекают танцовщицу в подчинении ее творчества идеологии.

По сути дела, советская критика, как и дореволюционная, разбита на два лагеря: представители первого восхищаются Дункан, сбиваясь в своих рецензиях на поэтический язык, а представители второго грубы и не стесняются в выражениях, описывая лишь внешнюю сторону ее танцев, максимально упрощая искусство танцовщицы. Поскольку после революции наблюдается большая свобода высказываний и деликатность не в моде, то церемонятся новые критики еще меньше, чем дореволюционные недоброжелатели и противника танца «босоножки».

Довольно много откликов вызывает смерть Дункан в сентябре 1927 г., а затем — вечер памяти, проведенный 1 октября 1928 г. Их анализ не входит в задачи данной статьи.

Освещение деятельности школы Дункан

Основной массив написанного про Дункан, конечно же, посвящен ее школе. По поводу школы в прессе ведутся бурные дискуссии. У нее есть и свои защитники, и противники.

Балетный критик Волынский в сентябре 1922 г. осуждает педагогическую систему Дункан. Движения, которым обучают детей, он называет «манерно-изы-

сканными, аристократически-вычурными, бестемпераментными, почти лимфатическими». Он считает, что «эта мягко-зыбкая, кокетливо-вьющаяся, без металлического каркаса внутри пластика, с пассивностью паразитарных растений, может по законам обратного рефлекса только ослабить психику подрастающего поколения, привить к ней вялый тонус идейной пульсации и вконец парализовать активность, драгоценное начало воспитания детей», в то время как для воспитания становятся актуальными «морализирование и героизация человеческой души»[43].

Издание «Зрелища» повествует «о плачевном положении школы», описывая ведомственную неразбериху (школу передают из Главпрофобра в Главсоцвос[44]), нищенское существование педагогов, сообщается, что половина учеников распущена, вместо них набраны платные ученики[45].

Все это заставляет директора И. И. Шнейдера защищаться и доказывать, что первый год в школе прошел с большой пользой как для учеников, так и для страны в целом. Мало того, что «за год дети преображены, стали неузнаваемыми, окрепли», но еще немаловажно, что школа получила международную известность и вместе с ней «пять приглашений выступить за границей: в парижском Трокадеро, Берлине, Остенде (на Олимпиаду)», Лондоне и США[46].

1923 г. становится очередной вехой в оформлении культурной политики государства. С одной стороны, на XII съезде РКП(б) принимается решение об использовании театра для систематической массовой пропаганды идеи борьбы за коммунизм и от театрального искусства начинают требовать героики[47]. С другой, активно работает хореологическая лаборатория ГАХН под руководством А. Сидорова и А. Ларионова, которая занимается научным исследованием движения, а также служит прибежищем для различных пластических студий, вскоре переведенных на нелегальное положение[48]. Попутчики пока являются главной опорой советской литературы, так как пролетариат недостаточно культурен[49], но начинают возникать антизападные настроения, которые Катерина Кларк, например, связывает с поражением революционного восстания в Германии в октябре – ноябре[50]. Кроме того, конец года ознаменован введением платы за обучение в вузах[51], делом четырех поэтов, среди которых — Сергей Есенин.

В прессе появляется все больше скептических отзывов как о самом искусстве американской танцовщицы, так и о ее школе. «Дункан все еще показывает нам "эмоции гармонического человека" <...> Но гармонических людей создает <...> среда. Такой среды теперь нет, и никакие исторические воспроизведения на феерической подкладке не создадут новых эллинов», — пишет критик В. Ардов[52].

Однако в августе 1923 г., после возвращения Есенина и Дункан из Америки, пресса снова радуется внутренней связи Айседоры с советской идеологией, ведь агитационная кампания, которую невольно провела танцовщица на своей родине в пользу большевизма и в результате которой была лишена американского гражданства, получилась вполне удачной для Советского государства: «Дункан

вернулась в Россию, с которой она себя считает духовно связанной. Ее идея о свободном, гармоничном воспитании духа и тела в красоте может, по ее мнению, найти корни только в России», – отмечает журнал «Огонек»[53]. Образовательная система Дункан снова признается крайне полезной. «Взять бедного пролетарского ребенка и сделать из него здоровое, радостное существо — это большая заслуга»[54], – пишет балетный критик В. Ивинг в газете «Правда» после ноябрьского выступления студиек в помещении бывшего театра Зимина в Москве.

1924 г. вряд ли стал бы благоприятным для школы Дункан, ведь в этом году после смерти Ленина происходят значительные изменения в сфере культуры. Хотя «в тот момент еще не было ясно, в каком направлении она будет изменяться»[55], однако закрылось издательство «Всемирная литература», А. В. Луначарский призвал театры двигаться «назад к Островскому», начались нападки на ГИИИ[56] и ГАХН – их назвали «рассадниками западноевропейского искусства»[57], а 26 августа вышел декрет особой комиссии МОНО Моссовета о пластических студиях. В данном документе предписывалось закрыть более десяти известных студий, а в руководство студии Дункан ввести коммуниста для «проведения политпросветительской работы»[58].

Однако благодаря Подвойскому летом 1924 г. школа Дункан завоевывает себе право на дальнейшую жизнь — целых три месяца Ирма Дункан с учащимися школы работают на Красном стадионе, обучая революционным танцам несколько сотен пролетарских детей[59]. В конце обучения вся процессия в красных туниках, распевая «Интернационал», идет со стадиона на Пречистенку, 20, где с балкона им вторит Айседора[60]. Осенью того же года Дункан ставит несколько революционных танцев на музыку известных песен: «Смело, товарищи, в ногу», «Раз, два, три — пионеры мы», «Молодая гвардия», «Кузнецы», «Дубинушка», «Варшавянка», «Юные пионеры»[61]. Ее интерес теперь всецело сосредотачивается на трудовых движениях и процессах борьбы, освобождения, а танец окончательно превращается в пантомиму или мимодраму[62].

В России Дункан уже создала несколько танцев – сначала в 1921 г. на музыку двух этюдов Скрябина, с помощью которых она выразила ужас перед голодом в Поволжье, затем – два похоронных марша после смерти Ленина в 1924 г. Но семь революционных песен стали признанной классикой и по сей день исполняются современными дунканистками во всем мире.

Отъезд Дункан на Запад стал в 1924 г. неизбежен. Поддержки школа не получала, гастроли танцовщицы по стране не приносили абсолютно никаких средств. И вот уже в конце сентября 1924 г. состоялись успешные выступления учениц в Камерном и Большом театрах, которые Айседора сопроводила грустными словами о том, что им нечего есть и нечем платить за электричество[63].

Зато критика после увиденного буквально захлебывается от восторга. «Известия» отмечают, что «вся программа выдержана в строго революционном духе. Реализм переживаний проходит красной нитью через все исполнение»[64].

«Рабочий зритель» подчеркивает, что «систему Дункан нужно применять шире, притягивая к обучению ее приемам ВСЕХ пролетарских детей... Рабочие безусловно оценят школу Дункан и захотят, чтобы их дети стали такими же веселыми, жизнерадостными и здоровыми, как ученицы школы Дункан. Это новое начинание нужно всячески поддерживать, сделав его одним из видов массовой работы среди пролетарских детей[65]. Таким образом, в оценке выступлений школы мы видим, что на повестку дня выходит требование реализма в искусстве, набор необходимых детям качеств и формирование массовой работы.

Айседоре Дункан уже не суждено вернуться в Россию, а школа остается на попечение Ирмы Дункан и Ильи Шнейдера, много гастролирует и создает «пластические стандарты для массовых празднеств»[66]. В 1926 г. она переименована в Студию имени Айседоры Дункан, и спасает ее от закрытия только то, что школа ездит по Сибири, а затем и по революционному Китаю (1927).

После трагической смерти Айседоры Дункан в Ницце в сентябре 1927 г. вновь поднимается волна общественного интереса как к самой Дункан, так и к ее школе, спустя год под председательством Луначарского создается Комитет по увековечению памяти Дункан и проводится вечер ее памяти в Большом театре[67].

Критики вновь вспоминают и о школе, хотя пишут о ней уже с оговорками, вызванными идеологическими причинами, как, например, А. Ларионов, руководивший вместе с Сидоровым хореологической лабораторией ГАХН. «Эта школа, за шесть лет своего существования, оставаясь несколько изолированной от широкого физкультурного движения, продолжала неустанно свою работу по линии художественного воспитания»[68].

Дальнейшую судьбу школы опять можно назвать выживанием: с гастролей по США 1928–1930 гг. студийки возвращаются без Ирмы, затем под руководством Марии Борисовой и Ильи Шнейдера вплоть до закрытия в 1949 г. много ездят по Советскому Союзу. В этот период к постановкам привлекаются хореографы Лев Лукин, Касьян Голейзовский, Владимир Бурмейстер и Леонид Якобсон. В постановках продолжает развиваться трудовая и героическая тематика – показываются даже военные подвиги Александра Матросова и Зои Космодемьянской.

Точку в деятельности школы ставит статья А. Анисимова, опубликованная в 1949 г. в газете «Советское искусство», в которой рассматривается «тлетворное влияние безродных космополитов» на советскую эстраду. Автор настоятельно рекомендует «пересмотреть и деятельность студии Дункан, пропагандирующую болезненное, декадентское искусство, завезенное в нашу страну из Америки, далекое по своему существу от основ реалистического народного искусства»[69]. Ученицы школы после закрытия работали в разных сферах, а в 1963 г. попытались возродить школу. Но из Министерства культуры был получен суровый ответ: «Пластический танец как разновидность хореографического искусства органично вошел в искусство классического танца <...> утратил свое значение для

советского зрителя <...> отдавая должное на определенном историческом этапе <...> не считаем целесообразным организации студии пластического танца»[70].

Попытки переосмыслить как творчество, так и педагогическую работу Дункан в позднее советское время были довольно робкими и неуклюжими, но их нельзя недооценивать. Советский театровед В. Тейдер в конце 1970-х гг. по сути дела реабилитирует школу на Пречистенке: «В трудные для страны дни она [Дункан] открыла школу-пансионат для детей рабочих, приобщая их к труду, к учебе, к миру прекрасного. В школе воспитывали чувство коллективизма, прививали навыки опрятности, обеспечивали питанием и одеждой»[71].

Существование московской школы Дункан отразило практически все стадии перехода от революционного романтического порыва, свойственного молодому государству, к его бюрократизации и идеологизации. Сотрудничество РСФСР / СССР с американской танцовщицей развивалось как на фоне широкого физкультурного движения, связанного с просвещением и оздоровлением пролетарских масс, так и на фоне повышенного общественного интереса к танцу, вызванному раскрепощением тела, освобождением человека от привычных социальных условностей. Кроме того, научное изучение движения, которое в дальнейшем трансформировалось в исследование труда, также было немаловажной составляющей той почвы, на которой существовала московская школа Дункан.

Переход к идеологически правильному искусству движения, к массовым маршам на парадах, к возведению на пьедестал классического балета, а также борьба с западными влияниями и эстетскими изысками в сфере искусства, формирование советской педагогики — все это вытеснило школу на периферию советской жизни, а затем и полностью из общественного сознания. Но тот факт, до какой степени чудовищно и несправедливо произошло это вытеснение, поражал даже конформистски настроенных деятелей культуры. Например, литературовед К. Л. Зелинский в 1962 г. подготовил статью «О хореографическом наследии Айседоры Дункан». В ней, ссылаясь на Программу КПСС, придающую большое значение «всестороннему развитию человека» он доказывал, что искусство Дункан, которому аплодировал Ленин и которое оказало большое влияние на развитие советского балета и художественной гимнастики, «не может и не должно быть забыто»[72].

«Москва — это город Чуда и мученического Распятия — подвига, добровольно поднятого Россией ради Будущего. Человеческая душа станет такой прекрасной, такой благородной и великой, как людям не грезилось со времен Христа»[73], — писала Дункан, так и не увидев, чем обернулась прекрасная коммунистическая идея уже совсем скоро после ее трагической гибели в 1927 г.

В данной статье мы не ставили перед собой задачу рассмотреть все опубликованные в советской прессе рецензии, посвященные Дункан (эта тема еще ждет своего исследователя), но лишь пытались начать разговор о восприятии танцов-

щицы новой критикой после революции. Данный вопрос требует серьезного анализа с учетом современных исследований в области журналистики и театроведения первых послереволюционных лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. статьи: *Юшкова Е. В.* Айседора Дункан как персонаж Есенинской энциклопедии // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате. Сб. научн. трудов по материалам Международной научн. конф., посвященной 116-летию со дня рождения С. А. Есенина / ИМЛИ РАН, Государственный музей-заповедник С. А. Есенина, Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина. М. — Константиново — Рязань. 2012. С. 99–116; *Она же.* Влияние культурной политики на школу Айседоры Дункан в 1920-е годы // Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И. В. Глущенко, В. А. Куренного. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.

[2] Айседора. Гастроли в России: Сб. ст. / Сост., подг. текста и коммент. Т. С. Касаткиной. Вступ.. ст. Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1992. С. 289.

[3] Там же. С. 293.

[4] Там же. С. 294.

[5] Государственная (сначала — Российская) Академия художественных наук — научно-исследовательское учреждение (1921–1930) в Москве, «высший центр научного искусствоведения» (См.: Государственная Академия художественных наук М. [1925]. С. 2). См. также: *Кондратьев А. И.* Российская Академия Художественных Наук // Искусство. Журнал Российской академии художественных наук. 1923, № 1. С. 407–449; Академия художественных наук // Печать и революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. М. 1922. Кн. 1. Январь — март. С. 331; Язык вещей. Философия и гуманитарные науки в русско-немецких научных связях 1920-х годов // http://dbs.rub.de/gachn/index.php?pg=17&r0=2&l=ru Дата обращения: 11.03.2013.

[6] Айседора. С. 241.

[7] Там же. С. 237.

[8] Там же. С. 241.

[9] *Duncan, Isadora and Cheney, Sheldon.* The Art of the Dance. New York, Theatre Arts, Inc., 1928. P. 54; *Jowitt, Debora.* Images of Isadora: The Search for Motion/Dance Research Journal, 17/2, 1985. P. 27.

[10] *Дункан.* Движение — жизнь. М.: Издание школы Дункан 1921.

[11] Айседора. С. 236.

[12] Там же. С. 237.

[13] *Duncan, Isadora, and Rosemont, Franklin.* Isadora Speaks: Uncollected Writings & Speeches of Isadora Duncan. San Francisco: City Lights Book. P. 68.

[14] *Дункан И., Макдугалл А. Р.* Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ., вступ. ст., коммент. Г. Лахути. М.: Моск. рабочий, 1995. С. 63. Далее — Дункан-Макдугалл.

[15] Айседора. С. 368.

[16] См.: *Юшкова Е. В.* Айседора Дункан как персонаж есенинской энциклопедии.

[17] См. *Маквей Г.* Московская школа Айседоры Дункан // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник-2003. М.: Наука, 2004. С. 326–475 (программы концертов и фрагменты рецензий: С. 327–392). Далее – *Маквей.*

[18] Техника подсчета выступлений Дункан описывается в работах британской исследовательницы June Layson, в частности, в ее статье «Isadora Duncan: A Preliminary Analysis of Her Work», опубликованной в журнале «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research». Vol. 1, No. 1, Spring, 1983. P. 39–49. Автор статьи называет такую технику подсчета «хореохроникой» (с. 43).

[19] См.: *Маквей.* С. 337, 462

[20] Там же. С. 353.

[21] Там же. С. 338.

[22] Там же. С. 357, 462

[23] Там же. С. 358.

[24] Там же. С. 360.

[25] Там же. С. 361–362.

[26] Айседора. С. 284.

[27] *Маквей.* С. 362.

[28] Там же. С. 366, 368.

[29] Там же. С. 367.

[30] Там же. С. 464.

[31] Там же. С. 369.

[32] Там же. С. 369.

[33] *Сидоров А.* Современный танец. М.: Первина, 1922 – фактически книга вышла в 1923. Фрагмент книги опубликован в кн.: Айседора. С. 264–282.

[34] Айседора. С. 341–355; *Маквей.* С. 465.

[35] *Маквей.* С. 375.

[36] Там же. С. 377.

[37] Там же. С. 380.

[38] Айседора. С. 279.

[39] *Руднева С. Д.* Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Авт-сост. А. А. Кац. М.: Издательство Главархива Москвы, 2007 С. 664. Далее – Руднева.

[40] *Руднева.* С. 665.

[41] Айседора. С. 227.

[42] *Маквей.* С. 338.

[43] Там же. С. 359.

[44] Там же. С. 359.

[45] Школа Изадоры Дункан // Зр<елища?>. 1922. № 17; цит. по: ГЦТМ, ф. 152, оп. 342–352.

[46] *Маквей.* С. 364.

[47] *Жидков В.* Театр и время: от Октября до перестройки. М.: СТД, 1991. С. 105.

[48] *Мислер Н.* Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство – XXI век, 2011. С. 109.

[49] *Кларк К.* Становление советской культуры // Американская русистика. Вехи историографии последних лет. Советский период. Антология. Самара: Изд-во «Самарский университет». 2001. С. 149.

[50] Там же. С. 152.

[51] *Жидков В.* Театр и время. С. 101.

[52] Там же. С. 288.

[53] *Д. К.* (1923) Возвращение Айседоры Дункан // Огонек. 1923. 26 августа; Цит. по: ГЦТМ, ф. 152. ГАХН, оп. 342–352.

[54] Правда. 1923. 21 ноября. № 263. Цит. по: Ивинг (Иванов) Виктор Петрович // РГАЛИ. Ф. 2694: Оп. 2. Ед. хр. 18. Л. 83.

[55] *Кларк К.* Становление советской культуры. С. 148.

[56] Государственный институт истории искусств — научно-исследовательское и высшее учебное заведение в Санкт-Петербурге — Петрограде — Ленинграде, существовавшее в 1912–1931 гг.

[57] *Кларк К.* Становление советской культуры. С. 151–152; об истории ГАХН см. *Якименко Ю. Н.* Академия Художественных Наук в контексте культурной политики 1921–1929 гг.: автореферат дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 /. М.: РГГУ, 2007.

[58] *Мислер Н.* Вначале было тело. С. 109.

[59] *Маквей.* С. 379.

[60] Там же. С. 378.

[61] Дункан – Макдугалл. С. 177.

[62] *Daly, A.* Done into Dance: Isadora Duncan in America. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2002; *Юшкова Е.В.* Пантомима в творчестве Айседоры Дункан // Академия пантомимы: теория и практика: Сб. статей / Отв. ред. Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. М.: Миттель-пресс, 2011. Вып. 1. С. 19–30.

[63] *Маквей.* С. 384.

[64] Там же. С. 383.

[65] Там же. С. 384.

[66] *Тейдер В. А.* Дункан в Советской России // Вопросы театрального искусства. Сб. научн. ст. М.: Гос. ин-т театр. искусства им. Луначарского / Отв. ред. Р. Афанасьев. М.: ГИТИС. 1977. С. 375.

[67] Годовщина смерти АД (две заметки из неизвестных газет) (*Макаров В. В.* Айседора Дункан. Вырезки из газет // ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 152. Оп. 342–352. № 252504/4291-4301).

[68] *Ларионов А.* Айседора Дункан // Красная нива. 1927, № не уст. (цит. по: ГЦТМ. Ф. 152. Оп. 342–352).

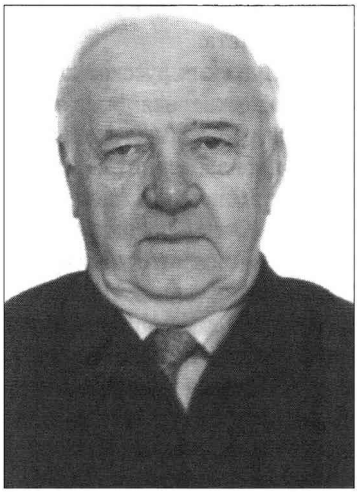
[69] *Маквей.* С. 445.

[70] Там же. С. 451.

[71] *Тейдер В. А.* Дункан в Советской России. С. 376.

[72] РГАЛИ, ф. 1604 (Зелинский Корнелий Люцианович). Оп. 1. Ед. хр. 137. Л. 30.

[73] *Маквей.* С. 332.



СЛУЖЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИКЕ: ПАМЯТИ А. А. КОЗЛОВСКОГО

Ушел из жизни Алексей Алексеевич Козловский, замечательный человек и ученый, вся жизнь которого без остатка была отдана изучению и популяризации отечественной литературы. А. А. Козловский — крупный специалист по истории русской литературы XX в., автор около 40 печатных работ, посвященных творчеству С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. А. Шолохова, А. Н. Толстого, И. А. Бунина, М. И. Цветаевой и ряда других писателей.

Основные научные интересы связаны с изучением творчества Есенина, Маяковского и Шолохова. Алексей Алексеевич обладал большим опытом текстологической работы. С его активным участием были написаны основные текстологические документы, которые легли в основу подготовки собраний сочинений этих писателей.

Среди есениноведческих работ нужно выделить составительскую, текстологическую и историко-литературную по первому тому академического полного собрания сочинений поэта, где впервые были сформулированы многие важнейшие принципы есенинской текстологии.

Родился А. А. Козловский 10 января 1930 г. в селе Талица Тюменской области. Его семья принадлежала к числу коренных москвичей: его предки по прямой линии жили в Москве не позже чем с середины XVIII в. Уже в 1932 г. семья Козловского вернулась в Москву, где и жил с тех пор Алексей Алексеевич. В 1948 г. он поступил и в 1953 г. окончил филологический факультет Москов-

ского государственного университета. В 1956 г. окончил аспирантуру по кафедре русской литературы этого факультета.

Первые шаги на поприще служения русской классике Алексей Алексеевич совершил в издательстве «Художественная литература», куда пришел в 1957 г. Здесь он прошел путь от редактора до заместителя заведующего редакцией, более 10 лет занимаясь изданием произведений русской классической литературы.

Огромные возможности открылись для Алексея Алексеевича Козловского, когда он был принят на работу в Отдел пропаганды ЦК КПСС. При его активном участии начали возвращаться в нашу культуру, освобождаясь от вульгарно-социологического взгляда на них, книги Ивана Бунина, Алексея Толстого, Марины Цветаевой и других авторов. А. А. Козловским было подготовлено собрание сочинений Валерия Брюсова в восьми томах.

Значительна его роль в осуществлении такого грандиозного проекта, как «Библиотека всемироной литературы» в 200 томах. Здесь он был и куратор, и идеолог, и защитник этого издания, чрезвычайно популярного и востребованного на протяжении нескольких десятилетий. Это была реализация замысла М. Горького собрать лучшее из лучшего, дать новые переводы, комментарии и ввести в культурное сознание своего времени достижения человеческого духа. Таков памятный многим подвиг, в котором была лепта Алексея Алексеевича. Но со свойственной ему нелюбовью к славословию он признавал главным для себя изучение творчества Сергея Есенина. А. А. Козловский был одним из членов авторского коллектива, подготовившего первое научное издание сочинений Есенина.

Для создания академического собрания сочинений Есенина Алексей Алексеевич пришел в мае 1989 г. в Институт мировой литературы РАН. Здесь, в отделе новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, он проработал последнюю четверть века своей жизни, стал кандидатом филологических наук. В группе полного собрания сочинений Есенина он подготовил первый том этого издания, и остальным участникам этого проекта идти вслед за ним было значительно легче.

При непосредственном участии А. А. Козловского разработаны новые подходы в текстологии и комментировании полного собрания произведений Маяковского в 20 томах, создан проспект издания и текстологическая инструкция. По инициативе Алексея Алексеевича было переосмыслено отношение к прижизненному 10-томному изданию. Помимо отдельных произведений А. А. Козловским был подготовлен второй том академического собрания Маяковского, который вышел в свет за два месяца до его кончины.

При подготовке текстов, составлении свода вариантов и комментировании учитывается многое из предложенного А. А. Козловским, например, впервые введенные им в научный оборот новые редакции и варианты произведений (см.: *Козловский А. А.* Неизвестные редакции стихотворения В. В. Маяковского «Вла-

дикавказ – Тифлис» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века. М.: ИМЛИ РАН, 2009).

Уже серьезно больным человеком Алексей Алексеевич много сил отдал текстологической работе, связанной с эдиционной подготовкой романа Шолохова «Тихий Дон». Им были предложены новаторские текстологические решения, основанные на тщательном изучении источников в их хронологии, установлении истории текста романа при составлении раздела «Из ранних редакций», текстологического комментария. Сейчас работа ведется во многом на основе предложений, сформулированных А. А. Козловским.

За короткий срок в ИМЛИ заложена серьезна источниковедческая и текстологическая база, без которой немыслимо создание истории русской литературы. Алексей Алексеевич Козловский внес в нее свой неоценимый вклад. Мы всегда будем помнить и ценить этого интеллигентного, эрудированного, ироничного и в то же время доброго и ранимого, принципиального и беззаветно любящего свое дело человека.

А. П. Зименков

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Лариса Константиновна – заведующая сектором изобразительных фондов Государственного литературного музея, кандидат исторических наук (г. Москва)

Арошидзе Марине Вадимовна – руководитель программ «Русская филология» и «Лингвистика» Батумского государственного университета Шота Руставели, профессор, доктор филологических наук (г. Батуми, Грузия)

Бобилевич Гражина – профессор Варшавского университета, научный сотрудник Института славистики Польской академии наук, (г. Варшава, Польша)

Бражников Илья Леонидович – доцент кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков филологического факультета Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук (г. Москва)

Воронова Ольга Ефимовна – руководитель Научно-методического центра по изучению и пропаганде наследия С. А. Есенина Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина, член Союза писателей России, доктор филологических наук, профессор (г. Рязань)

Глушаков Павел Сергеевич – доктор филологических наук, сотрудник отделения русистики и славистики Латвийского университета (г. Рига, Латвия)

Голубева Людмила Георгиевна – старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, кандидат филологических наук (г. Москва)

Доборджгинидзе Дали Тариеловна, ассистент-профессор Батумского государственного университета Шота Руставели, кандидат филологических наук (г. Батуми, Грузия)

Евдокимова Валерия Юрьевна – заведующая отделом научно-экспозиционной, выставочной и проектной деятельности Государственного музея-заповедника С. А. Есенина, аспирант Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (с. Константиново)

Ерёменко Наталья Алексеевна – ассистент кафедры русского языка национального исследовательского ядерного университета МИФИ (Московский инженерно-физический институт), аспирант Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва)

Иогансон Борис Игоревич – директор Государственного музея-заповедника С. А. Есенина, кандидат искусствоведения (с. Константиново)

Исламов Забир Закиевич — журналист газеты «Выбор», член Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Салават)

Исаханлы Исахан Абдулла оглы — кандидат педагогических наук, Университет Хазар (г. Баку, Азербайджан)

Казарова Нина Акоповна — профессор Южного федерального университета, доктор исторических наук (г. Ростов-на-Дону)

Калинина Любовь Валентиновна — научный сотрудник отдела научно-методической работы и культурно-досуговой деятельности Государственного музея-заповедника С. А. Есенина (с. Константиново)

Кирьянова Татьяна Юрьевна — научный сотрудник отдела научно-методической работы и культурно-досуговой деятельности Государственного музея-заповедника С. А. Есенина (с. Константиново)

Кузнецова Валентина Евгеньевна — директор музея Сергея Есенина при Мурманской областной детско-юношеской библиотеке, член Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Мурманск)

Машенкова Антонина Александровна — студент Новосибирского музыкального колледжа им. А. Ф. Мурова (г. Новосибирск)

Машенкова Ирина Олеговна — научный сотрудник Литературно-художественного музея Сергея Денисова (г. Тамбов)

Михайлов Камен — старший научный сотрудник Института литературы Болгарской академии наук, доктор наук (г. София, Болгария)

Михаленко Наталья Владимировна — старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, кандидат филологических наук (г. Москва)

Николаева Алла Александровна – аспирант кафедры литературы Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина (г. Рязань)

Новикова Марина Владимировна — аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков и теории литературы и фольклора филологического факультета Воронежского государственного университета (г. Воронеж)

Рублёв Дмитрий Иванович — доцент Российского государственного аграрного университета — МСХА имени К. А. Тимирязева, кандидат исторических наук (г. Москва)

Савченко Татьяна Константиновна — профессор кафедры мировой литературы филологического факультета Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук (г. Москва)

Самоделова Елена Александровна — старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, доктор филологических наук (г. Москва)

Середа Владимир Петрович — главный хранитель Литературно-художественного музея Сергея Денисова, историк, краевед (г. Тамбов)

Серёгина Светлана Андреевна – старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, кандидат филологических наук (г. Москва)

Скороходов Максим Владимирович – старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, кандидат филологических наук, председатель Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Москва)

Соловьёва Мария Александровна – аспирант Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Егорьевск)

Солобай Нина Максимовна – научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, ответственный секретарь Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Москва)

Субботин Сергей Иванович – ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, кандидат филологических наук (г. Москва)

Сухов Алексей Валерьевич – аспирант кафедры литературы и методики преподавания литературы Пензенского государственного университета (г. Пенза)

Сухов Валерий Алексеевич – доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Пензенского государственного университета, кандидат филологических наук, член Союза писателей России (г. Пенза)

Терехина Вера Николаевна – главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, доктор филологических наук (г. Москва)

Тернова Татьяна Анатольевна – доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и фольклора филологического факультета Воронежского государственного университета, доктор филологических наук, (г. Воронеж)

Титова Вера Семеновна – старший научный сотрудник научно-фондового отдела Государственного музея-заповедника С. А. Есенина (с. Константиново)

Титова Ульяна Анатольевна – ученый секретарь Государственного музея-заповедника С. А. Есенина, аспирант Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (с. Константиново)

Устименко Наталья Михайловна – доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, кандидат филологических наук, член Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Ростов-на-Дону)

Хило Екатерина Сергеевна – аспирант филологического факультета Томского государственного университета (г. Томск)

Чернова Екатерина Валерьевна – аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и фольклора филологического факультета Воронежского государственного университета (г. Воронеж)

Шипулина Галина Ивановна – доцент Бакинского славянского университета, кандидат филологических наук, член Международного Есенинского общества «Радуница» (г. Баку, Азербайджан)

Шубникова-Гусева Наталья Игоревна – главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, руководитель Есенинской группы, доктор филологических наук (г. Москва)

Юдушкина Олеся Васильевна – научный сотрудник лаборатории литературы Института художественного образования Российской академии образования, кандидат филологических наук (г. Москва)

Юшкова Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, независимый исследователь (г. Вологда)

ЕСЕНИНСКИЕ СБОРНИКИ 1994–2013

Серия «Новое о Есенине»:

1) О, Русь, взмахни крылами: Есенин. сб.: Новое о Есенине. Вып. I. — М.: Наследие, 1994. – 267, [2] с.;

2) Есенин академический: Актуальные проблемы науч. издания: Есенин. сб.: [Новое о Есенине]. Вып. II. — М.: Наследие, 1995. — 283, [2] с.;

3) Столетие Сергея Есенина: Междунар. симп. Новое о Есенине: Есенин. сб. Вып. III. – М.: Наследие, 1997. — 524, [2] с.;

4) Издания Есенина и о Есенине: Итоги, открытия, перспективы: Междунар. науч. конф., посвящ. 102-й годовщине со дня рождения поэта, 1–2 окт. 1997 г. Есенин. сб.: Новое о Есенине. Вып. IV. — М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. — 307, [2] с.

5) Пушкин и Есенин: Междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина и 104-летию со дня рождения С. А. Есенина, 27–29 марта 1999 г. Есенин. сб. Новое о Есенине. Вып. V. — М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. — 232 с.

* * *

6) Новое о Есенине. Исследования, открытия, находки: Ст. и мат-лы науч. конф., посвящ. 106-летию со дня рождения С. А. Есенина, 2 окт. 2001 г. — Рязань; Константиново: [С.А.Феоктистов], 2002. — 292 с.;

7) Сергей Есенин и русская школа: Кн. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 107-летию со дня рождения С. А. Есенина, 1–5 окт. 2002 г. / Светлой памяти Ю. Л. Прокушева. — Рязань: Пресса, 2003. — 480 с.;

8) Есенин и поэзия России XX–XXI веков: Традиции и новаторство: Мат-лы Междунар. науч. конф. — М.; Рязань; Константиново: [РГПУ], 2004. — 304 с.;

9) Наследие Есенина и русская национальная идея: Современный взгляд: Мат-лы Междунар. науч. конф. — М.; Рязань; Константиново: [РГПУ], 2005. — 571 с.;

10) Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 110-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: Пресса. 2006. — 496 с.;

11) Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 111-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2007. — 496 с.;

12) Есенин и мировая культура: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 112-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2008. — 488 с.

13) Поэтика и проблематика творчества С. А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии: Мат-лы Междунар. науч. конф., посвящ. 113-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: Лазурь. 2009. — 496 с.;

14) Проблемы научной биографии С. А. Есенина: Сб. трудов по мат-лам Междунар. науч. конф., посвящ. 114-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2010. — 546 с.;

15) Сергей Есенин: Диалог с XXI веком: Сб. науч. трудов по мат-лам Междунар. науч. симп., посвящ. 115-й годовщине со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Константиново; Рязань: [б. и.], 2011. — 536 с.;

16) Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате: Сб. науч. трудов по мат-лам Междунар. науч. конф., посвящ. 116-летию со дня рождения С. А. Есенина. — М.; Рязань; Константиново: [б. и.], 2012. — 502 с.

* * *

Серия «Есенин в XXI веке»

17) Сергей Есенин и русская история: Сб. трудов по мат-лам Междунар. науч. конф., посвящ. 117-летию со дня рождения С. А. Есенина и Году российской истории / Сер.: Есенин в XXI веке; [1]. — М.; Константиново; Рязань: [б. и.], 2013. — 520 с.

Абдулаев К. 406
Абрамов А. М. 263
Абрамов В. 502
Абызов Ю. И. 519
Аверина Г. И. 13, 66, 74, 292, 341
Авраамов А. М. 18
Агафонников В. Г. 395
Агафонов С. В. 404, 405
Агеев В. В. 364, 367
Агрономов П. И. 104
Адамович Г. В. 34
Адрианова-Перетц В. П. 205
Азадовский К. М. 52, 120
Акиндинов А. П. 313–319, 321–333
Аксакова Т. А. 391, 399
Акулов Е. А. 395
Акульшин (псевд. Березов) Р. М. 272
Александр III 116
Александра Фёдоровна, императрица
Александров А. Н. 12, 30
Алексеев Г. В. 491, 496
Алексеева Л. К. 4, 28, 342, 552
Алексеева-Месхиева В. В. 279
Алексей Алексеевич *см.* Козловский А. А.
Алфеев С. М. 196, 205
Альтман Н. И. 12, 22
Алымов С. Я. 492, 497
Амбросов М. Я. 420
Андреев В. В. 17
Андреенков В. Е. 290, 295, 296
Андриадзе Г. 416
Андровская О. Н. 67
Аникина О. Л. 74, 113, 114, 203, 284
Анисимов А. 544
Анисимов Г. А. 31
Анисов Л. М. 204
Аничков Е. В. 100, 112
Анненков Ю. П. 12, 13, 22, 277, 288
Антошечкина В. А. 104, 114
Анфимов Ст. 30
Апр. (псевд.) 490, 496
Апраксин П. Н. 17
Апчинская Н. В. 48, 53
Ардов (Зигберман) В. Е. 542
Аристов В. В. 97
Аристотель 162
Арнштам А. М. 12
Арошидзе М. В. 4, 241, 552
Артемьев В. 404
Артёмов А. 527
Артоболевский Г. В. 266
Архипова Л. А. 74, 398, 399
Асеев Н. Н. 218, 219, 283
Аскольдов-Алексеев С. А. 233, 239
Аслан К. 436, 443, 449
Астафьева Е. 398
Астахов В. И. 531, 533
Ататюрк М.-К. 303
Афанасьев А. Н. 64, 128, 137
Афанасьев Р. 548
Ахмадиев В. И. 451, 454
Ахмадулина Б. А. 417
Ахматова А. А. 23, 68, 105, 114, 261, 510, 522, 523
Ахметов Р. 401
Ашукин Н. С. 268

Бабанова М. И. 296
Бабенчиков М. В. 105, 114, 271, 282, 283, 286, 287
Бабешко С. С. 395
Бабицына Н. Н. 253, 256, 258 (*см.* также Бердянова Н. Н.)
Бабкина Н. Г. 249
Бабушкин Н. Ф. 8
Базанов В. Г. 8, 10, 29, 64, 74, 120, 253
Бакиханов Т. А.-ага оглы 62, 400, 401
Балдина О. Д. 34, 51, 54
Балиев Н. Ф. 11

Балог Л. Р. 295
Балтрушайтис Ю. К. 510
Бальзамова М. П. 106
Бальмонт К. Д. 16, 102
Балясова И. И. 104, 105, 114
Банд М. 307, 312
Бандера А. 72
Барбьери Дж. 225
Барков И. В. 119
Баркова Е. Т. 14, 31
Барсов Е. В. 196
Барт Р. 313, 329
Барто А. Л. 20
Бархан П. 306
Басыров М. М. 451, 454
Баталов В. П. 67
Бахрах А. В. 493, 494, 497
Беганский В. 499
Беднецкая 503
Бедный Демьян (Придворов Е. А.) 226, 515, 519
Безруков В. С. 395
Безруков С. В. 403, 418, 419
Белкин В. П. 56, 58
Белов Д. И. 499
Белозерская-Булгакова Л. Е. 277
Белоненко А. С. 383, 384
Белчева М. 166
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 8, 16, 30, 46, 102, 111, 122, 123, 127–130, 137, 144, 188, 191, 192, 468, 480, 485, 489, 490, 492, 496, 510, 524, 528
Бенисланская Г. А. 273, 275, 283, 287, 288, 405, 427, 479, 480, 485, 494
Бенуа А. Н. 12, 274
Бердслей О. 143
Бердяев Н. А. 100, 126, 174, 341, 350
Бердянова Н. Н. 29, 74, 113, 114, 203, 284 (*см.* также Бабицына Н. Н.)
Березарк И. Б. 460, 461, 464, 465
Берзинь А. А. 20
Бернштейн М. Д. 22
Бернштейн С. И. 264–267, 285
Бетховен Л. ван 11, 402, 404
Бехтеев В. Г. 56
Бикбаев Р. Т. 452
Биккул Ш. (Биккулов Ш. С.) 452, 453
Билибин И. Я. 12, 17, 56, 58, 66, 173, 196
Бирюков П. И. 100, 107, 112
Бицадзе Д. 420
Блаватская Е. П. 164
Благов И. Т. 494
Блок А. А. 3, 14, 25, 41, 42, 47, 51, 67–69, 82, 99, 102, 105, 112, 114, 120, 124, 144, 150–153, 156–161, 170, 190–193, 202, 203, 205, 228, 259, 261, 264, 265, 276, 301, 343, 377, 464, 468, 484, 486, 489, 490, 493, 494, 496, 510, 517, 524, 528
Бобилевич Г. 3, 4, 150, 313, 331, 552
Бобрецов В. Ю. 149
Бобринская Е. А. 467, 477
Бобринский А. А. 17, 119, 127
Богданов Ю. 504
Богомазов И. С. 400
Богомазов С. М. 62
Богомолова М. В. 97
Бойко А. 506
Боклевский П. М. 56
Болдовкин В. И. 434, 449
Борисов Е. А. 296, 297
Борисова М. 544
Борисовский В. 506
Боровой А. А. 510, 511
Боровский К. 456–459
Бородин А. П. 11
Борчалы Э. 436, 447, 450
Борячинский А. 503
Босх И. 334, 336, 337, 341
Ботев Хр. 166
Бравин Н. М. 424, 432, 433
Бражников И. Л. 5, 467, 552
Брамс И. 11, 401
Браун Н. Л. 265, 266, 284, 285
Бregвадзе Н. Г. 249
Брежневы, семья 275
Брик О. М. 18, 432
Бродский И. А. 457
Бродский И. И. 12, 334
Бродский Н. Л. 431
Броневский В. 23
Бронштейн Н. И. 510
Брюллов К. П. 58
Брюсов В. Я. 510, 540, 550
Будкин П. И. 364, 367, 368
Булгаков М. А. 428
Булгаков С. Н. 174, 176

Бунин И. А. 159, 549, 550
Бурачевский И. И. 28
Бурзянцев А. Д. 298, 356, 362, 364, 368
Бурлюк Д. Д. 305, 310–312, 464, 531
Бурмейстер В. П. 544
Буровий К. 278
Буслаев Ф. И. 64, 65, 111, 116, 175, 188
Бутовский В. И. 64, 111
Булахов П. П. 59
Бухарова З. Д. 272
Бывалов Е. С. 20
Бялыницкий-Бируля В. К. 299

Ваганова А. Я. 17
Вагапов А. С. 521, 527
Вагин А. Г. 296, 299
Вагнер Р. 11, 402, 539
Важа Пшавела (Разикашвили Л. П.) 416
Вардин (Мгеладзе) И. В. 20
Варсимашвили А. Э. 417
Василевский Л. М. 32
Василий Иванович *см.* Качалов В. И.
Васильев А. П. 17
Васильев П. Н. 77, 84–86, 97
Васильев С. А. 73
Васильев С. А., поэт 531, 532
Васильев С. П. 412
Васильев Ф. А. 151
Васильев Ю. В. 31
Васильев-Буглай Д. С. 11, 30
Васильчиков И. 507
Васковский В. 4, 342, 347, 348
Васневский З. 24–27
Васнецов А. М. 56, 58, 66, 173, 175
Васнецов В. М. 12, 56, 58, 65, 66, 117, 118, 173, 177, 185, 188, 196–198, 205
Ватагин В. А. 97
Вдовин В. А. 15, 31, 534
Вейсбрем П. К. 461
Векшин М. 503
Великанова Г. М. 72
Венгров Н. (Вейнгров М. П.) 22
Верейский О. Г. 58
Верещагин В. В. 56, 181
Вержбицкий Н. К. 217, 415
Верстовский А. Н. 217
Вертинский А. Н. 249, 373, 398
Верховский Н. Ю. 284, 285
Веселовский А. Н. 129, 137
Ветлугин А. (Рындзюн В. И.) 282, 491, 510, 517
Викторов С. П. 294, 363, 368
Викулов С. В. 531
Виноградов Л. Г. 356, 358, 359, 364–368, 372, 373
Виноградов Л. Г. 368, 369
Виноградов М. 501
Виноградов Н. Д. 42, 52
Виноградская И. Н. 75
Виноградская С. С. 269, 281, 282, 286, 289
Виолле-ле-Дюк Э.-Э. 64
Витрук Н. В. 28
Владиславлев И. В. 267, 268
Владова Г. 398
Власов И. Г. 368
Власова Т. П. 368
Войтоловский Л. Н. 268
Волгарь А. 500
Волков А. Н. 12
Волков Н. Е. 499, 501, 504
Володин М. Ф. 363, 364
Волошин (Кириенко-Волошин) М. А. 55, 68, 510
Волынский А. Л. 541
Вольгемут М. 335
Вольпин В. И. 271, 283, 286, 427
Вольпин Н. Д. 273, 281, 282, 287, 289
Вольский А. П. 268, 492, 497
Воробьев В. 500
Воронин В. 73
Воронова О. Е. 2, 3, 28–30, 34, 102, 112, 113, 163, 171, 189, 193, 198, 204, 205, 335, 341, 468, 470, 471, 473, 477, 478, 496, 533, 552
Воронский А. К. 169, 172, 255, 259, 281, 283, 293, 506, 525
Воронцов К. П. 275, 297, 370
Востоков И. Е. 103, 113
Врубель М. А. 56, 58, 66, 117, 123, 126, 175, 177, 181, 305
Всеволодский-Гернгросс В. Н. 263, 285, 286
Вуколов Н. 287
Выгодский С. 23
Высоцкий В. С. 249, 457
Вышеславцева С. Г. 266, 277
Вяземский П. А. 392

Габашвили В. И. 420
Гавелька Ф. 119, 127
Гавриленко Т. 499
Гагарин Г. Г. 56
Гагарин Ю. А. 332
Газарян С. С. 230
Галанов Б. Е. 150, 160
Галеева Т. А. 302, 311
Галицкий В. Я. 393
Ган А. М. 510, 513
Ганин А. А. 101, 276, 404
Гарин Э. П. 296
Гарипов Р. Я. 451–455
Гарипова Г. 455
Гарипова Н. 455
Гарнин В. П. 204
Гатов А. Б. 172, 270
Гаук А. В. 12
Гачев Г. Д. 51
Гачева А. Г. 187, 188
Ге Н. Н. 55, 192, 195, 204
Гегель Г.-В.-Ф. 129, 137
Георге С. 491
Георгий Победоносец 109, 192, 213
Герасимов М. П. 11
Герасимов С. А. 60
Герасимов С. В. 409
Герасина А. В. 394
Гербстман И. И. 407, 460, 461
Герцен А. И. 195
Гершвин Дж. 402
Гессен И. В. 274
Гиппиус З. Н. 261
Глазков Н. И. 532
Глазунов А. К. 12
Глазунов И. И. 56
Глазунов И. С. 56
Глинка М. И. 66
Глушаков П. С. 5, 479, 552
Глущенко И. В. 546
Глюк К. В. 540
Гнаткова З. Г. 297
Гнатюк Д. М. 299
Гнилосырова П. С. 275
Гнесин М. Ф. 12, 461
Гоголь Н. В. 44, 53, 77, 88, 158, 259, 270, 276, 308, 397
Гозенпуд А. А. 59
Голейзовский К. Я. 544
Голикова Н. Ю. 419
Голованов Н. С. 12, 30
Головчинер В. Е. 422, 431
Голосов Н. Н. 17
Голуб И. Б. 29, 269, 286
Голубева Л. Г. 5, 30, 32, 287, 498, 552
Голубец Н. В. 292
Гольбейн Г., мл. 193, 204
Гончаров А. Д. 4, 342–349
Гончаров И. А. 195, 204
Городецкий С. М. 52, 66, 190, 196, 203, 224, 230, 261, 262, 461, 514, 524, 528
Горохов В. И. 361
Горшков В. В. 261
Горький М. (Пешков А. М.) 41, 52, 94, 98, 283, 301, 302, 310, 393, 550
Горяева Т. М. 264, 285
Гостюхин В. В. 396
Гофмансталь Г. фон 491
Грабарь И. Э. 196, 409
Грамаков М. Г. 119
Грацианская (урожд. Гербстман, в замуж. Александрова) Н. О. 271, 273, 407, 460–466
Гребенщиков Г. Д. 491
Гржебин З. И. 492, 493, 494
Гри Б. *см.* Григорьев Б. Д.
Грибоедов А. С. 251, 415, 419
Грибоносова-Гребнева Е. В. 97
Грибунин В. Ф. 68
Григ Э. 10
Григорий Богослов 110
Григорович В. И. 110, 111
Григорьев А. А. 49, 50, 53, 55, 469, 484, 486
Григорьев Б. Д. 4, 12, 13, 30, 301–312
Григорьев И. М. 366
Гроссман И. С. 510
Грошев В. П. 292
Грудина Л. Я. 395
Грузинов И. В. 18, 148, 271, 283, 286, 288, 423, 427, 432, 433, 485, 498
Грузинский А. Е. 264, 285
Губанов А. Г. 366, 367
Гудкова В. В. 422, 428, 431, 433
Гузикова С. Н. 396
Гуль Р. Б. 16, 31, 489, 496

Гуляев Ю. А. 249
Гумилёв Н. С. 261, 522
Гурвич Е. А. 270
Гурджи И. 218
Гурьев А. А. 58
Гусев-Оренбургский С. И. 19
Гутенберг И. 490
Гутман Н. 418
Гюисманс Ж.К. 495

Давлитшин Ю. Ф. 126
Давыдов В. Н. 17, 263
Давыдов Д. М. 52
Далгат Д.-Э. Э. 395
Далчев Ат. 166
Даль В. И. 81, 92, 93, 384
Данилова И. Е. 318, 329, 331
Двинянинов Б. Н. 198, 205
Дембовецкий В. 127
Деникин А. И. 21
Денисова И. Н. 376
Денисовский Н. Ф. 18
Денон Д.-В. 291
Дерюгин А. 504, 506
Дехтерев А. 485
Джамиль А. 436, 437, 440–443, 449
Джордж Л. 303
Дзержинский Ф. Э. 303
Дембовецкий В. 119, 127
Джигурда Р. 72
Дижур Ю. С. 283
Диканский В. А. 396
Димант Г. 72
Диханова К. 398
Диханова Ю. 398
Дмитриев Вс. 126
Доборджгинидзе Д. Т. 4, 414, 552
Добров М. А. 90, 97
Добролюбов А. М. 99
Добролюбов Н. А. 483, 484
Добужинский М. В. 12, 13, 56, 302
Долматовский Е. А. 534
Домье О.-В. 291, 350
Дородницын А. Я. 100
Дорохин В. 404, 404
Достоевский Ф. М. 66, 176, 187, 188, 193, 204, 489
Дрожжин С. Д. 41
Дроздков В. А. 30–32, 74, 113, 203, 284–287
Друзин В. П. 392
Друнина Ю. В. 531
Дуато Н. 403
Дубнова-Эрлих С. С. 22
Дубровский Н. Н. 56
Дудин М. А. 534
Думнов В. В. 268
Дунаев М. М. 195, 204
Дункан А. 5, 11, 62, 63, 89, 90, 97, 277, 283, 284, 287–289, 291, 296, 304–306, 327, 328, 333, 400–403, 405, 406, 524, 525, 527, 536–548
Дункан И. 539, 544, 546, 548
Дунов П. 164
Дыко Л. П. 333
Дюшан М. 461

Евгенов С. В. 506
Евдокимов И. В. 114, 269, 281–283, 286, 288, 289
Евдокимова В. Ю. 4, 291, 552
Евлахов А. М. 463
Евреинов Н. Н. 302, 305, 311, 312
Евстигнеев И. В. 368
Евтушенко Е. А. 533
Егоров М. Д. 229
Езерский В. 500
Еланская К. Н. 67
Елизавета Федоровна, вел. княгиня 65, 196, 209
Епифанов С. А. 295, 296, 299, 366, 367, 372, 375, 376
Ерёменко Н. А. 5, 29, 520, 521, 552
Ерёмин Г. 99
Ерёмина Т. С. 215
Ерисанова И. А. 418
Ермаков Х. В. 58
Ермолаева В. М. 22
Есенин А. Н. 292, 295
Есенин К. С. 30
Есенина А. А. 94, 104, 187, 275, 284, 288, 531
Есенина Е. А. 187, 275, 283, 285, 531
Есенина Т. Ф. 274, 275, 292, 295, 534
Ефремова Т. Ф. 235, 240, 330

Жаворонков А. З. 198, 205
Жак В. К. 460–465
Жаров А. А. 284, 287, 288, 498, 504
Живов В. Л. 383
Жидких А. 406
Жидков В. 547, 548
Жириновский В. В. 528
Жихарев С. П. 486
Жуковский В. А. 350
Журавленко В. П. 395
Журчева О. В. 420, 431

Забежинский (Борский) Г. Б. 491, 496
Заболоцкий Н. А. 48, 417
Заводзинский К. 27
Задонский (Коптев) Н. А. 270, 284, 286
Зайцев Б. К. 493
Зайцев П. Н. 190
Замирайло В. Д. 56
Замятин Е. И. 22, 301, 310–312, 492
Зарецкий Н. В. 493
Заруба Б. М. 360
Зарубин И. Н. 343
Заславский А. Б. 290, 295
Захаров А. Н. 29, 31, 32, 52, 53, 74, 98, 112–114, 126, 137, 187, 204, 205, 258, 284–287, 329, 330, 354, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 530
Звонарева Л. У. 24, 32
Зелинский К. Л. 187, 417, 533, 545, 548
Зерцалов В. 500
Зименков А. П. 551
Зичи М. А. 56
Зиятай А. 436, 437, 442
Златогоров Н. 516, 518, 519
Золотухин В. С. 398
Зонова О. В. 208, 214
Зощенко М. М. 284
Зубков В. А. 528
Зыкина Л. Г. 249
Зыков С. 72
Зяка Р. 436, 443

Ибсен Г. 10
Иванов В. А. 297, 364, 366, 367, 368
Иванов Вс. В. 67, 282, 283, 289, 429, 533
Иванов Вяч. И. 121, 127
Иванов Г. К. 30
Иванов Л. Ю. 283
Иванов Н. К. 59
Иванов С. В. 56
Иванов Ф. В. 490, 491
Иванов-Разумник Р. В. 9, 15, 16, 166, 190, 191, 468, 489, 506
Иванова Г. П. 397, 399
Иванова О. В. 376
Ивинг (Иванов) В. П. 543, 548
Ивнев Рюрик (Ковалёв М. А.) 18, 19, 510–512
Игнатов Г. 411
Игнатов Н. П. 367, 372
Игнатьев И. В. 431
Игнатьев О. В. 62, 401, 402
Изволькая Е. А. 496
Ильин В. Н. 307
Ильин Д. 402, 406
Ильина С. Б. 296
Ильина Ю. 405
Ильинский И. В. 296, 424, 426, 432, 433
Инбер В. М. 510
Иоанн Дамаскин 214
Иогансон Б. В. 293
Иогансон Б. И. 2, 4, 290, 552
Исаев Е. И. 504
Исаханлы Г. 438
Исаханлы И. 5, 434, 436, 442, 553
Исламов З. З. 5, 451, 553
Иулания (Соколова М. Н.) 189

Кадровский Д. Н. 56
Казаков А. Л. 13, 28, 30, 286
Казарова Н. А. 5, 460, 553
Казин В. В. 69, 498
Кай Ж.-Ф. 430
Калатозов М. К. 60
Калеганов И. А. 58
Калинин М. И. 276
Калинина Л. В. 4, 298, 371, 553
Калошин В. И. 298, 364, 366–369
Калугин В. И. 172
Каменев (Розенфельд) Л. Б. 303
Каменский А. А. 48, 53
Каменский А. П. 494, 495
Каменский В. В. 301

Каминская Э. М. 267, 283
Кандинская А. 418
Кандинская И. 418
Кандинский В. В. 50, 54, 69, 488
Капков С. В. 70, 75
Карасик М. 22, 23, 32
Карелин А. А. 513
Карелин А. В. 249
Карохин Л. Ф. 15, 17, 31, 204
Карпов Б. 267
Карпов П. И. 102, 188
Карсавина Т. П. 528
Карякин С. Ю. 397
Касаткина Т. А. 193, 204, 546
Касаткина Т. С. 97
Кац А. А. 547
Кац Г. М. 463–465
Кацнельсон С. Д. 172
Качалов А. В. 68
Качалов В. И. 66–69, 74, 263, 277, 283, 288, 427
Качаловы 67
Качурин В. 434, 435
Кашина Л. И. 358, 398
Кашины 342
Кельберер Б. А. 296
Кеслер Л. М. 356
Кеслер М. А. 299
Кеслер М. Л. 364, 365, 367
Кибальников А. П. 531
Кикабидзе В. К. 249
Килиан И. 403
Кинел Л. 266, 270
Киняев В. Ф. 395
Киплинг Р. 20
Киреев А. А. 369
Киреев А. П. 395
Кириллов В. Т. 282, 286, 288, 289
Кириллов Г. Д. 394
Кириллов И. Ф. 290, 299, 368
Кирилловский (Новомирский) Я. И. 510
Киров С. М. 276, 394, 395
Киршон В. М. 463
Кирьянова Т. Ю. 3, 207, 243, 553
Киселёв А. А. 367
Киселёв М. Ф. 370
Киселёва Л. А. 8, 329, 330
Киселёва Э. 533
Кислов Ф. А. 16
Кларк К. 542, 548
Клементьева К. А. 56
Климентов М. И. 292, 299
Климов П. Ю. 126
Клодт М. П. 56
Клычков С. А. 11, 224, 246, 312, 404
Клюев Н. А. 4, 13, 17, 39, 41, 49, 52, 65, 66, 71, 72, 74, 77, 99, 100, 102, 105, 120, 121, 124, 130, 190–192, 201, 204, 224–226, 228–231, 262, 264, 273, 274, 276, 283, 285, 293, 302, 307, 308, 312, 404, 468, 472, 479, 489, 490, 496, 522, 524, 526, 528
Кобзев И. И. 532
Кобзон И. Д. 249
Кобринский А. А. 140, 148
Ковалевская Е. А. 56
Ковригин Е. И. 56
Коган П. С. 537
Кожебаткин А. М. 14
Козловский А. А. 5, 8, 51, 97, 113, 161, 171, 172, 187, 188, 205, 214, 223, 231, 240, 258, 283, 287, 311, 332, 370, 376, 384, 399, 421, 449, 465, 477, 549–551
Козловский И. С. 249
Козьма Индикоплов 472
Колдин В. И. 290, 369
Колобов Г. Р. 19
Колодяжная Л. И. 240
Колоколов А. Н. 278
Коломийцева Е. Ю. 496
Колчин К. 503
Кольцов А. В. 158, 267, 273, 276, 464
Кольцов (Фридлянд) М. Е. 537
Комардёнков В. П. 12, 13
Конашевич В. М. 56, 58
Кондаков Н. П. 116, 175, 188, 210, 212, 215
Кондратьев А. И. 546
Конёнков С. Т. 11, 12, 246, 247, 252, 283, 287
Конопацкая Т. Н. 81, 97
Константин Философ 163
Константинов Ф. Д. 56, 283, 294, 295
Кончаловский П. П. 12, 42
Коонен А. Г. 67
Копалов Н. Д. 72
Коренева Е. 399

Корнилов В. Н. 34
Корнюшин В. П. 356, 362, 368, 369
Коровин К. А. 56, 57, 73, 123
Королев С. П. 332
Короленко В. Г. 16
Корольков С. Г. 58
Корчагина А. 405
Кос-Анатольский А. И. 521
Космодемьянская З. А. 544
Костин Е. А. 73
Кострова В. А. 283, 494
Костюкевич П. П. 290, 295
Котов В. П. 532
Кофанов П. Е. 464, 465
Кошелев Н. А. 58
Кошечкин С. П. 30–32, 52, 53, 74, 97, 98, 112–114, 126, 137, 161, 172, 187, 204, 205, 215, 231, 240, 258, 284, 288, 311, 312, 329, 354, 370, 384, 413, 421, 433, 465, 478, 485, 486, 497, 530
Кошкаров-Заревой С. Н. 261
Кравцов В. В. 395
Кравченко А. И. 58
Кравченко Л. 408, 413
Крамской И. Н. 195, 204
Крандиевская-Толстая Н. В. 275, 283, 288, 493
Красильников Г. М. 290, 293, 364, 365, 368
Красин Л. Б. 303
Кратц Г. 496, 497
Крашенинников И. 268
Кривополенова М. Д. 65
Криммер Э. М. 58
Критская Н. А. 510
Кричинский С. С. 66, 173
Крогиус А. 506
Кропоткин П. А. 513, 518
Крумина А. М. 503
Кручёных А. Е. 40, 505
Крылатов Е. П. 62, 400
Крылов И. А. 482–484, 486
Крылов П. Н. 58
Кторов А. П. 424, 426, 432, 433
Кугач М. Ю. 299, 369
Кугель А. Р. 68, 75
Кудаш С. Ф. 451
Кудрявцева Т. В. 126
Куза В. В. 262
Кузнецов А. П. 297, 372
Кузнецов В. И. 395, 521
Кузнецова В. Е. 4, 29, 31, 32, 44, 53, 62, 137, 400, 497, 553
Кузнецова Т. С. 395
Кузмин М. А. 102
Кузьмин Н. В. 56
Кузьмин С. К. 396, 397
Кузьмищева Н. М. 172
Куксов Н. В. 532
Кулагина А. В. 223
Кулаковский С. 27, 33
Кулиев К. Ш. 531, 534
Куликов И. 502
Кульберг Е. 502
Куняев С. С. 30, 31, 114, 204, 311, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 496, 497, 530
Куняев Ст. Ю. 496, 531
Купреянов Н. Н. 299
Куприн А. И. 79, 260
Куприянов М. В. 58
Куракин В. Е. 294, 363
Куренной В. А. 546
Кусиков (Кусикян) А. Б. 70, 304, 387, 430, 489, 495, 511, 512, 518
Кустодиев Б. М. 40, 56–58, 73
Кутейникова А. А. 508
Кючрайлы А. 436, 442, 443, 449

Лаврентьев Е. П. 290, 295, 363, 364
Лавренёв (Сергеев) Б. А. 486
Лавровский Л. М. 62, 400
Лагеркранц З. В. 274
Ладыгин А. Н. 532
Ладыгин Б. Н. 532
Ладыжников И. П. 268
Лазарев С. А. 17
Лалаянц Г. Б.(?) 266
Ланин М. 499
Ланкина Е. Д. 278
Лансере Е. Е. 56
Лапшин Н. И. 291
Лапшин Н. Ф. 22
Ларионов А. И. 542, 544, 548
Ларионов М. Ф. 42, 52
Лафонтен Ж. 486
Лахути Г. 546

Лбовский А. 501
Лебедев Н. К. 510
Лебедев-Полянский П. И. 166
Лебедева Н. И. 103, 113
Лебедева С. Д. 67
Левин В. М. 190–192, 204, 514
Левин И. М. 4, 23, 350–354
Левитан И. И. 12, 159, 410
Леденёв Р. С. 383
Лезин В. Е. 505
Лейкинд О. Л. 497
Ленин В. И. 20, 303, 333, 543, 545
Ленин (Игнатюк) М. Ф. 266
Лентулов А. В. 12–15, 31
Лентулова М. А. 14, 31
Леняшин В. А. 126
Леонардо да Винчи 291
Леонидзе Г. Н. 414, 415, 418, 421
Леонов Е. П. 61, 74
Леонов Л. М. 495, 533
Леонтьев Я. В. 518
Лепахин В. В. 138, 192, 201
Лермонтов М. Ю. 55–60, 68, 73, 104, 151, 259, 270, 396, 417, 419, 464, 492
Лернер Н. О. 72, 75
Лесков Н. С. 193, 492
Лесман М. С. 23
Лесьмян Б. 27
Лефорт Ф. Я. 21
Лешков Д. И. 541
Ливкин Н. Н. 11
Липатов В. Н. 12, 249
Липецкий А. (Каменский А. В.) 507
Липилина Е. Ю. 74
Липоткин Л. (Лазарев Э. С.) 514
Лисовая Е. А. 397
Лист Ф. 11
Литовский (Каган) О. С. 541
Литовцева Н. Н. 67
Литягин А. А. 403
Лихачёв Д. С. 205, 233, 239
Лихачёв Н. П. 66, 173
Ломан А. П. 11, 29, 30, 213
Ломан Д. Н. 17, 66, 173, 195
Ломан Ю. Д. 66, 173, 187
Лопухин А. А. 59
Лосев А. Ф. 138
Лотман Ю. М. 331, 333, 485, 487
Лубинец А. С. 420
Лужский В. В. 70
Лузанов Д. М. 266
Лукин (Сакс) Л. И. 544
Лукьянов А. И. 264
Луначарский А. В. 9, 19, 194, 431, 432, 461, 536, 538, 543, 548
Лундберг Е. Г. 488, 489
Лурье В. И. 491, 496
Львов-Рогачевский В. Л. 121, 127, 203
Любавина Н. И. 22
Лямкина Е. И. 114
Ляндау К. Ю. 273, 282, 287, 289

Маврина Т. А. 56
Магомаев М. М. 249
Магомедова Д. М. 469, 477
Мазанов А. М. 296, 395
Мазурин Г. А. 296
Майборода Г. И. 521
Майниеце В. А. 406
Макаров В. В. 548
Макашвили Н. А. 416, 418
Маквей Г. 13, 31, 48, 51, 53, 114, 204, 311, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 530, 547, 548
Макдугалл А. Р. 546, 548
Маковский С. К. 116, 123–127
Максимов Г. П. 513
Максимова Е. 72
Малевич К. С. 12, 19, 22, 353, 405, 510
Малинин А. Н. 249
Малышев А. П. 369
Малышев В. П. 395
Малышев М. Е. 58
Малышкин А. Г. 145, 146
Малько Н. А. 539
Малюта Е. В. 74
Мамедова П. 435, 440–442, 449
Мамеладзе С. 400
Мамонтов А. И. 119, 127
Мамонтов С. И. 116
Мандельштам О. Э. 261, 266, 417, 510, 522
Манзи В. П. 290
Манин В. С. 297
Мануйлов В. А. 265, 281, 283, 289, 479

Мар (Чалхушьян) С. Г. 462, 463, 465
Мариенгоф А. Б. 9, 18, 19, 67, 70, 71, 131, 139–148, 263–265, 271, 278, 287, 407, 412, 423, 427–433, 460–462, 465, 485, 511, 512, 525
Маркин Г. Ф. 412
Маркин Е. Ф. 533
Маркин Р. 28
Марков П. А. 67
Марков А. Я. 531, 532
Маркова Е. В. 548
Маркс К. 515
Мартынов Е. Г. 249
Марушкин К. С. 104, 114
Марченко А. М. 8, 220, 223
Маршак С. Я. 456
Масленников А. Д. 378
Масютин Ю. И. 295
Матевосян Е. Р. 2
Матросов А. М. 544
Матушкин В. С. 532
Маусумбаев Б. К. 72
Мах Э. 350
Мацеевская Я. А. 290, 296, 298, 356, 362, 364–368, 370
Мачтет Т. Г. 272, 278
Машенкова А. А. 4, 386, 553
Машенкова И. О. 4, 350, 553
Машистов А. И. 395
Машков И. И. 299
Маяковский В. В. 13, 42, 68, 69, 144, 146, 203, 204, 219, 223, 259, 277, 301, 311, 343, 377, 417, 424, 428, 432, 460, 462, 480, 481, 484, 485, 486, 493, 527, 531, 533, 549–551
Медунецкий К. К. 18
Межиров А. П. 417
Мейерхольд В. Э. 277, 296, 302, 343, 353, 354, 422, 427, 428, 433
Мекш Э. Б. 37, 52
Мельников В. Р. 331, 332
Мельников-Печерский П. И. 104, 107
Меньшиков О. Е. 528
Меркьюри Ф. (Булсара Ф.) 332
Меромский А. 393
Микеланджело Буонарроти 350
Миклашевская А. Л. 272, 283, 287, 427, 521
Милонов Н. П. 113
Минералов Ю. И. 134, 138
Минкин В. А. 361, 367, 370
Минх Н. А. 229, 231
Минц З. Г. 152, 161
Мирза В. 72
Мислер Н. 547, 548
Митрофанов О. В. 397, 398
Митрофанова-Есенина С. П. 30, 287, 300
Митрохин Д. И. 56
Михайлов А. 517 *см. также* Николаев А. Ф.
Михайлов А. В. 34, 51
Михайлов А. И. 204
Михайлов Г. 406
Михайлов К. 3, 162, 543
Михайлов С. 284
Михаленко Н. В. 3, 173, 543
Михалкович В. И. 331
Мищевский А. М. 395
Молотков М. Г. 295
Монин В. М. 72
Моносзон Л. И. 512
Монро М. (Бейкер Н.-Д.) 332
Моня В. С. 32
Моравский Е. З. 513, 514
Моргунов Н. С. 19
Мордерер В. Я. 223
Мосин А. Г. 58
Москвин И. М. 68
Московская Д. С. 508
Мосолов А. А. 60
Мотин А. Н. 297
Моцарт В.-А. 10, 11, 282
Мочульский К. В. 392, 393
Мудьюгина В. Г. 384
Муравьёв В. Б. 279, 288
Муравьёва Н. М. 73
Мурашёв М. П. 273
Мурогин Л. В. 503
Мусоргский М. П. 16
Муссолини Б.-А.-А. 303
Мюллер Л. 456–459

Набоков В. В. 490
Наг М. 46, 53
Наджими Н. (Назмутдинов Х. Н.) 451
Наживин И. Ф. 495, 497

Назимова А. (Левентон М.-И.) 528
Нарбут Г. И. 12, 334
Наседкин В. Ф. 221, 283, 286, 404
Наседкина-Есенина Н. В. 288
Наумов А. 505
Наумов П. С. 66
Недлер С. Г. 119, 127
Нейман Б. В. 8
Некрасов Н. А. 94, 98, 151, 158, 268, 392, 483, 484, 486, 492
Нелидова М. И. 17
Нелюбин Н. Л. 459
Немирович-Данченко Вас. И. 491
Непримеров Н. Г. 291
Нестеров М. В. 12, 17, 56, 58, 65, 66, 74, 159, 175, 196
Нечаев-Мальцов Ю. С. 197
Никё М. 8, 100, 477, 478
Никитин И. С. 190
Никитин Н. Н. 283
Никитина Е. Ф. 128, 354
Никифор, архимандрит 189
Никифоров Н. А. 5, 7, 354, 531–534
Николаев А. Ф. 517, 519
Николаев Ю. (Данзас Ю. Н.) 100
Николаева А. А. 4, 334, 543
Николаева Е. 461
Никонова Н. Е. 459
Никулин Л. В. 273, 283, 287
Нина Николаевна *см.* Литовцева Н. Н.
Ницше Ф. 489
Новикова М. В. 4, 253, 553
Новожилов Г. Д. 294, 296
Новомирский (Кирилловский) Я. И. 510, 511
Новохижин М. М. 72
Новрузов Р. 449
Нуриев Р. Х. 528
Нюренберг А. М. 14

Ободзинский В. В. 249
Обыденкин Н. В. 29
Одоевцева И. В. (Гейнике И. Г.) 91, 98
Ожегов С. И. 225, 230
Олейников А. 279
Оленин А. Б. 283
Омельянович Н. С. 267
Ониани Э. 420
Онищенко И. Г. 533
Опалов Л. 353, 354
Орджоникидзе Г. К. 276
Орешин П. В. 278, 312, 404, 498, 526
Орлов И. И. 366
Осборн М. 307, 310, 312
Осипов В. О. 73
Осмеркин А. А. 12–14, 31, 409
Осоргин (Ильин) М. А. 515, 519
Осотина Е. В. 97
Островский А. Н. 55–57, 60, 73, 543
Островский Г. С. 42, 52, 53
Острогорский В. П. 260

Павлов Е. П. 18
Паганини Н. 61
Панагиот 111
Панфилов Г. А. 9, 106, 194, 470
Паркаев Ю. А. 17, 29–31, 114, 204, 311, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 530
Пастернак А. 97
Пастернак Б. Л. 199, 279, 284, 417, 522, 523
Пастернак Л. О. 56
Паустовский К. Г. 359, 370
Пашенная В. Н. 68
Пенев П. 166
Перван Б. 436
Перетц В. Н. 199, 205
Перласова Е. К. 395
Перов В. Г. 151
Перуцкий А. А. 291
Петипа М. И. 72
Петров Ю. Н. 56
Петров-Водкин К. С. 12, 15, 31, 42, 49, 56, 180, 183, 185, 334, 489
Петрова М.А. 258
Петровская Н. И. 493, 497
Петровский М. С. 223
Петровский Н. А. 429, 433
Петухов Ю. Н. 62, 403–405
Печатнов А. В. 297
Пётр I 21
Пигарев К. В. 151, 160
Пикалов П. 72
Пикассо П. 12, 28
Пиккио Р. 200

Пильняк (Вогау) Б. А. 492
Пиотровский В. 25, 27, 33
Пирогов Н. И. 350
Пиросманишвили Н. А. 34, 48
Письман Л. З. 53
Пифагор 350
Платонов (Климентов) А. П. 97, 511, 518
Платонов В. А. 30
Платонова С. 30
Плевицкая (урожд. Винникова) Н. В. 17, 71, 72
Плехан Е. И. 58
Плиний 350
Плисецкая М. М. 401
Побережниченко Ю. А. 356, 368
Повицкий Л. И. (О.) 12, 281, 282, 289
Погудин О. Е. 72
Подвойский Н. И. 537, 543
Подгорный В. А. 293, 296, 297, 356, 362, 366–369
Подуров Т. И. 343
Подъячев С. П. 492
Поздняев К. И. 534
Покровский В. А. 17
Покровский Н. В. 175, 188
Полесский В. 516, 519
Полевой П. Н. 64
Поленов В. Д. 12, 56, 57, 195, 331
Поленова Е. Д. 124
Полесский В. 516, 519
Полетаев Н. А. 270, 276, 283, 286–288
Поликлет Старший 350
Полонский В. П. 19
Померанцев А. В. 66, 173
Понаровская И. В. 249
Пономарёв А. В. 126
Пономарёв С. А. 139, 140
Пономаренко Г. Ф. 249
Попов О. В. 292
Попова В. Н. 69
Поспелов Г. Г. 53
Потанина Е. А. 114
Потебня А. А. 129, 130, 131, 137, 138
Потье Э. 170–172
Приблудный И. (Овчаренко Я. П.) 271, 404
Привалов Д. 404
Пришвин М. М. 102, 113, 510
Прокофьев А. А. 531, 534
Прокофьев В. Н. 43, 51–53
Прокофьев Н. И. 198, 205
Прокушев Ю. Л. 30–33, 51–53, 74, 97, 98, 112–114, 126, 137, 138, 161, 171, 172, 187–189, 203–205, 214, 223, 231, 240, 258, 267, 284, 286, 287, 289, 296, 311, 312, 329, 332, 341, 349, 354, 370, 376, 384, 390, 399, 413, 421, 433, 449, 465, 477, 478, 485, 486, 497, 519, 521, 530–532, 556
Проферансов Н. И. 510
Пугачёв Е. И. 343, 491, 492
Путятин М. С. 17
Пушкин А. С. 14, 66–69, 77, 94, 104, 151, 156, 158, 159, 161, 217, 259, 268, 271, 274, 276, 346, 395, 417, 464, 472, 476, 477, 481, 493, 516, 556
Пыжова О. И. 67
Пыпин А. И. 21
Пырьев И. А. 60
Пяст (Пестовский) В. А. 265, 267, 276, 282, 283, 285, 288, 289

Рабинович В. 51
Радаков А. А. 58
Радимов П. А. 298
Радимова Т. П. 298, 356, 361, 366
Радлов Н. Э. 301, 302, 311
Радлов С. Э. 432
Раев М. И. 490, 496, 497
Раевская-Иванова М. Д. 118, 127
Райзман Ю. Я. 60
Райх З. Н. 89, 101, 283, 285, 296, 405, 479, 525
Раков В. П. 53
Рами *см.* Гарипов Р. Я.
Ранов А. И. 461
Расков О. 521
Раскольников Ф. Ф. 276
Ратгауз Д. М. 11
Рафаэль 291
Рахилло И. С. 275, 276, 286–288
Рахимкулов М. Г. 451
Рахманинов С. В. 11, 302, 402, 404, 540
Ребров Ю. П. 58
Рейснер Л. М. 274
Рембрандт Х. ван Р. 291
Ремизов А. М. 17, 22, 40, 177, 179, 188, 189, 489, 492, 493, 510

Ремчуков С. Г. 295
Ренан Э. 194, 195, 203, 204
Репин И. Е. 12, 13, 16, 56–58, 123, 311, 334, 362
Рерих Н. К. 11, 12, 17, 66, 123, 164, 173–175, 179, 180, 182, 185, 187, 188, 302
Решедько В. М. 297, 356, 364, 365, 367, 368, 372, 374–376
Риккер К. Л. 119, 127
Рильке Р.-М. 491, 496
Римский-Корсаков Н. А. 16, 66, 125
Родченко А. М. 510
Рождественский А., свящ. 100, 112
Рождественский Вс. А. 34, 273, 284, 287, 370, 464, 498, 533
Рожицын В. С. 29, 268
Розанов В. В. 102, 537
Розанов И. Н. 76, 77, 97, 102, 103, 105, 261, 263, 276, 284, 288, 370, 390
Розанова О. В. 510
Розенфельд Б. М. 12, 30, 406
Ройзман М. Д. 18, 72, 75, 272, 283, 284, 287, 289, 399
Роллан Р. 52
Ромадин М. Н. 370
Ромадин Н. М. 356, 359, 360, 370
Романова А. 107
Ромодановская А. А. 290, 299
Ронен О. 486
Рославлев А. С. 461
Рубинштейн А. Г. 60
Рубинштейн И. Л. 528
Рубинчик А. Д. 266
Рублёв А. 9, 212, 308, 472
Рублёв Д. И. 5, 510, 553
Рубцов Н. М. 533
Руднев В. В. 294, 363
Руднева С. Д. 547
Рукавишников И. С. 19
Рукавишникова Н. С. 19
Русакова А. А. 74
Русанов П. 267
Русов Н. Н. 510
Руссо А. 34, 48
Рустам С. 434
Рыленков Н. И. 531, 533, 534
Рылёва А. Н. 51
Рябинин Т. Г. 65
С. В. 518
Савенкова Л. Б. 73
Савина М. Г. 262
Савинков Б. В. 516
Савицкий К. А. 56
Савкин Н. П. 14
Саврасов А. К. 57, 151, 159, 410
Савченко Т. К. 2, 3, 29, 31, 32, 53, 74, 76, 98, 113, 114, 204, 284, 285, 311, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 530, 553
Садыг Ф. 436
Садыг Ш. 436
Саква К. К. 383
Сакулин П. Н. 35, 39, 52, 69, 165, 172, 278
Самоделова Е. А. 3, 21, 29, 30, 32, 52, 74, 97, 99, 111–115, 126, 137, 187, 203–205, 223, 231, 240, 258, 284, 311, 329, 341, 349, 354, 390, 391, 399, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 530, 553
Сандомирский Г. Б. 510
Санько Е. И. 395
Сарабьянов Д. В. 126
Сардановский Н. А. 11, 284
Сарнацкий В. 398
Сарьян М. С. 56, 461
Сахаров А. М. 14, 278, 427
Сахаров И. П. 109
Сахновский В. Г. 67
Светлов С. Я. 18
Светлов (Свиньин) Н. Ф. 495, 497
Свиридов Г. В. 4, 7, 73, 75, 377–390, 394, 521
Свирская М. Л. 100, 101, 112
Святогор (Агиенко) А. Ф. 510, 512, 513, 518
Севастьянов И. В. 395
Северный А. (Звездин А. Д.) 72
Северюхин Д. Я. 497
Северянин И. (Лотарёв И. В.) 261, 464, 493
Седлецкий Ф. 27
Селиванов К. 107
Селиванов Ф. М. 221, 223
Селизарова Е. И. 31
Сельвинский И. Л. 533
Семенихина С. Ф. 295, 363
Семёнов-Тян-Шанский Л. Д. 99
Семёнов В. Ф. 58
Семёнова С. Г. 187, 188
Семёновский Д. Н. 284, 288

Сенека 430
Серафимович А. С. 19
Середа В. П. 5, 23, 531, 553
Серебренников Н. Н. 97
Серебрякова Г. И. 270, 284, 286
Серёгина С. А. 2, 3, 30, 116, 188, 554
Серков В. 395
Серов В. А. 56
Сёмин Н. А. 368
Сибирэль Э.-Н. 436
Сидоров А. А. 19, 189, 540, 542, 544, 547
Сидоров В. М. 187
Сидоров Н. П. 431
Симакова И. Л. 126
Сиповский В. В. 199, 205
Сироткина И. Е. 97
Скаковская Л. Н. 29, 520, 529
Скиталец (Петров С. Г.) 270, 282, 284, 286, 289
Склифосовский Н. В. 119
Скороходов М. В. 2, 3, 29–32, 52, 53, 55, 74, 98, 113, 114, 137, 178, 189, 194, 203, 204, 215, 284, 285, 287, 311, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 496, 497, 530, 554
Скочкова А. Ф. 106
Скрябин А.Н. 11, 543
Скуза В. 24
Славейков П. 166
Сладкопевцев В. В. 18, 262, 263, 285
Сличенко Н. А. 72
Случановский А. В. 19
Смирнов-Смелов С. В. 534
Смирнягина Т. Ю. 548
Соболев Ис. 494, 497
Соболь А. (И. М.) 516
Совлачков И. А. 401
Соколенко Л. Т. 395
Соколов И. В. 432
Соколов К. А. 12
Соколов С. Н. 284, 288
Соколов Н. А. 58
Соколов-Микитов И. С. 510
Соколов-Скаля П. П. 299
Соколовская Н. 418
Солнцева Н. М. 114, 485, 496
Солобай Н. М. 4, 12, 30, 32, 74, 259, 285, 287, 311, 554
Соловьёва Г. 405
Соловьёва М. А. 3, 190, 554
Сологуб (Тетерников) Ф. К. 261, 492, 510
Сомов К. А. 12
Сохор А. Н. 383, 386, 390
Спасский С. Д. 279, 284, 288, 512
Спорышев Д. В. 420
Сретенский Н. Н. 463
Станиславский (Алексеев) К. С. 70, 75
Старцев И. И. 140, 146, 268, 270, 278, 284, 286, 288, 512
Стасов В. В. 64, 111, 116, 118, 126, 195, 204
Стейнберг В. А. 18
Стейнберг Г. А 18
Стеклов Ю. М. (Нахамкис О. М.) 506
Степанов В. 533
Степашкин С. М. 376
Стернин Г. Ю. 196, 205
Стец Е. Ст. 23
Стигнеев В. Т. 331
Стопченко Н. И. 73
Стор Н. П. 415
Стоттс Д. Х. 522, 529
Стравинский И. Ф. 42
Струве А. Ф. 510
Студенцова Е. И. 262, 285
Ступников И. 406
Субботин С. И. 2, 4, 8, 10, 29–32, 52, 53, 64, 74, 75, 97–100, 108, 111–113, 118, 120, 120–122, 127, 137, 138, 161, 172, 187, 189, 203–206, 214, 230, 231, 240, 258, 284–287, 300, 304, 311, 329, 333, 341, 354, 370, 377, 383, 384, 390, 413, 421, 433, 465, 478, 486, 497, 519, 530, 554
Судаков И. Я. 67
Судейкин С. Ю. 11
Судник Т. М. 97
Суреньянц В. Я. 58
Суриков В. И. 56, 58, 409
Суриков И. З. 40
Суриц Е. Я. 546
Суслов И. Т. 107
Сухарева Е. Н. 73
Сухов А. В. 4, 29, 224, 554
Сухов В. А. 3, 32, 139, 554
Сырейщиков С. В. 273

Табидзе Г. В. 249, 417
Табидзе Т. Т. 416

Табидзе Т. Ю. 249, 415–418
Таиров (Корнблит) А. Я. 67, 422, 427, 514
Тамбовцев П. В. 343
Тарасов А. В. 291
Татлин В. Е. 510
Татьяна Фёдоровна *см.* Есенина Т. Ф.
Тейдер В. А. 545, 548
Тенишева М. К. 116, 123, 125–127
Терёхина В. Н. 2, 4, 301, 311, 312, 554
Тернова Т. А. 5, 144, 148, 422, 554
Терновский А. В. 288
Терновский В. Н. 288
Тимченко Н. Н. 72
Тимченко О. И. 420
Титов А. М. 294–298, 356, 357, 365–368, 372–374
Титов Ф. А. 260
Титова В. С. 4, 355, 554
Титова У. А. 2, 488, 554
Тихомиров К. И. 118, 127 Тихонов Н. С. 417
Тоидзе И. М. 56
Толстая-Есенина С. А. 269, 293, 310, 392, 479, 504, 506
Толстой А. К. 492
Толстой А. Н. 67, 276, 301, 302, 310, 311, 491, 492–493, 495, 549, 550
Толстой Л. Н. 99, 193, 194, 228
Топиков А. Д. (Праведников Е. И.) 274
Торнов В. И. 343
Траубенберг М. М. 343
Трепалин Я. А. 260
Третьяков С. М. 431, 511, 512
Тропинин В. А. 55
Трофимов И. В. 31, 47, 53
Троцкий Л. Д. 276, 303
Трубачев О. Н. 485
Трубецкой Е. Н. 45, 53, 174, 175, 188
Трутовский К. А. 56
Тряскин Н. А. 19
Тугузбаева Л. 455
Тулуз-Лотрек А. де 301
Тургенев И. С. 104, 159, 393, 490
Турова Е. И. 22, 48
Туфанов А. В. 498
Тырса Н. А. 56
Тюленев В. И. 299
Тюленев С. В. 459
Тюрин Ю. П. 75
Тютчев Ф. И. 14, 68, 193

Уайльд О. 143
Урманов С. И. 370, 374, 376
Усачёв Н. В. 58
Усенко В. Г. 140
Усов В. 273
Успенский А. И. 196, 205
Успенский Г. И. 9
Устименко Н. М. 554
Устругова В. К. 19
Устинов Г. Ф. 268
Уткин И. П. 498
Ушаков Д. Н. 81, 97
Ушаков С. Л. 296
Ушаков С. Ф. 309
Ушаков-Поскочин М. Е. 58

Фальк Р. Р. 292
Фаворский В. А. 56, 58, 290, 299
Фадеев А. А. 533
Фадеев В. И. 364
Файт (Фейт) А. А. 70
Фатов Н. Н. 263
Федин К. А. 533
Федотов Г. П. 193, 204
Фейнберг Л. Е. 56
Феоктистов С. А. 556
Феофан Грек 208
Феофил, император 212
Фет А. А. 268
Фетин В. А. 61
Фёдоров В. А. 366
Фёдоров М. Л. 508
Фёдоров Н. Ф. 187
Фёдоров-Давыдов А. А. 150, 160, 358
Фёдоров-Забрежнев В. И. 510
Филатов А. Ф. 531
Филиппов Э. М. 32
Филов В. Г. 461
Фируз М. 436, 445
Флавицкий К. Д. 56
Флор-Есенина Т. П. 30, 287, 300
Флоренский П. А. 174, 175, 184, 188, 189, 204
Фогель Б. А. 119

Фомин Г. И. 341
Фомин С. Д. 280, 288
Форш О. Д. 492
Француз И. А. 20, 21, 32
Френкель Я. А. 249
Фриде Е. 23
Фриденберг А. Э. 510
Фридман Л. Б. 291
Фришман Д. В. 383
Фролова Т. А. 403
Фрунзе Д. М. 276
Фрязин А. 111
Фуко М. 476
Фурнаджиев Н. 166

Халилов А. 440, 449
Хаматова Ч. Н. 528
Харитонов А. В. 299
Харютченко В. Д. 419, 420
Хвощинская Н. Д. 291
Хвощинская П. Д. 291
Хвощинская С. Д. 291
Хергиани Б. 420
Хигер Е. Я. 56
Хило Е. С. 5, 456, 554
Хитров А. Е. 366
Хитров Е. М. 104, 260, 284
Хлебников В. В. 40, 48, 130, 144, 301, 465, 486, 487, 522
Хлопуша (Соколов А. Т.) 343
Ходасевич В. Ф. 492, 510, 515, 516
Ходотов Н. Н. 17
Холминов А. Н. 296, 394
Холодилина Е. М. 368
Хоменко А. 293
Хуттонен Т. 143

Цветаева М. И. 49, 102, 267, 522, 549, 550
Цезарь Г.-Ю. 306
Цивьян Т. В. 97
Циолковский К. Э. 528
Цфасман А. Б. 497
Цюрупа А. Д. 276

Чагин П. И. 361, 434
Чайковский П.И. 11, 125, 241, 539, 541
Чалая З. 268
Чаплин Ч.-С. 303
Чарская И. А. 58
Чекрыгин В. Н. 12
Чепелев В. 505
Черепанов Д. 504
Чернецкая И. 97
Чернова Г. 28
Чернова Е. В. 3, 216, 554
Черножуков М. А. 395
Чернышёв Н. М. 97
Чернявский В. С. 99, 198, 205, 270, 271, 274, 284, 286, 287, 427, 433
Черчилль У. 303
Честняков Е. В. 34, 39, 40, 48
Чехов А. П. 94, 159, 492, 528
Чехов М. А. 262
Чечетин А. 396, 397, 399
Чиволов Л. (Габрилович Е. И.) 511, 518
Чиковани С. И. 281, 284, 289
Чистова И. С. 74
Чолокашвили М. 420
Чонтвари Т.-К. 37, 52
Чугунов Г. И. 126
Чужак Н. (Насимович Н. Ф.) 432
Чумаков Ф. Ф. 343
Чураков К. В. 366

Шагал М. З. 13, 30, 42, 46–48, 53
Шаляпин Ф. И. 11, 16, 302, 306
Шапиро Г. 395
Шаповалов Е. 72
Шарлемань А. И. 56, 58
Шарлемань И. А. 56
Шарлемань Л. И. 293
Шафиков Г. Г. 451
Шварц А. И. 266
Шварц В. Г. 56, 58
Шварц Е. Л. 461
Швед Д. И. 72
Шведов И. Н. 11
Швейцер В. З. 289
Шверубович В. В. 67, 68, 75
Шевченко Т. Г. 55, 56
Шелковенко К. К. 365, 366, 368
Шелковенко М. К. 297
Шенгели Г. А. 391
Шереметевский В. П. 260

Шеридан К. 303
Шерфези И. 72
Шершеневич В. Г. 9, 18, 19, 70, 138, 139, 147–149, 265, 278, 423–427, 432, 433, 485, 510–514, 518
Шестаков В. А. 296, 297
Шестов Л. (Шварцман И.- Л.) 489
Шигаев М. Г. 343
Шиллер Ф. 34, 37, 38, 50–52, 54
Шилов Л. А. 264–266, 268, 269, 285, 286
Шимановский В. В. 277
Шипулина Г. И. 4, 74, 232, 239, 240, 400, 406, 436, 449, 555
Ширинский-Шихматов А. А. 17
Ширяевец А. В. 224, 472
Шишкин И. И. 56, 151, 159, 338
Шкловский В. Б. 260
Шкуропат М. Ю. 205
Шляпин В. В. 296
Шмаринов Д. А. 56
Шмерельсон Г. Б. 511, 518
Шнейдер И. И. 272, 284, 287, 541, 542, 544
Шокальский Е. 32, 510, 520, 529
Шолохов М. А. 58, 60, 61, 74, 533, 549, 551
Шор Е. Д. 19
Шостакович Д. Д. 30, 404
Шрейдер А. А. 488, 489
Штайн И. 72
Штайнер Р. 164
Штейнберг И. З. 488, 489
Штоколов Б. Т. 528
Штраус Д. Ф. 474, 478
Штраус Р. 540
Шуберт Ф. 10, 11, 540
Шубина Н. К. 395
Шубникова-Гусева Н. И. 2–4, 8, 29–32, 51, 53, 74, 75, 97, 102, 111–115, 189, 203–205, 223, 230, 231, 240, 259, 283–289, 300, 311, 312, 329, 341, 349, 390, 391, 399, 421, 422, 428, 430, 431, 433, 465, 478, 479, 485, 486, 496, 497, 530, 555
Шульженко К. И. 249
Шундик Н. Е. 29, 296
Шуман Р. 11
Шумихин С. В. 285
Шура *см.* Есенина А. А.

Щапов А. П. 100–102, 104, 106–115
Щёголев П. 301, 311
Щуклин Н. К. 464
Щусев А. В. 17, 20, 66, 173

Эвентов И. С. 521
Эгтер-Линц А. 337, 338
Эго М. 462
Эйзенштейн С. М. 343
Элик М. А. 383
Элленс Ф. 260, 284, 289
Энгр Д. 356, 370
Эпштейн М. Н. 150, 160, 161
Эрберг (Сюннерберг) К. А. 489
Эрберг О. Е. 461
Эрбштейн М. С. 263
Эрдман Б. Р. 18
Эрдман Н. Р. 18, 67, 511, 512
Эренбург И. Г. 491, 510, 527
Эрлих В. И. 479, 485
Эрмансон Е. К. 271
Эрьзя С. Д. 12
Эткинд Е. Г. 456, 459

Ю. Г. 505
Юдин Г. П. 283
Юдушкина О. В. 3, 128, 555
Юзовский Ю. (Юзеф И. И.) 464, 465
Юкель Е. Б. 12
Юнг К.-Г. 350
Юнгер В. А. 12, 17
Юон К. Ф. 176, 189
Юргенсон П. И. 11
Юрский С. Ю. 396
Юсов Н. Г. 15, 19, 22, 29–32, 52, 53, 74, 97, 98, 112–114, 127, 137, 161, 172, 187, 203–205, 215, 231, 240, 258, 285, 287, 311, 312, 329, 354, 370, 384, 413, 421, 433, 465, 478, 485, 486, 497, 530
Юшин П. Ф. 19, 32, 470, 478
Юшкин Ю. Б. 30–33, 74, 113, 137, 203, 284, 287, 497
Юшкова Е. В. 5, 536, 546, 548, 555

Яворский К.-А. 25–28, 33
Языкова И. К. 193, 204, 208, 214
Якимченко А. Г. 56
Якименко Ю. Н. 548
Якобсон Л. В. 544
Якобсон Р. О. 200, 205, 481, 485

Яковлев С. П. 119, 127
Якубовский Г. (Ю.) В. 275
Якулов Г. Б. 12, 18, 19
Якунчикова М. В. 124
Якушевский С. Ф. 294, 295, 297, 298, 356, 357, 364–368, 370–372, 376
Янакиев М. 172
Янчевский Н. Л. 190
Яр-Кравченко А. Н. 293, 308
Ярон Г. М. 262, 424, 426, 432, 433
Ярославцев В. Г. 17
Ясинская З. И. 284
Ясинский И. И. 261, 262
Яшвили П. Д. 249, 417
Ященко А. С. 489, 490, 496

Cheney S. 546
Daly A. 548
Duncan I. *см.* Дункан А.
Heinemann J. 171
Jaworski K. A. *см.* Яворский К.-А.
Jowitt D. 546
Lewisohn A. 310
Layson J. 537
Maksimov G. P. 518
Minc Z. *см.* Минц З. Г.
Nag M. Av. *см.* Наг М.
Osborn *см.* Осборн М.
Piotrowski W. *см.* Пиотровский В.
Przybylski R. 161
Rosemont F. 546
Stotts J. H. *см.* Стоттс Д. Х.
Szokalsky J. *см.* Шокальский Е.

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Серия «ЕСЕНИН В XXI ВЕКЕ»
Вып. 2

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН И ИСКУССТВО
Сборник научных трудов

Верстка А.З. Бернштейн

Подписано в печать 08.09.2014
Формат 60×90 $^{1}/_{16}$
Усл.-печ. л. 36,0
Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ № 1665

ISBN 978-5-9208-0451-8



150,00