

SERGHEI ESENIN



CENTENAR
(1895 - 1995)

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI



BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
București

Cota

11 999815

Inventar

0199801647

SERGHEI ESENIN
CENTENAR

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН
100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

1895 - 1995

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

**FACULTATEA DE LIMBI
ȘI LITERATURI STRĂINE**

**CATEDRA DE LIMBA
ȘI LITERATURA RUSĂ**

**ASOCIAȚIA
PROFESORILOR
DE LIMBA
ȘI LITERATURA RUSĂ
DIN ROMÂNIA**

SERGHEI ESENIN

CENTENAR
(1895 - 1995)

EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI

Referenți științifici:

Prof. dr. Nicolae ROȘIANU
Prof. dr. Solomon VAIMBERG

COMITETUL DE REDACȚIE:

Prof. dr. Virgil ȘOPTERIANU
(redactor responsabil)

Conf. dr. Aneta DOBRE
(redactor responsabil adjunct)

Prof. dr. Ecaterina FODOR

Prof. dr. Gheorghe BARBĂ

Conf. dr. Dumitru BALAN
(membri)

Lector dr. Antoaneta OLTEANU

Asistent Mihai NISTOR
(secretari)

© Editura Universității din București

Șos. Panduri, 90-92, București - 76235; Telefon 410.23.84

ISBN - 973 - 575 - 181 - x

Бухарестский университет
Факультет иностранных языков и литератур
Кафедра русского языка и литературы
(адрес: Str. Pitar Moș, 7-13, 70151, București)

100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА
(1895 - 1995)

B.C.U. București



C199801647

ANIVERSAREA POETULUI

Simpozionul internațional consacrat aniversării centenarului nașterii marelui poet rus **Serghei Esenin** (1895-1995), ale cărui lucrări s-au desfășurat în zilele de 13-14 octombrie 1995, la Universitatea din București, reprezintă una din cele mai ample manifestări științifice, cu participare internațională, ale rusisticii românești din ultimii 15-20 de ani: din punct de vedere al numărului de comunicări, al bogăției tematice, ca și sub raportul nivelului științific al lucrărilor prezentate, el poate fi comparat cu simpozionul organizat la noi, în 1978, cu prilejul aniversării a 150 de ani de la nașterea titanului de la Iasnaia Poliana - Lev Tolstoi.

Ca un numitor comun al ansamblului de lucrări dezbătute în cadrul simpozionului ar putea fi considerat efortul autorilor de abordare a creației lui Esenin din unghiuri de vedere noi, eliberate de orice scheme și idei preconcepate, și de comunicare a unor date inedite referitoare la viața și sfârșitul tragic al poetului.

Cele peste 40 de comunicări au fost susținute de către cadre didactice din învățământul superior și liceal din țară, venite din mai toate centrele universitare tradiționale (București, Cluj, Iași, Craiova, Timișoara), de studenți, recent absolvenți, și - fapt cu totul remarcabil - de către participanți din străinătate, în principal din Federația Rusă - prof. dr. S.G. Umerov de la Universitatea de Stat "M.V. Lomonosov", prof. dr. V.V. Filippov de la Institutul de limba rusă "A.S. Pușkin" din Moscova, ș.a. Comunicările au fost grupate în jurul a patru secțiuni tematice: **Mit și literatură. Simbolică; Poetică, stilistică, lexicologie; Culturologie; Esenin și cultura universală.**

Fiecare din aceste tematici, raportate la creația lui S. Esenin, își are importanța și ponderea sa în cadrul investigării operei eseniniene.

Și totuși, mie personal, mi s-a părut mai apropiată acea componentă a imagisticii eseniniene, în care s-a păstrat ceva din percepția naivă și nemijlocită a omului din zorile copilăriei sale, ceea ce face din poezia lui Esenin un fenomen inedit nu numai în literatura rusă, ci și în literatura universală.

Pentru noi, cei ce ne aflăm în pragul mileniului al 3-lea, trăind într-o societate industrializată și computerizată, opera lui Esenin ni se înfățișează ca un fel de mesaj, transmis parcă în actualitate dintr-un timp învăluit într-o lumină mitică.

S-a scris mult despre legăturile intrinsece ale liricii eseniniene cu natura, despre drama poetului provocată de ruptura cu mediul din care și-a tras seva dătătoare de viață muza "ultimului poet al satului" rusesc. Dar în cazul de față am în vedere acea parte a creației eseniniene, care este pătrunsă de un adânc sentiment **pan-teistic**, trădând legături străvechi, gentilice cu Pământul-mamă, în care natura, ca și în mit, apare însuflețită, ca o substanță vie, ca un "simbol viu", devenit realitate, un fel de ființă mitică. Universul poetic eseninian este afectiv, candid, senzorial și concret, vizibil și plin de culori, animat și dinamic, ceea ce-i conferă o valoare umană perenă, depășind durata temporală și înscriindu-se într-o lume ideală, transcendentă.

Iubitorii poeziei lui Serghei Esenin - studenți, cadre didactice, doctoranzi ș.a. - au posibilitatea de a cunoaște integral textul multora din comunicările prezentate la simpozion, care se publică în volumul de față.

Redactor responsabil
Prof. univ. dr. Virgil Șoptereanu

ГODOBЩИНА ПОЭТА

Международный симпозиум, посвященный 100-летию со дня рождения всемирно известного русского поэта Сергея Есенина (1895-1995), работы которого проходили 13-14 октября 1995 г. в Бухарестском университете, можно считать одним из самых крупных научных мероприятий за последние 15 - 20 лет. С точки зрения числа сообщений, богатства тематики, как и научного уровня представленных работ его можно было бы сравнить с симпозиумом, организованным у нас в 1978 г. по случаю празднования 150-летия со дня рождения титана из Ясной Поляны - Льва Толстого.

Рефераты и сообщения, а их было более 40, были представлены на симпозиуме преподавателями как высших учебных заведений, так и лицеев, прибывшими почти из всех традиционных университетских центров: из Бухареста, Клузы, Крайовы, Ясс, Тимишоары. Следует отметить, что на симпозиуме, наряду с преподавателями, выступали и студенты, вчерашние студенты, только что окончившие университет. Примечательным было и то, что рядом с румынскими русистами, здесь выступали и гости из-за рубежа, в частности, из России: проф. Ш. Г. Умеров из Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, проф. В. В. Филиппов из Института русского языка им. А. С. Пушкина г. Москвы и др.

Все рефераты и сообщения, отмеченные, в своем ансамбле, стремлением их авторов подойти к творчеству С. Есенина с каких-то новых точек зрения, свободных от предвзятых идей, либо предоставить в распоряжение участников какие-то новые сведения о жизни и трагическом конце

поэта, были сгруппированы вокруг четырех тематических секций: Миф и литература. Символика; Поэтика, стилистика, лексикология; Культурология; Есенин и мировая культура.

Каждая из этих общих тематик, соотнесенная с творчеством С. Есенина, имеет своё неоспоримое значение в контексте исследования есенинского творчества. Что касается меня лично, то более близкой для меня оказалась та сторона есенинской образности, в которой сохранилось что-то от наивного и непосредственного восприятия человека на заре его детства, когда он находился “у порога царства мифа”. И именно это, на мой взгляд, и делает поэзию С. Есенина неповторимым явлением не только русской, но и мировой литературы.

Много писалось о внутренних связях есенинской лирики с природой, о драме поэта, порожденной разрывом со средой, которая питала живительной влагой музу “последнего поэта” русской деревни. В данном случае, однако, я имею в виду ту особенность есенинского творчества, которая связана с глубоким чувством пантеистической “древней связи с землей”, ощущаемой поэтом как материнское лоно, вне которого он не мыслит своего существования: “Знаю, мать-земля, черница, / Все мы тесная родня”. Природа здесь, как и в мифе, предстает одушевленной и в движении, как некая “живая субстанция” или “живой символ”, ставший реальностью. Как и в мифе, есенинский универс - аффективен, наивно-непосредственен и чувственно-конкретен; он видим, динамичен и наполнен красками, одним словом, он - одухотворен.

И для нас, находящихся на пороге 3-его тысячелетия, живущих в индустриальном и компьютеризованном мире, творчество Есенина все более, по прошествии времени, представляется своего рода посланием, как будто бы пришедшим в нашу эмпирическую эпоху из мифически чудесного мира природы, представленной с точки зрения чистоты первозданного бытия.

Любители поэзии Сергея Есенина - студенты, преподаватели, аспиранты и др. - имеют возможность ознакомиться с полным текстом многих из сообщений, представленных на симпозиуме, которые публикуются в настоящем сборнике.

Ответственный редактор
Проф. д-р Вирджил Шоптеряну

I.

МИФ И ЛИТЕРАТУРА. СИМВОЛИКА

ПОЭТИКА МИФОТВОРЧЕСТВА У СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА И ТРАДИЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Вирджил Шоптеряну
(Virgil Şoptereanu)

Исследование поэтики мифотворчества Сергея Есенина на фоне традиций русского символизма может представиться чем-то неожиданным лишь в условиях сложившейся парадоксальной ситуации, когда даже в весьма серьезных трудах, посвященных мифу и мифологизации, обходится молчанием богатейшее наследство русских символистов в области поэтики мифологизации, как в плане художественном, так и теоретическом.

Можно было бы сказать, не погрешив против истины, что творчество русских символистов было отмечено настоящим “взрывом” интереса к мифу, который был вообще свойственен литературе XX века. В романах В. Брюсова, Д. Мережковского, в поэзии Вяч. Иванова, в символистской драме воспроизводилась античность, не порвавшая окончательно с мифологическим мышлением; в рассказах Ф. Сологуба возрождается доисторическая эпоха, в его же рассказах оживает “низшая” демонологическая стихия русского фольклора; мифологемы гения и андрогина находят отзвук в творчестве Д. Мережковского; миф “вечного возвращения”, вечного круговорота времени, как и идея метемпсихоза находят поэтическое воплощение в лирике А. Блока; мифический опыт “встречи” с “неизвестным” глубинной психологии подсознания воспроизводится

в одном из романов Андрея Белого. При этом речь идет не о транспонировании в художественную систему мифологических мотивов, имен или образов, а о стремлении этих художников слова проникнуть в архаические ходы мифологического мышления, вскрывая вместе с тем “мифологические первоосновы современного сознания” (С. Аверинцев). “Не темы фольклора представляются нам интересными, но возврат души и её новое, пусть робкое и случайное, прикосновение к «тёмным корням бытия»” (1), писал по этому поводу один из теоретиков русского символизма Вяч. Иванов.

После сказанного не может, думается, показаться случайностью, что именно из недр символизма вышли такие писатели с постоянным интересом к русскому фольклору, как А. Ремизов и М. Пришвин, как и наше намерение сопоставить столь различные художественные явления, как Сергей Есенин, с одной стороны, и русские символисты, с другой. Даже их противопоставление могло бы привести к интересным выводам относительно “роли мифического сознания на различных стадиях культурного процесса” (А. Лосев). В представлении такого, например, искателя “самых глубоких славяно-языческих пластов русской души”, каким был Г. Федотов, - Л. Толстой, И. Бунин, Ф. Тютчев, В. Розанов объединяются на том основании, что они одинаково “как бы дистиллируют, перегоняя в приборах высокого духовного напряжения, первобытную материю русского язычества” (2).

Безусловно, дистанция, пролегающая между “последним поэтом” русской деревни, сказавшим о себе, что грусть “звериных стихов” своих он “кормил резедой и мятой”, в стихах которого можно зарегистрировать “смутные и тонкие комплексы родовой пантеистической душевности” (Г. Федотов) и древнюю связь с Матерью-Землей, а с другой стороны, представителями русской “духовной элиты”, мифотворчество которых в большем числе случаев не имело отношения к тому, что Г. Федотов называл русской “этнической стихией”, а Сергей Есенин - русским “орнамен-

том в слове”, - немалая. Соотношение между ними можно было бы уподобить, конечно, в очень обобщенной форме, аналогии между “наивной” “буквальной” мифологией, для которой характерно интуитивное понимание природы, и античным мышлением, которое, как писал А. Лосев в одной из своих работ об античности, оставаясь мифологическим, тот же чувственный космос воспринимает уже рефлексивно. Эрос, бог любви, писал русский философ мифа, существовал и до Платона, но Платон подверг этот “интуитивный Эрос” философской рефлексии, в результате чего, кроме простой интуиции бог любви становится ещё и “логической конструкцией” (3).

Наше сопоставление мы начнем с того обстоятельства, что “поэта русской деревни” сближало с символистами его всем известное отношение к техническому прогрессу, который рисовался ему то в виде “безмозглого лязга железа”, то в виде беспощадной “стальной конницы”. И важным нам здесь представляется то, что, как у символистов, так и у Сергея Есенина, речь идет в данном случае о “выживании” “мифологического” образа. Как символистам было присуще остро развитое сознание того, что наступление технической цивилизации убивает те “глубоко-иррациональные” “стихийные” корни, из которых вырастало мифологическое творчество, так и С. Есенину было свойственно драматическое ощущение угрозы “словесному образу”, этой, как писал он, “узловой завязи самой природы”, для которой родной почвой был “мир крестьянской жизни” (4).

С. Есенину оказываются созвучными и те настроения, что питали символистский “культ слова”, “творческого”, “живого”, “поэтического” слова. Этот “культ слова” находил благоприятную почву, как только символисты обращались к периоду процесса живого мифообразования, когда, как писал Андрей Белый, “пустота зажигалась огнями образов, дабы этим великолепием покрыть мир”. Отдавая в

генетическом и гносеологическом плане первенство слову, считая, что “всё мифологическое мышление строилось под влиянием творчества языка”, этот теоретик русского символизма рисует космогоническую картину создания мира при помощи наименования словами вещей, когда человек, “вооруженный щитом слов”, защищаясь творчеством языка от “напора неизвестности”, создавал из Хаоса Космос (5). Но и в программной статье Сергея Есенина Ключи Марии можно ощутить именно эти “андреевобеловские” (словообразование самого Есенина) реминисценции, когда он трактует в схожих терминах слово: как “творческое”, как метафору, которая выступает, писал поэт, средством “заставления воздушного мира земною предметностью”, когда человек, “находя имя всякому предмету” и “положению”, научился “защищать себя от всякого наступательного явления” (5, с. 37).

Вообще-то, можно было бы сказать, что поэтика мифотворчества С. Есенина восходит к традициям русского символизма в направлениях, намеченных самим поэтом, который как-то сказал, что от Андрея Белого он воспринял образность, а от А. Блока - лиричность (6).

Ко времени появления на горизонте русской литературы “поэта золотой бревенчатой избы” символизм уже успел стать традицией, к тому же зачастую воспринимаемой критически. Критически воспринимается как чрезмерная насыщенность творчества символистов субъективными переживаниями, так и их главное художественное средство - символ, при толковании которого имелось в виду главным образом его причастность “мирам иным”. Упускалось из виду, что сами символисты подчеркивали в символе ещё и его мифологическую природу. Ещё в 1904 году Андрей Белый писал: “Долгое время только потустороннее выражал символ. Отвергая потустороннее, отвергали символ. Забыли, что символ - ... единственная реальность” (7), из которой “вырастает миф” (8).

Искусство, утверждали символисты, находится “на границе” с “творчеством мифическим” в том смысле, что “метафора-символ”, которая и является целью творческого процесса, наделяется в процессе творчества онтологическим бытием, независимым от сознания художника, и “превращается в реальную действующую причину”, т.е. - в “некую реальность”, в которую писатель-символист “в глубочайшей сущности” своего “самоутверждения не может не верить”. Метафора-символ, пишет Андрей Белый по этому поводу, “оживает и действует самостоятельно; символ становится мифом” (5, с. 141).

Речь идёт, следовательно, об аналогии творчества с живым процессом мифотворчества, когда метафорический образ предстаёт не как средство изобразительности, а как некая реальность, в которую мифический субъект верит. Для мифического субъекта, пишет А. Лосев, миф есть буквальная и конкретная реальность, в которую он верит, воспринимая её не только как чувственную и видимую, но и как одушевлённую. А это и есть не что иное, как пантеизм, который представляет собой “отождествление живого существа и интеллекта”, взятых “как единое и нераздельное космическое целое или как всеобщий пантеистический организм” (3, с. 449).

В художественной практике русских символистов подобная аналогия с мифологическим процессом создания “вечной реальности” сказывается в том мастерстве, с которым у них вещь, понятие или сверхъестественная фигура из невещественного бытия предстают как “живая субстанция” (А. Лосев) или “внутреннее реальное” “видение”, оборачиваясь каждый раз во что-то зримое и телесное. Примерами в этом случае могли бы служить хотя бы Недотымка или Лихорадка Ф. Сологуба, исходной моделью для которых послужили “мелкие демоны” из русского фольклора, которые оборачиваются все время во что-то видимое и телесное, обретая “плоть и кровь” (А. Белый). Но

и философские конструкции, к которым широко прибегали русские символисты для воссоздания в своём творчестве “третьего мира”, перенесенные в “живую стихию творчества”, говорят у них языком поступков их персонажей, входят в описание их внешнего облика, в состав природных метафор, одним словом, транспонируются в “живой” “реальный символ”. У того же Ф. Сологуба пейзаж, яркий и необычный, выступает видимой и осязаемой объективацией мировой воли А. Шопенгауэра. “В формах времени и пространства” (А. Белый) предстают в поэзии А. Блока абстрактные идеи из религиозной философии Вл. Соловьева и т.д. и т.п.

Не менее важное значение мифологическая природа слова, поэтического и творческого, имеет и для С. Есенина, о чём свидетельствуют не только его поэзия, но и те теоретические рассуждения, которые изложены им в отдельных статьях. Поэт оперирует термином “мифический образ”, понимая его также как пантеистическое отождествление “живого существа и интеллекта”, отмечая, что в его основе лежит “уподобление стихийных явлений человеческим бликам” (9).

В рассуждениях Сергея Есенина относительно процесса создания “мифического образа” прослушивается эхо логики рассуждений А. Белого в Магии слов о “создании словесной метафоры”. Одним из обязательных моментов процесса превращения символа в миф, пишет А. Белый, является “стадия сравнения”: именно в результате “борьбы двух предметов образуется новый предмет, не содержащийся в их членах сравнения”. Новый образ, независимый “от образов, его породивших”, “оживает и действует самостоятельно”, ибо творчество наделяет его “онтологическим бытием, независимо от нашего сознания” (5, с. 141). “Мифический образ”, по Есенину, также рождается из сравнения, которое в процессе творчества теряет сравнительное слово “как”, в результате чего образ “оживает” и начинает действовать самостоятель-

но. На подобном “мифическом образе”, размышляет поэт, “построены все божественные фигуры”, все мифы, “вплоть до нашей языческой религии” (9, с. 45).

Но можно было бы добавить, что на подобном образе построено и все есенинское творчество, в котором природа всегда предстаёт одушевлённой и в движении: звезды здесь “моргают”, тёмная ночь “пугается”, роща “грозит” еловыми шишками, а заря, “как котенок, моет лапкой рот”. Березка в этом мире выступает “девушкой”, “в юбчонке белой”, стоящей над прудом; сосна, подвязанная “белой косынкой” снега, дремлет “под сказку сна”; весна “прибрела”, “как странница”, с посошком в лаптях берестяных, а осень, “рыжая кобыла”, “чесет гриву, слышен синий лязг её подков”. В поэме Пугачев идея осени воспринимается мифологически, т.е. как “живая субстанция” или “живой символ”, ставший действительностью. Осень появляется как реально и зрительно осмысленная стихия, в виде хромо́й ольхи, бредущей по дороге с “пробитой башкой”, из которой капает “жёлтый мозг”.

Что касается лиричности, то сам С. Есенин просил своих читателей обращать “главное внимание” на образность, но и не упускать из виду “лирическое чувство” его поэзии (10).

Лиричность, как это известно, выступала неотъемлемой частью антимиметической эстетики символистов, будучи в то же время связанной и с их теориями относительно мифообразования: как искусство, так и миф “есть одновременно и творчество переживаний и творчество образов”. Художник - символист смотрит на окружающий мир “сквозь призму эмоций”, создавая “легенду” или “третий мир”, предстающий в преображенном свете. “Мистика наших переживаний бросает тень на окружающую действительность; действительность предстает преображенной; мы смотрим на неё сквозь призму эмоций; в зависимости от основного характера наших эмоций действительность приобретает для

нас особый оттенок” (11), писал Андрей Белый.

Фактически, эта идея о восприятии действительности сквозь призму человеческого переживания, в результате чего она предстаёт преображенной, ляжет в основу механизма мифологизации в философии мифа А. Лосева. Мифологизация, по Лосеву, основывается на способности “живого человеческого сознания” к “мифически - модифицированному оформлению” обычных явлений жизни (12).

Но и творчество С. Есенина есть ярчайший пример создания идеального мира, континуально эманлирующего из мира вещественного именно под воздействием живого человеческого переживания. В стихах поэта, сказавшего о себе, что он готов “всю душу” “выплеснуть” “в слова” (“Всю душу выплесну в слова”), цвета, зрительные явления природы, фольклорные модели из растительного и животного мира, будучи проведенными сквозь призму эмоций поэта, оказываются перенесёнными в “мир невидимый”, обретая статус “живых вещей живого восприятия” (А. Лосев).

При этом, на примере русских фольклорных моделей, включенных в поэтический контекст вместе с теми коннотациями, которыми они были окружены в историко-культурных представлениях об окружающей среде русского человека, можно было бы проследить, как с годами происходит все большая лиризация есенинской поэзии.

Русские мифологемы, проведенные сквозь призму живого человеческого переживания, из примет или деталей крестьянского обихода, как это мы видим в стихотворениях раннего периода, в более поздних стихах превращаются в метафорический код, в терминах которого даётся декодирование личной судьбы поэта. “В окна бьют без промаха / Вороны крылом...”, - читаем мы в одном из ранних поэтических эскизов деревенского быта, неотъемлемой чертой которого являются народные приметы и суеверия: “Понакаркали черные вороны...”. Но вот в стихотворении последних лет (1925) фольклорная символика ворона, пред-

вестника смерти, на этот раз прямо соотносится с личной судьбой поэта: ворон вьется над землей, “видно, - пишет поэт -, смерть мою почуял”.

Начало есенинского мифа о красной рябине восходит ещё к раннему периоду, где красные ягоды рябины, в соответствии с христианской символикой, согласно которой в красном цвете сосредоточен “ужас огня и тернии страдания” (А. Белый), ассоциируются с “язвами Христа”:

Схимик-ветер шагом осторожным
Мнет листву по выступам дорожным
И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу.

В шедевре позднего периода **Отговорила роща золотая** (1924) метафора холодного огня красной рябины уже прямо обращена к эмоциональной жизни лирического субъекта, выдавая драматизм внутреннего диссонанса:

Не жаль мне лет растраченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костёр рябины красной,
И никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти...

Наслоение “слоя личностного бытия” (А. Лосев) на традиционные мифологические модели позволяет проследить этапы духовной драмы поэта, которая обозначена, в частности, и через отношение к “посвисту журавлей”, как бы проходящему через всю есенинскую лирику, как один из её лейтмотивов. И если в ранних стихотворениях поэта - это мотив “тоски журавлиной”, ощущаемой, согласно фольклорным традициям, как скоротечность времени и неосознанное стремление куда-то

вдаль, то в поздних стихах “окрик журавлиный” над “отчими полями”, как и “рыдалистая дрожь неотлетевших журавлей”, проектированы уже на личную судьбу поэта, навсегда расстающегося с родными полями. В конце жизненного пути поэта эта же фольклорная модель выступает неотъемлемой деталью безрадостной картины, в которой одиноко стоящий “среди равнины голой” поэт с тоской глядит вослед улетающих вдаль журавлей:

Стою среди равнины голой,
А журавлей относит ветер вдаль,
Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

С другой стороны, наличие многочисленных сквозных образов в лирике С. Есенина может быть связано с техникой лейтмотивов, которая, восходя к музыкальной драме Р. Вагнера, станет важным художественным приёмом в поэтике мифологизирования XX столетия, в том числе и в творчестве русских символистов. Большую и мультифункциональную роль лейтмотивы играли у А. Блока, и как механизмы переключения обычных явлений действительности во вневременное, антиисторическое “мифическое бытие”, но и как такой поэтический цикл образов, который образует микро-мифы в творчестве поэта. У Андрея Белого есть интересная в этом отношении мысль о том, что система поэтических образов, “размноженных” в воображении “в разные виды”, и есть миф (13). Так и у А. Блока, из повторения варьирующихся образов вырастает его замечательный музыкальный миф о “снежном вихре” или “снежной вьюге”.

“Снежный вихрь”, воспринимаемый как чувственная и видимая стихия, получает каждый раз у Блока “жизнь и движение”, что, как считали символисты, превращает искусство в мифотворчество. “Снежная вьюга” “занавесила” -

оттородила своим “серебром” поэта от остального мира, “закрутила” его “сердце”; “крылья снежной птицы” “замели” его ум “метелью”; вьюга грозит “задушить” “на воздушной карусели”, “напоить” “брагою снежных хмелей”. И эти, как бы разбросанные в разных стихах образы-метафоры, объединены единой “личностной природой”, являясь “слагаемыми” истории “снежной любви” поэта.

В свою очередь, среди целого ряда есенинских мифов можно было бы выделить миф о месяце, предстающем в различных стихотворениях в самых различных ипостасях, способном оборачиваться буквально в любую вещь, взятую из крестьянского обихода: это и “ягненок”, и “рыжий жеребенок”, и “рыжий гусь”, “щенок”, “белый рог”, “сырный кусок” или простоту - “рыжая шапка деда”. При этом, независимо от ипостаси, есенинский образ месяца восходит к представлению о нём, как о “становящейся действительности”, т.е. как о живом чувственном бытии: подобно персонажам из мифологии, есенинский месяц - мифическое существо, которое живёт и действует: он то “рогом облако бодает”, то “в облачном тумане водит с тучами игру”, то “вышел из-за тучек, ярким цветом заиграл”, а то чистит свои “синие рога” о соломенную крышу, либо “месит кутю на полу” избы и т.п. Но эта система поэтических образов объединена в единый миф ещё и свойственным именно этому есенинскому мифу мироощущением, воспринимающим реальность чувственно и телесно, непосредственно-наивно и одухотворенно, как бы с точки зрения чистоты перводанного бытия.

С. Есенин, который когда-то писал, что своей поэзией он строил “мост в мир невидимый” (14), не раз отправлялся на поиски образов, построенных по тем же, что и у символистов, законам семантических связей, т.е. освобожденных от “уз реальности”. Такие, например, есенинские метафоры, как “лижут сумерки золото солнца”, “тайны лет я разрезаю воды” или “туманные руки”, вполне сопоставимы, скажем, с

такими блоковскими метафорами, созданными не на основе логики, а ассоциативных аналогий, как, например, “вздохнули духи”, “зашептали тревожно шелка” и т.п. Отличие С. Есенина от символистов заключалось, однако, в том, что “мост”, который он строил в своей поэзии, как правило, предполагал наличие двух “берегов”: не только “невидимого”, но и “видимого”, и у него всегда можно обнаружить поэтические звенья, соединяющие мир “идеальной природы” (В. Брюсов) с миром реальности. Если взять те же “туманные руки”, то в есенинском контексте они обозначают скорее всего, что образ любимой, с которой поэт разлучен уже много лет, как бы затуманивается в его сознании, теряя свои чёткие очертания в памяти поэта. А когда мы встречаем у С. Есенина “две луны”, напоминающие знаменитые две луны В. Брюсова, то одна из есенинских лун оказывается не чем иным, как отражением реальной луны в водной зяби:

Две луны, рога свои качая,
Замутили жёлтым дымом зябь.

Конечно, приведенные нами сопоставления не снимают различий между данными художественными явлениями. И дистанция между творчеством С. Есенина и русскими символистами могла бы быть обозначена (опять-таки в обобщенном смысле) как противопоставление установок, с одной стороны, на “русскость” и на подчеркнутую универсальность, с другой; как выход в реальность и замкнутость в мире “творимой легенды”; как чувственно-материальная непосредственная интуитивность и чувственная вещественность в оболочке философской рефлексивности. В то же время на примере творчества столь далеких друг от друга художников слова можно было бы проследить объединяющую роль мифического сознания на различных стадиях культурного процесса, находящихся в отношении прием-

ственности. Эта объединяющая роль мифического сознания проявляется, как мы видели, в ориентации на мифо-творчество, на выражение переживаний в образах и на “культе” творческого метафорического слова, как и на веру в созданное “художественное видение”, ощущаемое как “реальный символ”.

Вера художника-символиста в созданный им образ, отношение к “творимой легенде” как к живой реальности приводит его к тому, что для него “художественное творчество становится творчеством жизни” или “жизнетворчеством”. Для того, чтобы верить в созданный им “реальной символ”, т.е. для того, чтобы образ заговорил языком человеческих поступков, сам художник, утверждали символисты, должен стать “художественной формой”. Обратной стороной жизнетворчества явилась только русским символистам свойственная “одержимость” творчеством. Но и “потрясающая искренность” есенинской лирики, о которой говорят есениноведы, ведёт нас к мысли о том, что и для С. Есенина художественное творчество стало “творчеством жизни”.

Примечания

1. Вячеслав Иванов, Две стихи в современном символизме, в По звездам. Статьи и афоризмы, Петербург, 1909, с. 285.

2. Г. Федотов, Письма о русской литературе, в Мыслители русского зарубежья, Санкт-Петербург, 1992, с. 412.

3. А. Ф. Лосев, Античная философия и общественно-исторические формации, в Философия. Мифология. Культура, Москва, 1991, с. 437.

4. Сергей Есенин, Ключи Марии, Соч. в пяти томах, том 5, Москва, 1962, с. 41-42.

5. Андрей Белый, Магия слов, в Символизм как миропонимание, Москва, 1994, с. 133-138.

6. Сергей Есенин, Отчее слово, Соч. в пяти томах, том 5, с. 63. С. Есенин писал здесь: "Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной". В заметке О себе поэт признавал: "Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили меня лиричности", с. 22.

7. Андрей Белый, Чехов, в Символизм как миропонимание, Москва, 1994, с. 372.

8. Идея, согласно которой из символа "вырастает миф", всячески варьируется А. Белым и Вяч. Ивановым.

9. Сергей Есенин, Быт и искусство, Соч. в пяти томах, том 5, Москва, 1962, с. 59.

10. Сергей Есенин, Предисловие, Соч. в пяти томах, том 5, Москва, 1962, с. 78.

11. Андрей Белый, Кризис сознания и Генрих Ибсен, в Символизм как миропонимание, Москва, 1994, с. 212.

12. А. Ф. Лосев, Диалектика мифа, в Философия. Мифология. Культура, Москва, 1991, с. 26, 89.

13. Андрей Белый, Песнь жизни, в Символизм как миропонимание, Москва, 1994, с. 171.

14. Сергей Есенин, Соч. в пяти томах, том 5, Москва, 1962, с. 140.

MITUL SOLAR ÎN CREAȚIA LUI SERGHEI ESENIN

Aneta Dobre

Mitul poate fi privit, așa cum arăta E. Meletinski (1), și ca o preistorie a literaturii; cele mai vechi mituri cuprinzând în embrion, ca sinteze sincretice, nu numai religiile și reprezentările filozofice, dar și arta, în primul rând arta cuvântului.

Nu este mai puțin adevărat că la întrebarea - *ce este mitul?* s-a răspuns până în prezent printr-o multitudine de definiții. S-au ocupat de acest domeniu filologi, folcloriști, filozofi, sociologi, istorici, psihanalisti etc., aparținând celor mai diverse școli și orientări. Reprezentantul structuralismului în studierea mitului, Lévi-Strauss, relevă și el caracterul contradictoriu al teoriilor, dintre care unele, pornind din capul locului de la premize confuze. Caracterizând mitul drept un gen aparte de limbaj, "care lucrează la un nivel foarte ridicat și la care sensul reușește să DECOLEZE, dacă se poate spune așa, de pe fundamentul lingvistic de pe care a pornit" (2), Strauss relevă structura sincronică-diacronică a mitului, vorbește de dezvoltarea lui în spirală: "CREȘTEREA mitului este deci continuă în opoziție cu STRUCTURA sa, care rămâne discontinuă" (3).

Despre consecința acestei structuri stratificate a mitului vorbește și mitologul rus M. Steblin-Kamenski, care precizează că "mitul este o operă a cărei formă primordială nu poate fi stabilită. El reprezintă întotdeauna o povestire a ceva preexistent" (4).

Referindu-se la aspectele relației "mit-literatură", Meletinski subliniază fenomenul de "remitologizare", caracteristic secolului XX. Este vorba de o "renaștere" a mitului, atât ca model cultural,

cât și în domeniul interpretării operei literare din punctul de vedere al poeticii mitului, în termenii mitului (5).

Cunoscându-i pe poeți prin termenii mitului se poate ajunge la straturile de profunzime ale gândirii artistice, la izvoarele metaforei. Lucian Blaga, explicând viziuni folclorice arhaice, căuta "matricea stilistică" a culturii noastre, ca pe această bază să creeze el însuși mituri poetice.

Despre o veritabilă "remitologizare" se poate vorbi și în planul literaturii ruse a veacului nostru. În acest context S. Esenin este și el un mare creator al epocii moderne, care și-a conceput propriile mituri poetice mergând la izvoare - este vorba atât de creația folclorică bazată pe expresivitatea cuvântului, cât și de multiplele domenii ale artei populare figurative.

Esenin și-a expus reflecțiile sale teoretice cu privire la viziunea despre viață și despre locul omului în univers, exprimată în toate formele de creație populară, în două eseuri - *Cheile sufletului și Existență și artă* (fragment dintr-o proiectată carte, care urma să poarte titlul *Ornamente verbale*).

Și nu este deloc întâmplător că aceste exerciții teoretice eseniniene au loc în 1918, când poetul căuta cu asiduitate modalitatea de înnoire a limbajului său poetic. *Cheile sufletului* este o carte la care Esenin ținea foarte mult și trebuie să remarcăm că intervalul de la scriere (1918) la publicare (1920), reprezintă o perioadă complicată și contradictorie a destinului său, reflectând traiectoria de la poemul *Schimbarea la față la Spovedania unui huligan*.

Când a scris *Cheile sufletului* Esenin citise, fără îndoială, lucrările unor remarcabili mitologi ruși, ca A. Afanasiev - *Conceptiile slavilor asupra naturii*, F. Buslaev, *Legendele mitice despre om și natură*. În eseul său polemizează cu V. Stasov, care scrisese lucrarea *Ornamentul popular rus*. Nu este exclus (având în vedere interesul său deosebit pentru cele mai diverse lecturi) să fi cunoscut și scrierile lui Herder, frații Grimm, M. Müller despre mituri, ritualuri, credințe populare.

Afanasiev și Buslaev au încercat să explice evoluția conștiinței

artistice care străbate calea de la cuvânt la mit și de la mit la folclorul epic. Recunoaștem în eseurile eseninienne reminiscențe ale teoriei “meteorologice” a lui Afanasiev, care cercetează reprezentările omului arhaic privitoare la cer și pământ, foc și apă, soare și nori, universul vegetal și cel animal etc. (6). Observațiile lui Esenin despre formele străvechi ale eposului coincid în bună parte cu punctele de vedere ale lui Buslaev. Dar sunt și multe reflecții care îi aparțin, bazându-se pe exemple din *Biblie*, *Vedele indiene*, *Iliada*, *Edda*, *Kalleva*, *Cuvânt despre oastea lui Igor*, care au în vedere scoaterea în evidență a specificului “orientărilor strămoșilor noștri în împărăția tainelor cosmice”.

Esenin pornește de la o premiză, de la care au pornit și alți mitologi, că în mit subzistă o antinomie între elementele realului, particularului și natura sa generalizatoare, cum remarcă și Lévi-Strauss: “Totuși, aceste mituri, arbitrar în aparență, se reproduc cu aceleași caracteristici și adeseori cu aceleași amănunte în diverse regiuni ale lumii. Se pune deci problema: dacă conținutul unui mit este în întregime contingent, cum ne putem explica faptul că de la un capăt la altul al pământului miturile sunt atât de asemănătoare? Putem spera să rezolvăm problema numai cu condiția de a deveni conștienți de această antinomie fundamentală care ține de natura mitului” (7).

În aceeași ordine de idei, Esenin face precizarea: “Înainte de toate, mitologia, fie ea a egiptenilor, babilonienilor, iudeilor sau indienilor, poartă în sine formarea unei anumite reprezentări. Reprezentarea despre lumea celestă nu se poate lipsi de lucrurile ce aparțin ambianței terestre, pământul este același de jurîmprejur, ceea ce vede persanul vede și ciucotul și de aceea limbajul este același, nu poți să-l citești și să-l scrii evitând similitudinile”.

Esenin pornește de la ideea că mitul solar, de pildă, ca și alte mituri cosmice, poartă pecetea căutărilor omului de pretutindeni de a găsi răspunsul la întrebări cardinale ale existenței sale pe pământ și de a intra în armonie cu stihiiile naturii:

“Trăind, mișcându-se și emoționându-se, omul epocii arhaice - scrie Esenin în *Cheile sufletului* - nu putea să nu-și pună întrebarea

de unde vine, ce este soarele și în general ce este viața care-l înconjoară? Căutând răspunsul în toate el căuta parcă propria împăcare interioară cu lumea. Și, descurcând ghemul de mișcări pe acest Pământ, găsind denumirea fiecărui obiect și situații, învățând să se apere de orice fenomen care-l agresează, el s-a hotărât ca prin aceleași mijloace să se împace cu nesupunerea stihurilor și lipsa de răspuns a spațiului. Această împăcare consta în faptul că el și-a construit o ambianță conformă cu propria înțelegere. Soarele, de exemplu, era asemuit cu o roată, un vițel sau cu o serie de alte elemente, norii urlau ca niște lupi ș.a.m.d. În acest mod clar și distinct definea fiecare situație în mișcare acolo sus”.

Esenin construiește o cosmogonie în care se simte eco-ul teoriei solare a lui Afanasiev și Buslaev, dar transpusă de el mai ales în imaginea cosmică a izbei țărănești. Poetul are în vedere descifrarea limbajului ornamenticii populare strâns legat de un mod de existență și de o filozofie a vieții. O asemenea semnificație cosmică vede el în detaliile ornamentale ale arhitecturii și întregii ambiante a izbei, în speță, imaginea sculptată a unui cap de cal, pe creasta acoperișului. Despre semnificația simbolică a calului și în arhitectura altor popoare au scris etnologi din multe țări. Majoritatea consideră că acesta e un semn al unor credințe precreștine (8). Esenin relevă în special strânsa legătură a acestei figuri cu cosmosul, cu spațiul solar:

“Toți căluții noștri pe acoperișuri, cocoșii pe obloane, porumbeii pe streășina cerdacului, florile brodate pe cearceafuri sau îmbrăcăminte, ornamentele de pe ștergare poartă nu doar un caracter decorativ, ci reprezintă o epopee a nașterii lumii și a menirii omului. Calul, ca în mitologia greacă, egipteană, romană și în cea rusă este un semn al avântului, dar numai mujicul rus s-a gândit să și-l pună pe acoperiș, asemuindu-și casa cu un car...” (9). Este o trăsătură a spiritului scitic cu misterul veșnicei transumanțe. “Eu vin la tine, pe tărâmurile și pășunile tale” - spune mujicul nostru, îndreptând capul calului spre cer.

Stasov remarcase și el semnificația prezenței decorative a calului pe unele obiecte populare (pe turtă dulce, de exemplu), în care

el vedea personificarea soarelui. Din citatul de mai sus vedem că Esenin aprofundează simbolismul acestei figuri cabaline, văzând în ea un gen de punte de legătură între pământ și cer.

Relevând sensurile profunde ale ornamenticii populare Esenin se referă și la limbajul metaforic al legendelor, al reminiscentelor mitice în ghicitori și proverbe, în care soarele este o roată, norul este un lup etc.

Simbolul roții - legat de imaginea soarelui este de asemenea întâlnit în miturile multor popoare cu o semantică diversă (destul de frecvent simbolul roții este evocat în Biblie). Roata solară este prezentă îndeosebi în mitologia vedică prin imagini plastice care sugerează mișcarea neîncetată a timpului, ea are 12 spițe (probabil lunile anului) care se succed neîntrerupt. Cum am văzut, în imaginația lui Esenin izba țărănească este asemuită cu un car și este astfel integrată în mișcarea cosmică (vezi și imaginea antică a carului solar al lui Helios).

Viața câmpenească sau păstorească este integrată în acest ciclu solar al timpului cosmic. Tot de mitul soarelui este legată și o altă imagine ornamentală folclorică - aceea a cocoșului.

“Se știe că împreună cu soarele - notează Esenin - se trezește cocoșul, el este veșnicul vestitor al răsăritului de soare, aici se afla ascuns un sens profund al relației sale cu soarele. El vorbește tuturor celor ce trec pe lângă izbă, prin acest simbol, că aici locuiește un om care-și îndeplinește datoria vieții întru soare. Așa cum soarele se scoală dimineața și prin razele sale pătrunde în porii pământului, așa și eu, plugarul, mă scol împreună cu el să semăn în porii încălziți grăunțele muncii mele. În aceasta constă binecuvântarea vieții mele, prin aceste semințe sunt eu îndestulat. Și acest cocoș întruchipat pe obloane, care stă de strajă la fereastra mea și în fiecare dimineață cu zbaterea aripilor și cântul său, întâmpinând fața soarelui, ce se rostogolește de după munte, își trezește stăpânul”.

Interesul lui Esenin pentru interpretarea teoretică a miturilor legate de existența țărănească este accentuat și de apartenența sa la o grupare intitulată “Sciții” (1917) din care făceau parte și simboलिști Andrei Belîi și Viaceslav Ivanov, care considerau mitul în

primul rând ca pe o artă a cuvântului. Belîi susținea că "metafora include în sine potența mitului", că "la origini cuvântul este mitic". Și căutările eseninienne privind potențarea expresivă a cuvântului se încadrează în această orientare mai largă în epoca de întoarcere a cuvintelor la originea lor mitică.

Mitul poetic eseninian cuprinde un simbolism vast din care l-am ales pe cel al soarelui. Prin semnele mitice putem analiza poemele sale, așa zise cosmice sau biblice, scrise în anii 1917-1919, pe care le-am putea denumi și poeme solare. Și este cu atât mai evidentă expresivitatea aparte a acestor poeme, cu cât mai caracteristic pentru Esenin este simbolismul selenar, a cărui semantică este strâns legată de descifrarea propriului destin.

În poemele la care ne referim "schimbarea la față" a patriei sale poetul o vede ca pe o nouă venire a lui Mesia. Poemul *Venirea* începe cu niște versuri care aduc în prim plan un mit, care străbate tot ce scrie în această perioadă - mitul Rusiei, care va fi răstignită pe cruce precum Isus, pentru ca prin chinurile ei să ispășească păcatele omenirii:

Doamne, cred!... Dar du
Vatra mea la rai,
Ruptă de săgețile
Ploilor de mai.

După un deal pustiu, în
Mieria vâlcea,
Fiul tău stă iarăși,
Doamne-n fața mea.

Strig din țărănie
Și smerit îți spui:
Din trezita Rusie-și
Duce crucea lui.*

* traducere de Ioanichie Olteanu. În continuare vom cita după ediția - S. Esenin, *Ceaslovul satelor*, Cluj-Napoca, 1981.

Semantica acestor poeme se bazează pe imagini mitologice prin cadrul cărora putem descifra tâlcul versurilor eseniniene. Citim, de pildă, în poemul *Octoih*:

Fecioară
Marie!-
Un glas în țării -
Revarsă-și belșugul
De plete pe glii.

Obrazul ni-l spală
Cu-n pumn de pământ.
Pe munți vin corăbii
Umflate de vânt.

Plutirea corăbiilor pe munți este o imagine care ne trimite cu gândul la “ascensiunea” pe “muntele sacru”, reprezentând “în mitologia universală, drumul spre Centrul lumii”, unde profetul, intrând, își dobândește în fața credincioșilor aureola zeilor, omul devenind zeu (10). Imaginea “centrului pământului” este transpusă în simbolul buricului, pe fundalul de pară al Soarelui-Dumnezeu, pe care-l întâlnim și la Esenin:

Din bucium de pară
Chema-va Dumnezeu
Și-un nor și-nfinge colții-n
Buricul galacteu.

“Răsăritenii - spunea Lucian Blaga - au o înclinație categorială de a concepe transcendentul într-un sens coborât spre lume, spre pământ, spre om” (11). O asemenea viziune, arăta el, putem întâlni și în poezia românească în motivul scării de ceară sau al deschiderii cerului. În *Ceaslovul satelor* Esenin își imaginează o asemenea călătorie pe razele solare:

În fiecare zi
Agăţat de lanţul razelor tale,
Mă urc la cer.
În fiecare zi
Alunec
Şi cad în botul asfinţitului.

În poemul *Inonia*, o operă prin excelenţă iconoclastă care începe, desigur, cu o negaţie:

Nu mă tem de pierzanie
Nici de ploaia (12) cu săgeţile şi lăncile ei
Aşa cuvântă la Biblie
Profetul Esenin Serghei

Poetul se vede în ipostaza unui demiurg capabil să transforme din temelii clădirea universului.

Nu vreau un cer fără scară
Nu vreau să văd zăpada căzând

îşi accentuează el negaţia. Mitologia creată de Esenin trebuie văzută în dinamica mutaţiilor ce se produc în semnificaţiile imaginilor de la un poem la altul, de la evocarea celei de-a doua veniri a lui Mesia din poemele scrise după februarie 1917 pînă la cele în care se respinge ideea tradiţională a dumnezeirii:

Refuz o mărturie plătită
Cu patimile şi cruca lui.
Pe stelele ce străpung vecia
Alt adevăr cunoscut.

La spusele lui Blaga despre un cosmos coborător spre pământ şi om putem adăuga viziunea lui Esenin în care omul dobândeşte attribute cosmice:

Și pentru ca lumea-ntreagă s-audă trăsnetul,
Am să-mi vâr în ruptura întunecată de jos
Capul cu pletele șiroind de aștri,
Ca pe-un mesaj luminos.

Și patru sori (13) porni-vor din negură,
Ca patru buți rotogolite pe deal,
Împrăștiindu-și cercurile de aur
Și dând lumilor șocul primordial.

Noul Mântuitor, pe care-l anunță profetic poetul, este zugrăvit, într-o manieră într-un fel diferită de expresia creștină. El poartă mai curând pecetea credinței primitive, totemice:

Adevăr zic vouă: toți veți pieri până la unul,
Sufocați sub al credinței strat de mușchi greu,
Nevăzut, pe curbura spinărilor noastre,
Ca o vacă s-a umflat Dumnezeu.

Și zadarnic cuibări-se-va-n peșteră
Cel ce de mugetul lui până-n gât e sătul:
El oricum o să fete alt soare
În rusescul nostru pătul.

Astfel, printre miturile create de Esenin în ciclul poemelor planetare se înscrie și acela care sintetizează sentimentul dominant al întregii sale creații - mitul patriei, văzută și în emblema totematică ilustrată mai sus. Cosmosul lui Esenin ne introduce într-un univers țărănesc, populat de tot ce ține de lumea satului. Rusia câmpenească este "pe pământ și în ceruri". Sursa unei asemenea concepții trebuie căutată și în credințele populare de care pomenea poetul N. Kliuev, care i-a fost apropiat: "Există o credință populară tainică, precum că Rusia nu se sfârșește aici pe pământ, că tot ce este drept în Rusia se reconstituie în cer... Esenin și cu mine credem în asta cu tărie" (14).

În viziunea sa cetatea utopică Inonia, raiul “unde viiază dumnezeirea celor ce sunt” nu reprezintă altceva decât satul natal implantat în cosmos:

Mă văd cu fruntea plecată
Pe-o țarină de nori moi.
Aud piuitul unor planete cu ciocul subțire
Și ropotul unei albastre ploii.

Mă văd în seninele mele lacuri,
Licărind departe-n câmpii
Te văd pe tine, Inonia,
Văd dâlmele tale cu căciuli aurii.

Văd ogoarele tale și casele.
O văd pe maica bătrână-n târnaț,
Cum încearcă să pună mâna
Pe-o rază de soare. Haț!

O prinde lângă fereastră,
De ceafă o ia ușurel,
Dar soarele, ca o pisică
Trage tot ghemul la el.

Toate minunile pe care se simte în stare Poetul-Titan să le înfăptuiască se datorează forței Cuvântului, care poate prin magia poeziei să creeze Minunea:

Cărți împletim din soare
Tropi scuturăm din ram.

Note și comentarii

1. E. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1976, p. 7.
2. C. Lévi-Strauss, *Structura mitului*, în vol. *Antropologia structurală*,

București, 1978, p. 246.

3. *Idem*, p. 278.

4. M. Steblin-Kamenski, *Mitul*, Leningrad, 1976, p. 4.

5. E. Meletinski, *op. cit.*, p. 10.

6. v. V. Bazanov, Древнерусские ключи к “Ключам Марии”, în vol. Миф-фольклор-литература, Leningrad, 1978, p. 209.

7. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 248.

8. În mitologia folclorică românească există o polifuncționalitate a calului năzdrăvan din basm, dar în principal acesta reprezintă un “vehicul aerospațial viu și un consilier al eroului” - v. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, 1983, p. 124.

9. Esenin face aluzie la carul ceresc, care în mitologie reprezintă “un vehicul miraculos, destinat deplasării aeriene sau astrale a zeilor sau eroilor mitici” - v. V. Kernbach, *op. cit.*, p. 125.

10. E. Tudoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, 1983, p. 20.

11. L. Blaga, *Despre gândirea magică*, București, 1941, p. 110.

12. Săgețile ploii semnifică aici cuvântul lui Dumnezeu.

13. Cei patru sori din această imagine ne trimit din nou la imaginea roții solare. Credem că sursa acestei imagini ar putea fi vedenia profetului Iezechiel din Vechiul Testament, în care apare un aparat ceresc de o tehnicitate insolită: “Înfățișarea lor era întocmai ca strălucirea unui crisolit; și tuspatru aveau aceeași înfățișare, întrunirea lor fiind ca o roată îmbucată în altă roată. Când mergeau, ele se îndepărtau înspre cele patru roți, fără a se întoarce cum s-au dus. Cele patru roți aveau obezi, iar ele aveau spițe; și obezile lor erau pline de ochi jur-împrejur”. Sensul mitului este că “duhurile fapturilor vii era în roți”. El se leagă și de simbolul folcloric al “Roșilor de foc”, care “au fie forma unor oameni cerești părănd roți incandescente în zbor, apoi prezentându-se ca ființe umane (mit citat de Lucian Blaga), fie natura unor duhuri demonice...” (v. V. Kernbach, *op. cit.*, p. 610).

14. V. Vdovin, О новый, новый, новый прозревавший тучи день, în vol. Есенин и современность, Leningrad, 1975, p. 46.

ЕСЕНИН И БИБЛИЯ

Думитру Балан
(Dumitru Balan)

Есенин, русский поэт, родившийся и выросший в христианской стране, естественно впитал в себя и плоды религиозного воспитания, как в семье, так и в школе, учитывая тот существенный факт, что религия почти на протяжении целого тысячелетия была - во всяком случае до конца первой мировой войны,- один из опорных компонентов духовной культуры русского народа.

Библия в более широком понимании как свод двух основных частей, а именно *Старого Завета* и *Евангелия*, или *Нового Завета* была настольной книгой для многих представителей творческой интеллигенции. Темы и мотивы Священного писания и христианская нравственность нашли отражение в поэзии М. Ломоносова (*Утреннее размышление о Божием величестве, Вечернее размышление о Божием величии*), Г. Державина (*Бог*), В. Жуковского (*Савл на дороге в Дамаск*), А. Пушкина (*Странник*), М. Лермонтова (*Пророк, Ангел*), В. Майкова (*Христос воскрес*), И. Никитина (*Моление о чаше*), А. Плещева (*Не забудь, Он шёл безропотно...*), Ф. Тютчева (*Пошли, Господь, свою отраду..., Свобода*), А. Блока (*Девушка пела в церковном хоре..., Я не предал белое знамя...*), Н. Гумилева (*Фра Беато Анджелико*), А. Ахматовой (*Библейские стихи*), В. Маяковского (*Война и мир*), Б. Пастернака (*Гефсиманский сад*) и др.

Многие стихи С. Есенина посвящены библейским темам (*Исус младенец, Певучий звон, Пришествие, Преображение, И небо и земля все те же..., Иорданская голубица*), пропитаны

или окрашены мотивами Книги книг - Библии, как например, *Калики, Микола, Богатырский посвист, Ус, Шёл господь пытать людей в любви..., Не ветры осыпают тучи..., Чую радуницу божью..., Я странник убогий..., В лунном кружеве украдкой..., Тучи с ожереба, Проплясал, проплакал дождь весенний..., Товарищ, Отчарь, Не от холода рябинушка дрожит..., Октоих, Марфа посадница, О мать божья..., О пашни, пашни, пашни..., Сельский часослов, Инония, Пантократор, Сорокоуст* и др.

Христ, или Спас является ключевым образом не только в таких стихотворениях, как например, *Исус-младенец* (1916) или *Товарищ* (1917), где Божий сын выступает как центральное действующее лицо, но и в других стихотворениях, написанных в период 1910-1918 годов, где человеческие отношения и явления окружающей поэта природы осмысливаются более глубоко, получая большую выразительность и экспрессивность, благодаря тому особому значению, которое придаёт Есенин этому архетипу. В одном письме от марта 1913 года, отправленном Есениным своему близкому школьному другу, Григорию Андреевичу Панфилову (1895-1914), рязанский поэт признавался: "Гений для меня - человек слова и дела, как Христос" (1).

В четырёхстрочном стихотворении 1910 года *Калики*, основные помыслы странствующих нищих органически связаны с стержневым образом Иисуса:

Проходили калики деревнями,
Выпивали под окнами квасу,
У церквей пред затворами древними
Поклонялись пречистому Спасу.

Пробирались странники по полю,
Пели стих о сладчайшем Иисусе.
Мимо клячи с поклажею топали,
Подпевали горластые гуси. (I, 82)

Привольная многострадальная Русь в восприятии Есенина - это ещё и страна христианская, верующая в Бога и в библейские притчи: “И под плач панихид, под кадильный канон, / Всё мне чудился тихий раскованный звон” (*Подражание песне*), “Тянется деревня с праздничного сна, / В благовесте ветра хмельная весна. [...] Троицыно утро, утренний канон. / В роще по березкам белый перезвон”, или в другой более ранней редакции: “Нонче на закате с божьего крыльца / Стану к аналою подле молодца” (*Троицыно утро, утренний канон...*), “Роща синим мраком / Кроет голытьбу... / Помолюсь украдкой / За твою судьбу” (*Дымом половодье ...*), “Родина, черная монашка, / Читает псалмы по сынам” (*Занеслися залетною пташкой...*), “Наша вера не погасла, / Святые песни и псалмы. / Льётся солнечное масло / На зелёные холмы (*Наша вера не погасла...*). Религиозная атрибутика обрамляет пейзажные зарисовки: “Край родной! Поля, как святцы, / Рощи в венчиках иконных...” (вариант 1915 года стихотворения *Край любимый! Сердцу снятся...*). Описание будней и праздников русской деревни пронизано библейскими реминисценциями: “Задымился вечер, дремлет кот на бурсе, / Кто-то помолился: «Господи Иисусе». / [...] Закадили дымом под росой рощи... / В сердце почивают тишина и мощи” (I, 83), “Матушка в Купальницу по лесу ходила, / Босая, с подтыками, по росе ходила” (I, 74). День библейского святого Иоанна Крестителя, или как в народе его называют Иваном Купалой, а также день купальницы (канун праздника Ивана Купалы, приходившийся на 23 июня) освещаются поэтом в более широком плане народно-поэтического предания, гласившего, что собранные в эти дни определенные травы и растения получают колдовскую или целебную силу. (См. I, 382-383).

Бог представлен в поэзии Есенина и по народной легенде, встречающейся у многих народов мира, согласно которой Господь ходит по земле под видом нищего странника и проверяет много ли на земле праведных людей: “Шёл

господь пытать людей в любви, / Выходил он нищим на кулижку” (I, 86).

Библейская символика населяет стихи чисто религиозного содержания, как например, *Микола* (1914):

На плечах его котомка,
Стягловица в две тесьмы,
Он идёт, поёт негромко
Иорданские псалмы.

[...]

На престоле светит зорче
В алых ризах Кроткий Спас;
“Миколае - чудотворче,
Помолись ему за нас”.

Кроют зори райский терем,
У окошка божья мать
Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать:

“Клюйте, ангельские птицы:
Колос - жизненный полёт”.
Ароматней медуницы
Пахнет жней весёлых пот. (II, 11,14).

Но проникает даже и в произведения на исторические темы, как например, *Марфа посадница* (о новгородской вольнице второй половины XV века):

Зарычит антихрист земным гудом:
“А и сроку тебе, царь, даю четыреста лет!
Как пойдёт на Москву заморский Иуда,
Тут тебе с Новгородом и сладу нет!” (II, 8)

Или Ус (стихотворение о сподвижнике Степана Разина, донском бунтаре - атамане Василии Усе), где любовь матери к сыну отражена в восторженных тонах, в духе фольклорных традиций, - матери, сравнивающей сына с Христом:

Села и прижалась, смотрит кротко - кротко...

“На кого ж похож ты, светлоглазый отрок?...

А! - сверкнули слёзы над увядшим усом. -

Это ты, о сын мой, смотришь Иисусом!”

[...]

Стала, уставилась любом в темноту,

Чешет волосья младенцу Христу. (II, 21).

Образ Спаса, то “кроткий” (*Гой ты, Русь, моя родная...*), то “голодный” (*Не ветры осыпают пущи...*), то “нерушимый” (*Свищет ветер под крутым забором...*) нередко ассоциируется в стихах С. Есенина с образом богоматери, девы Марии, “пречистой мати”.

“Заземление” библейских образов отчётливо видно в стихотворениях *Не от холода рябинушка дрожит...* (во сне деда отрок Иисус запросто общается с миром природы), *Шёл господь пытать людей в любви, Не ветры осыпают пущи...*, где богоматерь даёт наказ сыну стать смиренным иноком, странником (широко известный в дореволюционной России образ, воспет многими писателями; у Есенина образ смиренного инока ярко представлен в стихотворении *Пойду в скуфье смиренным иноком...*, а странника убогого, у которого на сердце лампадка, и “в сердце Иисус” в стихотворении *Я странник убогий...*):

Я вижу - в просиничном платё,

На легкокрылых облаках,

Идёт возлюбленная мати

С пречистом сыном на руках.

Она несёт для мира снова
Распятъ воскресшего Христа:
“Ходи, мой сын, живи без крова,
Зорьей и полднью у куста”. (I, 88).

В стихотворении 1914 года *Чую радуницу божью...* (радуница - от слова “радость”; церковный праздник для поминовения усопших в первый четверг пасхальной недели), или в *Октоихе*, написанном в августе 1917 года, обращение верующего адресовано как к богу, так и к богородице:

Между сосен, между ёлок,
Меж берёз кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Иус.

[...]

Льётся пламя в бездну зренья,
В сердце радость детских снов,
Я поверил от рожденья
В богородицын покров. (I, 96).

Или:

О дево
Мария! -
Поют небеса, -
На нивы златые
Пролей волоса.

[...]

О боже, боже
Ты ль
Качаешь землю в снах?
Созвездий светит пыль
На наших волосах. (II, 36, 37).

Гимн богородице 1917 года *О мать божья...*, входивший первоначально в состав *Иорданской голубицы* как её 3-я часть, созвучен стихотворению румынского классика Михая Эминеску *Ave Maria*: “О мать божья, / Спади звездой / На бездорожье, / В овраг глухой. / [...] И да зыграет / В ней, слава день, / Земного рая / Святой младень” (I, 146).

Образ Спаса, как и другие библейские образы, вписываются органично в чисто русский пейзаж, как например, в стихотворении *Сохнет стаявшая глина...* (1914).

Прошлогодний лист в овраге
Средь кустов - как ворох меди.
Кто-то в солнечной сермяге
На ослёнке рыжем едет.

Прядь волос нежней кудели,
Но лицо его туманно.
Никнут сосны, никнут ели
И кричат ему: “Осанна!” (I, 95).

Богатство российской природы в разные времена года (кстати, осень часто у Есенина уподоблена рыжей кобыле) приобретает яркую образность, нарядную живописность и красочность и благодаря смелому использованию библейской имажистики: “Схимник-ветер шагом осторожным / Миёт листву по выступам дорожным // И целует на рябиновом кусту / Язвы красные незримому Христу” (*Осень*), “Ночь и поле, и крик петухов... / С золотой тучки глядит Саваоф. / Хлёткий ветер в равнинную синь / Катит яблоки с тощих осин” (*Ночь и поле, и крик петухов...*).

Светлая, радостная весенняя картина природы суггестивно ассоциируется с образом Христа-освободителя и покровителя, в антологической библейской сцене, торжественно въезжающего на осле в Иерусалим, и конечным словом стихотворения “Осанна”, означающим спасение и

которое впервые встречается в Псалме СХVII, распеваемом при праздновании Пасхи. (Данное слово закреплено и в *Евангелии* от Матфея, Марка и Иоанна).

К центральному библейскому образу Бога-спасителя, обрисованного в ипостаси всемогущественной избавительной силы во многих стихах С. Есенина, как например, “Кроток дух монастырского жителя, / Жадно слушаешь ты ектенью, / Помолись перед ликом спасителя / За погибшую душу мою” (*За горами, за жёлтыми долами...*, 1916), “Голубиный дух от бога, / Словно огненный язык, / Завладел моей дорогой, / Заглушил мой слабый крик” (*Чую радуницу божью...*, 1914), “Встань, пришло исцеленье, / Навестил тебя Спас. / Лебединое пенье / Нежит радугу глаз” (*Покраснела рябина...*, 1916), примыкают и образы святых и угодников, выступающих в ряде стихотворений Есенина в обликах народных заступников (Микола в одноименном стихотворении 1914 года, Егорий фольклорный вариант Георгия Победоносца в стихотворении *Егорий* того же года).

Другой библейский образ - Магдалина (Мария Магдалина - галилейская женщина из Магдалы, исцеленная Богом от злых духов, которая сопровождала потом Христа во время его земной жизни) в стихотворении *В лунном кружеве украдкой...* с иконы то улыбается, то плачет, в зависимости от погоды и душевного настроения лирического героя: “Смерть в потёмках точит бритву... / Вон уж плачет Магдалина”. (I, 133). Здесь ведущим является мотив сострадания, сочувствия; к святой Магдалине с просьбой молиться за раненных на войне людей, находящихся в лазарете, обращается поэт в стихотворении *В багровом зареве закат шипуч и пенен...* (1916).

Новое звучание приобретает библейская символика в 1917 году, в особенности после Февральской революции; но ещё до этого в стихотворении 1916 года *Тучи с ожереба...*, Есенин (как и В. Маяковский немного раньше, в 1915 году, в *Облаке в штанах*, предугадывая близкие социально-

политические изменения и ошибаясь всего на год, писал, что “грядёт шестнадцатый год”) предвещал новые зори:

Верую: завтра рано,
Чуть забрезжит свет,
Новый под туманом
Вспыхнет Назарет.

[...]

Побегут, как лани,
В степь иных сторон,
Где вздымает длани
Новый Симеон. (I, 135, 136).

В трактовке С. Есенина Новый Назарет (от галилейского города, по которому Христос получил своё прозвище, Назарин) олицетворяет новое вероучение, предвещает превращения старого уклада жизни; Симеон же - один из библейских святых, то ли Симеон Богоприимец, предсказавший судьбу Христа, то ли Симеон Столпышник.

Личные свои сомнения, смятения и болезненные поиски правильного пути поэт передаёт, прибегая к библейским мотивам, о чём свидетельствуют и строки стихотворения *Проплясал, проплакал дождь весенний...*, написанного в 1916 или 1917 году (точная дата не отмечена автором, но оно было опубликовано в 1917 году):

Проплясал, проплакал дождь весенний,
Замерла гроза.

Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
Подымать глаза...

[...]

Не имленят лик земли напевы,
Не стряхнут листа ...

Навсегда твои пригвождены ко древу
Красные уста.

Навсегда простёр глухие длани
Звёздный твой Пилат.
Или, Или, лама савахфани,
Отпусти в закат. (I, 157, 158).

Понтий Пилат, римский наместник (прокуратор) в древней Иудее, допустивший казнь Христа, здесь олицетворяет идею сомнения в правоте принятого другими решения, точнее идею отказа высказать свою чёткую точку зрения.

Слова, произнесенные Христом на кресте перед смертью “Или, Или лама савахфани” и означающие в переводе с древнееврейского языка “Боже мой, Боже мой, зачем ты меня оставил” (это соответствует и еврейскому псалму XXI, 1), отражают образно душевный надлом поэта.

В стихотворении *Товарищ*, написанном в марте 1917 года, образ Христа обрисован в бытовой обстановке наряду с “простым рабочим” и его сыном Мартином, который после смерти отца обращается за помощью к Христу. И Божий Сын отвечает утвердительно на просьбу Мартина: “И, ласково приемля / Речей невинных звук, / Сошёл Исус на землю / С неколебимых рук. / [...] Мечты цветут надеждой / Про вечный, вольный рок. / Обоим нежит вежды / Февральский ветерок” (II, 27, 28).

Здесь, как и убитый отец Мартина, сраженный вражьей силой, так и “младенец Исус” падает “сраженный пулей”. Заземленный образ Христа в переосмыслении Есенина представлен как образ товарища сына рабочего. Критик Б. Соловьев считает, что в этом произведении, как и в будущей поэме А. Блока *Двенадцать*, “такое же стремление сочетать революцию и религию, «санкционировать» революцию именем Христа и включить его в ряды солдат революции” (2).

В стихотворении *Певущий зов* (1917, апрель), задуманные раньше поэтом изменения, по его мнению, уже свершились:

“В мужичьих яслях / Родилось пламя / К миру всего мира! / Новый Назарет / Перед вами. / Уже славят пастыри / Его утро. / Свет за горами...” и “Она загорелась, / Звезда Востока! / Не погасить её Ироду / Кровью младенцев...” (II, 22, 23). Здесь конкретно-исторический план “мужичьей революции” переплетается с абстрактно-обобщенным планом. Анти-тетически противопоставлены библейские образы светлых и тёмных сил: Христос, Иоанн Креститель, Назарет, Фавор (гора, близ Назарета, на которой состоялось преображение Христа), с одной стороны, и Ирод, Саломея, Содом, с другой. Персонажи и топонимия Нового Завета перебиваются мотивами Старого Завета (Содом, а также подразумевающийся сподвижник Моисея Иисус Навин, остановивший движение солнца, чтобы одержать победу в битве: “О Родина, / моё русское поле, / И вы сыновья её, / Остановившие / На частоколе / Луну и солнце, - / Хвалите бога!”).

В стихотворении *Отчарь* (1917, 19-20 июня), как и в других произведениях 1917-1918 годов, Есенин сравнивает грядущую жизнь с раем - тезис, затронутый автором, кстати, и в эссе *Ключи Марии*. Есенин возвещает о гармонии, свете (“свет ангельских юрт”), разуме, добре, которые должны царить, об искоренении прошлых зол - нужды, нищеты, голода (“там голод и жажда в корнях не поют”) и предательства (в отличие от канонической библейской трактовки здесь “рыжий Иуда” искренне “целует Христа // Но звон поцелуя / Деньгой не гремит”).

Мир свободы, равенства и благоразумия видится поэту в обновленных библейских образах нового Назарета, нового Спаса, как например, в поэме *Июния* (1918, январь):

Радуйся, Сионе,
Проливай свой свет!
Новый в небосклоне
Вызрел Назарет.

Новый на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера - в силе.
Наша правда - в нас! (II, 59).

Сион здесь не только конкретная, существующая гора на юго-западе от Иерусалима, на которой помещалась крепость, но и особое “божье” царство на земле, предназначенное для освободившихся людей; в таком же духе надо рассматривать и Назарет, а не только как историческую реалию, как город в Палестине, где жили родители Христа и он сам провёл там своё детство. Более того, поэт говорит в стихотворении *Сельский часослов* (1918) о Третьем Завете, предвещает новое рождество и появление на свете Изразмистила (в Книге пророка Исаия - это условное название избавителя и преобразователя): “Гибни, Русь моя, / Начертательница / Третьего Завета. / [...] Деве твоей Руси / Новое возвестил я / Рождение. / Сына тебе / Родит она. // Имя ему - / Израмистил.” (IV, 150).

И вообще в поэме *Инония*, по моделям библейского и крестьянско-патриархального миров, Есенин намеревается создать мифологический град Инонию, в котором живёт божество живых - Коровий Бог (интересно, что в стихотворении *Преображение* процессу “теления” подвергается сама страна: “телица - Русь”), наподобие классического библейского Бога.

В отличие от В. Маяковского, у которого, например, в комедии *Мистерия буфф* библейские мотивы использованы в качестве художественных приёмов для более яркого изображения происходящих событий, у Есенина 1917-1918 годов, одного из активных участников так называемой литературной группы “Скифы” или “новокрестьяне”, они являются главным идейно-структурным компонентом таких произведений как *Пришествие*, *Преображение*, *Инония*, *Иорданская голубица* и др. Есенин в своём творчестве 1917-1918

годов соприкасается вплотную с философией “скифства” критика Р. Иванова-Разумника, и отчасти с поэтической ориентацией Николая Клюева и мессианством автора стихотворения *Родина*, А. Белого (“Россия, Россия, Россия, - / Мессия грядущего дня!”).

Исследователь творчества С. Есенина, П. Ф. Юшин писал об этом периоде изучаемого им поэта (в 1919 году Есенин уже переходит к имажинизму) и о сути “скифского” деяния: “Революцию «скифы» представляли как осуществление религиозных догм, вознесение и преображение особого славянофильского духа русского крестьянина. За многочисленной и мудреной терминологией «скифов» проглядывали старые народнические идеи об особом пути России, о её движении к патриархальному социализму, о возрождении в муках и страданиях совершающейся революции.

Идеи эти воплощены Есениным в сложных поэтических образах, насыщенных к тому же библейской символикой” (3).

У Есенина переосмысливаются не только мотивы и темы Нового, но и Старого Завета; они сосуществуют в одном и том же произведении, как в уже процитированном *Певущем зове*, или в стихотворении *Преображение* (1917, ноябрь):

Грозно гремит твой гром,
Чудится плеск крыл.
Новый Содом
Сжигает Егудиил.

Но твёрдо, не глядя назад,
По ниве вод
Новый из красных врат
Выходит Лот.

[...]

Зреет час преображенья,
Он сойдёт, паш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь. (II, 44, 47).

Или в поэме *Инония*, где по весомости первенствуют всё-таки образы Нового Завета:

Твоё солнце когтистыми лапами
Прокогтялось в душу, как нож.
На реках вавилонских мы плакали,
И кровавый мочил нас дождь. (II, 54).

Строка “На реках вавилонских мы плакали” - это слегка изменное изречение из 136-го псалма Давида, рассказывающего о тяжёлом положении иудейского народа, находящегося в вавилонском плену и с плачем вспоминающего о своей потерянной родине; ссылка на расстерзанную Россию очевидна.

Образа Бога, божьей матери, Исуса, святых и пророков плавно сливаются в мир крестьянской деревни, России вообще, как в *Пришествии*:

Господи, я верую!...
Но введи в свой рай
Дождевыми стрелами
Мой пронзенный край.

За горой нехоженой,
В синеве долин,
Снова мне, о боже мой,
Предстаёт твой сын.

По тебе молюся я
Из мужичьих мест;

Из прозревшей России
Он несёт свой крест.

[...]

О Русь, приснодева, (4)
Поправшая смерть!
Из звездного чрева
Сошла ты на твердь.

[...]

Воззри же на нивы,
На сжатый овёс, -
Под снежною ивой
Упал твой Христос!

[...]

О Саваофе!
Покровом твоим рек и озер
Прикрой сына!

Под ивой бьют его воя
И голгофят снега твои. (II, 39, 40, 42).

Или в стихотворении 1918 года *О пашни, пашни, пашни...*:
“И мыслил и читал я / По библии ветров, / И пас со мной
Исайя / Моих золотых коров”. (I, 147).

Или в *Иорданской голубице* (1918, 1920-1923): “Вижу вас,
злачные нивы, / С стадом буланных коней. / С дудкой
пастушеской в ивах / Бродит апостол Андрей”, “Мати
пречистая дева / Розгой стегает осла”, “Древняя тень
Маврикия / Родственна нашим холмам, / Дождиком в нивы
золотые / Нас посетил Авраам”. (II, 49, 50).

О своей привязанности к родному, земному “крестьянскому” раю Есенин открыто заявил ещё в 1914 году в стихотворении *Гой ты, Русь, моя родная...*:

Если крикнет рать святая:
“Кинь ты Русь, живи в раю!”
Я скажу: “Не надо рая,
Дайте родину мою”. (I, 92).

Библейская тематика 1917-1918 годов Есенина подчинена главной доминанте творчества этого периода, а именно изображению революции, социально-политических перемен как духовного преображения, но и оправданной тревоги за настоящее и будущее крестьянской России. Строки “Но жаль мне, жаль отдать страданью / Езекиильский глас ветров” (IV, 152), да и целиком стихотворение *И небо и земля все те же...* (1918), откуда взята эта цитата, ассоциируются с тревожными, драматическими событиями, происходящими в России, с книгой пророка Езекиила, рассказывающей о периоде IV века до нашей эры, когда было разгромлено Иудейское государство и евреи были взяты в плен Вавилоном. Пророк предсказал, что освобождение осуществиться лишь через муки и страдания.

В книге, посвященной Есенину, Алла Марченко отмечает: “Начиная с *Преображения*, Есенин, заимствуя тот или иной «библейский» сюжет, пользуется им настолько свободно, так широко раздвигает свой метафорический циркуль, что наладить связь между спрятанной в библеизме мыслью и современной коллизией почти невозможно: универсальный язык становится как бы блесной без крючка” (6).

В литературной критике (Е. Наумов, Ю. Прокушев, П. Ф. Юшин, Алла Марченко и др.) много было сказано о богоборчестве, богохульстве Есенина, что на мой взгляд, слишком преувеличено. Во всяком случае более едкие, саркастические стихи о Всевышнем можно встретить у

Пушкина (например, поэма *Гаврилиада*), не говоря уже о В. Маяковском или Д. Бедном (у этих поэтов, действительно, богоборческая тема была одной из ярко очерченных тем). Есенин, как любой свободомыслящий писатель (поэты в основном по натуре своей нонконформисты, бунтовщики слова) не мог безоговорочно принимать каноны, ограничения любого характера, будь они политические, литературные или религиозные. И естественно в творчество гордого рязанского поэта, не примиряющегося с покорностью, смиренностью, просочились и эпатирующие стихи, принижающие образ Бога: “Небо словно вымя, / Звезды как сосцы. / Пухнет божье имя / В животе овцы” (*Тучи с ожерёба...*), “Облаки лают, / Ревёт златозубая высь ... / Пою и взываю: / Господи, отелись!” (*Преображение*, правда здесь иные критики трактовали выражение “отелись” фигурально как “воплотись” (7), “Тысячи лет те же звёзды славятся, / Тем же медом струится плоть. / Не молиться тебе, а лаяться / Научил ты меня, господь.” (*Пантократор*) и, может быть, следующие самые дерзкие, скандальные обращения - “Тело, Христово тело, / Выплываю изо рта” и “ Ныне ж бури воловьим голосом / Я кричу, сняв с Христа штаны: / Мойте руки свои и волосы / Из лоханки второй луны.” (*Инония*). Если всё это поставить на чашу весов, то выше процитированные стихи, восхваляющее божеский мир, намного перевесят, и так называемое богоборческое отношение Есенина окажется очень неубедительным. А почти полное исчезновение библейской символики в поздний период творчества Есенина, начиная примерно с 1919 года (мелькает образ Каина в драматической поэме 1921 года *Пугачёв*), объясняется не только переходом поэта от “скифов” к имажинистам, но и общей культурной политикой атеистического государства, ведущего беспощадную борьбу с религией и церковнослужителями и, логично, и с отражением духовной жизни в произведениях литературы и искусства.

Есенин, даже объявляя себя - лишь на словах - большевиком ("Небо - как колокол, / месяц - язык, / Мята моя - родина, / Я - большевик." (*Иорданская голубица*), не примыкает к стану воинствующих безбожников, а становится как бы посторонним наблюдателем, регистратором и в то же время поэтом, познавшим свою настоящую ценность: "Бедные, бедные крестьяне! / Вы наверно, стали некрасивыми, / Так же боитесь бога и болотных недр. / О, если б вы понимали, / Что сын ваш в России / Самый лучший поэт!" (*Исповедь хулигана*, 1920, ноябрь). И если, скажем, в 1917 году Есенин мог написать и напечатать о том, что "Он придет бродягой подзаборным, / Нерушимый Спас" (*Свищет ветер под крутым забором...*), то в 20-е годы цензура и разные облаченные властью люди, - как явствуют недавно опубликованные архивные материалы, - не допускали к печати стихи, восхвалявшие бога и требовали их переделки или отказа от некоторых старых строк, что заставило поэта отметить вскользь в одной автобиографии от октября 1925 года: "От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался, но они имеют большое значение как путь поэта до революции." (V, 231).

Писатель Лев Никулин, присутствовавший на одном литературном вечере, где Есенин выступал с чтением стихотворения *Товарищ*, вспоминал впоследствии такую сцену: "К столу, где сидел Есенин, подсел какой-то, видимо незнакомый ему, человек и упорно допытывался у поэта, почему у него в стихах присутствует Иисус. С кошкой этот человек ещё мог примириться, но Иисус его беспокоил и чем-то мешал.

Заливаясь смехом, Есенин объяснил собеседнику: "- Ну, голубчик ... просто висит в углу икона, висит себе и висит" (8). И это происходило ещё в 1918 году.

О состоянии дел в стране, о решительном наступлении атеистического государства против религии "не коммунист" Есенин, как он себя определяет в 20-е годы, напишет в

стихотворении *Возвращение на родину* (1924, июнь):

Я посетил родимые места,
Ту сельщину,
Где жил мальчишкой,
Где каланчой с березовою вышкой
Взметнулась колокольня без креста.

Вчера иконы выбросили с полки,
На церкви комиссар снял крест.
Теперь и богу негде помолиться.

[...]

На стенке календарный Ленин.
Здесь жизнь сестёр,
Сестёр, а не моя, -
Но всё ж готов упасть я на колени,
Увидев вас, любимые края.

[...]

Конечно, мне и Ленин не икона,
Я знаю мир ...

[...]

И вот сестра разводит,
Раскрыв, как Библию, пузатый “Капитал”,
О Марксе,
Энгельсе ...
Ни при какой погоде
Я этих книг, конечно, не читал. (II, 76, 78, 79).

Такая же удручающая картина, колоритно окрашенная налетом юмора, нарисована и в другом стихотворении 1924 года, *Русь бесприютная*:

Мы все по-разному
Судьбой своей оплаканы.
Кто крепость знал,
Кому Сибирь знакома.
Знать, потому теперь
Попы и дьяконы
О здравье молятся
Всех членов Совнаркома.
И потому крестьянин
С водки штофа,
Рассказывая сродникам своим,
Глядит на Маркса,
Как на Саваофа,
Пуская Ленину
В глаза табачный дым. (II, 85).

В строках “Не жалею, не зову, не плачу, / Все пройдёт, как с белых яблонь дым. / Увядания золотом охваченный, / Я не буду больше молодым” (I, 188) Есенина в сущности тревожит не только биологическая старость, но и потеря основной опоры на устойчивый крестьянский, патриархальный уклад жизни, воспеваемой “последним поэтом деревни” и на которую, как он писал в *Сорокоусте*, наступает машинная индустрия, потеря духовных, нравственных ориентиров, связанных с христианством, проповедующим благоденствие и ничем не обусловленную любовь к ближнему: “Не губить пришли мы в мире, / А любить и верить!” (II, 24).

В письме к Евгении Лифшиц от 11-12 августа 1920 года, Есенин выразил неудовольствие в связи с тем, что “история переживает эпоху умерщвления личности как живого, ведь идёт совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определённый и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний.” (VI, 100). Более сконцентрировано и образно передано это чувство в строках *Сорокуста*: “Только мне, как псаломщику, петь / Над роди-

мой страной аллилуйя.” (II, 72).

Тема “Есенин и Библия” обширна и не до конца разработана. Она открывает перспективы для более глубокого изучения и понимания поэзии Есенина. Например, один из молодых исследователей поэтики С. Есенина, В. И. Хазан, рассматривает вопрос о библейских реминисценциях более расширительно: “Нужно сказать, что тема покинутого и вновь обретенного дома, ухода и возвращения (для Есенина одна из центральных) воссоздаёт в общем виде сюжетную схему евангельской притчи о блудном сыне” (9). И в разряд стихотворений, где “воспоминания отчего дома откладываются в целый пласт лирической исповеди человека”, обречённого скитаться, отнесены *Где ты, где ты отчий дом...* (1917), *Я покинул родимый дом...* (1918), *Эта улица мне знакома...* (1923), *Письмо к матери* (1924), *Низкий дом с голубыми ставнями...* (1924) и другие. Автор статьи заключает, что поэт “этически оценивал отторжение от привычных жизненных начал и моральных святынь” (10).

Библеизмы, библейские символы даются нередко в контексте других слов религиозно-канонического обихода таких, как например: чудотворец, молитва, пастырь, двуперстный крест, дьявол, рай, преполовенье, предтеча, купель, лик, святой апостол, поправшая смерть и т. д.

Для многих стихов 1917-1918 годов и в особенности для стихов с библейскими реминисценциями характерна восклицательная, императивная интонация: “Господи, я верю!”, “Пляши, Саломея, пляши!”, “О Саваофе! / Покровом твоим рек и озер / Прикрой сына!”, “О чудотворец!”, “Хвалите бога!”, “Радуйся, Сионе, / Проливай свой свет!”

Библейские идиомы, библейские фразеологические обороты оригинальны, запоминающиеся (они в немалой степени повлияли на поэтику Есенина, в том числе и на стихи нерелигиозного содержания): “зреет час преображения”, “Нет, не дашь ты правды в яслях твоему сказать Христу”, “с золотой тучки глядит Саваоф”, вострубят клики”,

“и голгофят снега твой”, “земного рая святой младень”, “луговой Иордань”, “мы окропим твой крест”, “Даже богу я выщиплю бороду оскалом моих зубов” и др.

Вопреки мнению критика А. Воронского, который в своё время, в 1924 году, в литературном портрете, посвященном Есенину, считал, что на творчество поэта “пагубно отразилась дедовская религиозность” (11) (именно дед приобщил внука к Библии), Книга книг, а также другие религиозные писания, несомненно, обогатили поэтический мир Есенина, содействовали созданию новой стилистической струи в русской поэзии начала XX века. Евгений Наумов в своей книге о Есенине пишет, исходя из конкретных реалий жизни поэта: “Библия для Есенина была таким же романтическим источником вдохновения, как и *Слово о полку Игореве* с его высоким, торжественным, и драматическим звучанием. В. Чернявский, часто видевший Есенина в 1918 году, вспоминает что в эту пору он видел на столе поэта Библию «в замученном и растрепанном виде» и *Слово о полку Игореве*; Есенин постоянно возвращался к ним в разговоре, «восторженно цитируя отдельные куски»” (12).

Есенин, не будучи убежденным верующим (хотя отдельные публикации, в особенности пролеткультовские, утверждали голословно, что стихи поэта проникнуты мистицизмом), использовал с большим мастерством библейскую и религиозную символику для создания нового поэтического сказочного мира, который запечатлелся в литературных памятниках эпохи.

Примечания

1. Есенин С. А., Собрание сочинений в шести томах, под общей ред. В. Г. Базанова, А. А. Есениной и др. Вступ. ст. Ю. Л. Прокушева. Тт. I-VI. Москва, “Художественная литература”, 1977-

1980. Том VI, с. 22. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте работы. Римской цифрой указывается том, арабской - страницы.

2. Соловьёв Б., Поэт и подвиг. (Творческий путь А. Блока), Москва, "Советский писатель", 1965, с. 562.

3. Юшин П. Ф., Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция, Москва, Изд-ство Московского университета, 1969, с. 202.

4. Приснодева (от древнеславянского присно, то есть вечно), здесь речь идёт о богороднице, деве Марии.

5. Вой (древнеславянское слово), то есть войны.

6. Марченко Алла, Поэтический мир Есенина, Москва, "Советский писатель", 1972, с. 133.

7. См. Розанов Ив., Реквизиция бога, "Понедельник" (Москва), 1918, No. 19, с. 7.

8. Никулин Л.В., Памяти Есенина, в сборнике Воспоминания о Сергее Есенине, под общей ред. Ю. Прокушева, Москва, "Московский рабочий", 1965, с. 215.

9. Хазан В. И., Библейские цитаты и реминисценции в поэзии С. А. Есенина, "Научные доклады высшей школы. Филологические науки" (Москва), 1990, No. 6, с. 6; см. также его же: Проблемы поэтики С. А. Есенина, Грозный, 1988.

10. Там же.

11. Воронский А., Искусство видеть мир. Портреты. Статьи, Москва, "Советский писатель", 1987, с. 165.

12. Наумов Е., Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха, Ленинград, Лениздат, 1973, с. 126.

ОБРАЗ ЛУНЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

**Антоанета Олтеану
(Antoaneta Olteanu)**

Восприятие образа луны в стихах Есенина осуществляется, на наш взгляд, метафорическим изображением действий луны (месяца) во всех её проявлениях: есенинская луна играет с поэтом, с целым миром, в жизнь и смерть. Обычно поэт является пассивным наблюдателем этих игр-превращений, но нередки случаи, когда душевное настроение поэта влияет на восприятие движений и образов ночного светила. Когда лирический герой счастлив, луна отвечает его стремлениям, играя с ним в виде милого жеребёнка или другого животного; в другой ситуации, шутливое воображение поэта видит в луне воплощение самых невероятных предметов - невероятных, но вполне обыкновенных: все они выступают составной частью определённого крестьянского, окружающего его мира. Этот период и является цветущей порой лирики Есенина, периодом "юности", полной жизненных сил. Луна играет с поэтом, принимая разные образы, спокойно спускаясь время от времени с небосвода. Игровой характер этих жестов подчёркивается светлым идиллическим (лунным) тоном стихотворений, иногда шутливым, показывающим веру поэта в самого себя, в прочность устанавливаемых связей в мире.

Позже в большинстве таких стихотворений, относящихся к советскому/революционному периоду отмечается отказ от свойственного ему поэтического мира под воздействием революционных идеалов. Поэт отходит от прежнего идил-

лического представления крестьянского мира, в том числе (или особенно) от образа луны, настоящего символа этого мира. Этот отход совершается не без боли, грусти со стороны поэта, который однако не вполне охотно принимает на практике революционные принципы. Луна исчезает с небосвода, за ней следят, за нею охотятся и даже оскорбляют, высмеивают, её низводят с высокого пьедестала дореволюционной поэзии. Есенину не удалось полностью осуществить поставленные перед собой высокие задачи. Отречение от прежней жизни, от прежнего мира приводит его в отчаяние; знакомые ему вехи на знакомом пути исчезли и единственный выход из тупика, из унижительного положения, является смерть. Образ смерти, воспринятый как роковая игра поэта или луны, является завершающим этапом периода душевных мучений. Даже последние стихотворения, в которых кажется, что, наоборот, поэт достиг своего покоя путём возвращения к прежней луне, лунности, показывает душераздирающую грусть, смиренную ностальгию поэта по отношению к прошлому. Потому что впереди только смерть. Поэт, рождённый под знаком луны, в мифическую купальскую ночь, грубо нарушил закон своей покровительницы-луны в попытке встать под эгиду революционного солнца. Солнце разума оказалось не столь разумым, но уже всё оказалось утраченным.

Как отмечалось выше, даже своим рождением Есенин осеняется знаком луны/лунности. Как свидетельствуют его известные стихи, Есенин родился в самую купальскую ночь, в самую мифическую пору:

Матушка в Купальницу по лесу ходила,
Босая, с подтыками, по росе бродила,
Травы ворожбиные ноги ей кололи,
Плакала родимая в купырях от боли.

Не дознамо печени, судорога схватила.
Охнула кормилица, тут и породила.
Родился я с песнями в травном одеяле
Зори меня вешние в радугу свивали. (1).

Согласно народным поверьям, тот, кто рождается в ивановскую ночь, наделён сверхъестественными силами и станет колдуном или ясновидцем. Поэт осознаёт, что у него сверхчеловеческие силы:

Вырос я до зрелости, внук купальской ночи,
Сутемень колдовская счастье мне пророчет (I, 74).

И в связи с этим понятна склонность к этой поре, момент рождения являясь отметкой жизни, луна становится символом этой настоящей жизни.

Игра луны в жизнь

Частое представление луны в качестве настоящего признака, носителя жизни, со всеми её элементами, является одной из характерных черт лирики Есенина. Луной/лунностью является сама жизнь, действительность; только под знаком и светом луны, исполненной теплоты и жизни, и предопределяются все поступки человека: луна является как бы спутником, постоянно сопровождающим его по дорогам жизни.

В ходе космической игры в прятки, луна приобретает разные образы, все находящиеся под знаком успокаивающей игры. Все эти изображения являются естественными, неотъемлемой частью вселенной. Главное, что весь этот декор не является мёртвым телом, а постоянным, разнообразным, сопровождающим человека.

Образцом такой космической игры служит, во-первых,

обыкновенное сокрытие луны под облаками, как при игре в прятки:

Месяц в оалачном тумане водит с тучами игру (I, 67).

Луна как персонаж. Анимистические черты.

В желании передать всё большую и большую близость, ощущаемую Есенином по отношению к луне, он приписывает ей анимистические черты. Как уже отмечалось, чаея всего луну Есенин воспринимает в виде коня, жеребёнка, ягнёнка:

Ягнёночек кудрявый - месяц
Гуляет в голубой траве.

В затихшем озере с осокой
Бодаются его рога (I, 103).

И невольню в море хлеба
Рвётся образ с языка:
Отелившееся небо
Лижет красного тельца (I, 118).

Но луна появляется не только в образе животного, коня, даже в виде пастуха, сопровождающего табун лошадей:

В холмах зелёных табуны коней
Сдувают ноздрями златой налёт со дней.

Дрожат их головы над тихой водой,
И любит месяц их серебряной уздой (I, 122).

Бегающим жеребёнком, ягнёночком, резвящимся и

играющим на полянах небесных, луна сопровождает людей во всех их поступках. Например, в революционную пору, Есенин и сравнивает это явление с катанием на санях. С иронией и, одновременно, с уверенностью в правоте дела, поэт описывает это событие так:

Рыжий месяц жеребёнком
Запрягался в наши сани (I, 148).

Принятие революции поэтом можно считать именно её сравнение с любимым образом его стихотворений, - с месяцем. Таким образом революцию он воспринимал как естественное, необходимое и прогрессивное событие, под знаком разума. Именно поэтому образ луны позже был заменён Есениным образом солнца, настоящим символом разума.

Луна как неодушевлённый предмет

Путём метафоризации луна приобретает в игре черты неодушевлённых предметов, являющихся составной частью окружающей среды человека:

И пляшет сумрак в галочьей тревоге,
Согнув луну в пастушеский рожок (I, 114).

или:

На грядки серые капусты волноватой
Рожок луны по капле масло льёт (*там же*).

Предметом сравнения может быть, фактически, всё, даже необыкновенные, непозитические ассоциации (как, например, сходства по форме, цвету предметов быта).

Словно яйцо, расколовшись, скользнул
Месяц за дальним холмом (I, 124).

Иногда, опираясь на такого рода сходство, поэт создаёт настоящую этиологическую легенду, которая объясняет происхождение названного предмета. Луна/месяц в виде колоба вызывает у поэта необычные ассоциации:

То не тучи бродят за овином
И не холод.
Замесила божья мать сыну
Колоб.

Всякой снадобью она поила жито
В масле.
Ипекала и положила тихо
В ясли (I, 142).

По своей форме колоб очень схож с игровым предметом. Даже одного из творцов вселенной - имеется в виду Богородица - создал этот колоб именно с целью её участия в игре:

Заигрался в радости младенец,
Пал в дрёму,
Уронил он колоб золочённый
На солому.

Покатился колоб за ворота
Рожью.
Замутили слёзы душу голубую
Божью (*там же*).

Но далее оказывается, что свойства данного предмета, его введение в игру неслучайны: месяц, по словам творца, дол-

жен стать вселенской игрушкой, утешением ночных скитальцев:

Говорила божья мать сыну
Советы:
“Ты не плачь, мой лебедёночек,
Не сетуй.

На земле все люди человеки,
Чада.
Хоть одну им малую забаву
Надо.

Жутко им меж тёмных
Перелесиц,
Назвала я этот колоб
Месяц” (I, 142-143).

Анти-луна. Оскорбление месяца.

Антимесяц встречается в стихотворениях С. Есенина советского периода, вернее, революции, когда он старался отказаться от символов “старого мира”, в том числе идиллического изображения села, чьим неотъемлемым образом была и луна. В новых стихотворениях высмеивается образ луны:

Небо - как колокол,
Месяц - язык.
Мать моя - родина,
Я - большевик (II, 48).

Дай мне твои волосья
Гребнем луны расчесать (II, 60).

И развенчание луны будет продолжаться:

**Проклевавшись из сердца месяца,
Кукарекнув, взлетит петух (II, 68).**

Сознательное оскорбление луны выливается в открытый манифест:

**Ели этот месяц
Друг их чёрной силы, -
Мы его с лазури
Камнями в затылок (II, 61).**

Период 1919 года можно отметить следующими стихами, выражающими запрет, касающийся образа луны:

**Не пора ли перестать луне
В небесах облака лакать (II, 68).**

или, например:

**Любо хворостиной
Управлять скотиной,
В ночь у перелестниц
Спи и плюй на месяц (II, 149).**

Отсутствие луны - игровая характеристика

Отсутствие луны может быть временным и вечным, окончательным.

Временное исчезновение луны чаще всего воспринимается как сознательная игра самой луны, которая убегает за тучи:

Месяц в облачном тумане водит с тучами игру (I, 67).

Иногда месяц подвергают внешним действиям, заканчивающимся временным, частичным или полным исчезновением луны с неба:

Младенцем завернула
Заря луну в подол (I, 169).

Подобием отсутствия является и полуйсчезновение месяца в виде частичной замены места обитания:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя вёсла по озёрам (I, 166).

или:

Золотою лягушкой луна
Распласталась на тихой воде (I, 168).

Душевный отказ от луны путём отстранения

В годы душевных невзгод даже луна не оказывалась больше убежищем, знакомой поэта, неотъемлемой частью космоса. Месяц существует физически, а его физическое присутствие не оказывает никакого влияния на душу поэта:

Когда ночью светит месяц
Когда светит ... чёрт знает как! (I, 192).

Как-будто сила луны уменьшилась или оказалась недостаточной на фоне драмы человека:

И знакомые взору просторы
Уж не так под луной хороши (I, 208).

Всё чаще луна приобретает противоположные свойства. Она больше не является символом жизни, молодости, а становится символом болезни, боли, даже смерти. “Месяц, словно жёлтый ворон “ (I, 246), “золото холодное луны” (I, 286) - это другие образы луны, на этот раз враждебной человеку. С болью отмечается, что:

Высоко стоит луна,
Даже шапки не докинуть (I, 266).

Иногда это чувство душевного расстояния, далёкого друга объясняется физической далью, далёким родным краем:

Только тегеранская луна
Не согреет песни теплотою (I, 294).

или:

Отчего луна так светит тускло,
На сады и стены Хорассана? (I, 296).

Игра луны в смерть

Устранение луны осуществляется, во-первых, путём существенного физического расстояния, воспринятого как настоящее удаление в мир ушедших. Луна находится на небе, но свет её перестал быть тёплым, знакомым, хотя это не осуществляется полным разрывом - на луну поэт смотрит с ностальгией, вспоминая прошлые её ипостаси:

Я давно мой край оставил
Где цветут луна и чащи /.../,
Месяц на простом погосте
На крестах лучами метит,
Что и мы придём к ним в гости (I, 219).

или:

О всех ушедших грезит коноплянник
С широким месяцем над голубым прудом (I, 234).

Устранение является сознательным. Мотив “золота холодного луны” осложняется (I, 286) коннотацией смерти:

Гори, звезда моя, не падай,
Роняй холодные лучи.
Ведь за кладбищенской оградой
Живое сердце не стучит (I, 262).

В 1926 году все светлые образы, характерные для стихотворений Есенина, превратились в настоящие символы смерти. Жизнь-игра закончилась, может быть, из-за ошибок лирического героя:

Снежная рябина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И берёзы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам? (IV, 198).

Смерть - отсутствие луны

Отсутствие луны является одним из излюбленных мотивов стихотворений послереволюционного периода. Многочисленные разочарования, в том числе и чувство сознательной деградации луны, осуществляемой самим поэтом, приводят его тупик. Отсутствие луны значит отсутствие самой жизни, и оно отмечается горькой констатацией:

Нынче луну с воды
Лошади выпили ... (II, 60).

Иногда факт отмечается более грубо:

Луну, наверное,
Собаки съели -
Её давно
На небе на видать (II, 133-134).

Обычно констатация этого факта встречается после периода “богоборчества”/“антимесяца”, когда поэт осознаёт отсутствие луны, потерянной из-за своего неразумного поведения, вслед проведения целого ряда оскорблений месяцу, любимому образу своих стихотворений. Потеря луны воспринимается как взятие у поэта дара пророчества, ясно-видения, добытым, как мы видели, своим чудесным рождением. Поэт больше не владеет своим талантом, видением:

Степная водь не внемлет слову.
Не знаю, светит ли луна
Иль всадник обронил подкову?
Всё спуталось ... (II, 128).

В поздних стихотворениях отмечаем возвращение образа луны, не той тёплой, но очень важной для поэта в качестве точки опоры:

А ночью выплывёт луна.
Её не слопали собаки.
Она была лишь не видна
Из-за людской
Кровавой драки (II, 138).

Кажется, что возвращение в прежний мир, к прежним образам возможно лишь потому, что сама оскорблённая луна простила взбунтовавшегося поэта:

Слезу обронит месяц
На мой завьялый труп (IV, 142).

Как было сказано, *луна*, *лунный*, *лунность* ассоциируются с самой жизнью, цветущей молодостью, с лучшей порой в жизни человека.

Этот же образ повторяется чувством потерянной юности, даже настоящей жизни:

Вечером синим, вечером лунным,
Был я когда-то красивым и юным.

Неудержимо, неповторимо,
Всё пролетло ... далече ... мимо ...

Сердце застыло и выцвели очи ...
Синее счастье! Лунные ночи! (I, 310).

Помимо мотива лунности, иногда воспринимаемой и как постоянно струящийся свет, потоп света приводит к потери положительных, благоприятных качеств лунных лучей (“Ах, луна влезает через раму, /Свет такой, хоть выколи глаза ...”, I, 312), появляется “синяя лунность”, “синий туман”, “синее счастье” в качестве символа утраченных надежд, сил, молодости:

Ах, у луны такое
Светит - хоть кинься в воду.
Я не хочу покоя
В синюю эту погоду (IV, 194).

Синий туман. Снеговое раздолье,
Тонкий лимонный лунный свет,
Сердцу приятно с тихой болью
Что-нибудь вспомнить из ранних лет (I, 313).

Стихотворения 1926 года пронизаны этим чувством утра-

нения, удаления от прежнего мира, прежнего любимого образа луны.

Например:

Неуютная жидкая лунность /.../,
В чахоточном свете луны (IV, 187);

Какая ночь! Я не могу.
Не спится мне. Такая лунность.
Ещё как будто берегу
В душе утраченную юность.

Подруга охладевших лет,
Не называй игру любовью,
Пусть лучше этот лунный свет
Ко мне струится к изголовью (IV, 201).

На самом деле поэт оказался жертвой жестокой игры, которая подавила его своей тяжестью. Чувство отчаяния потерянного рая (душевного, дореволюционного и т. д.) приведёт поэта к единственному, на его взгляд, выходу: отомщение за причинённую боль, оскорбление, неправильный выбор. Поэт осознаёт, хотя и поздно, двойственность своего положения, и, особенно, чувство измены близкому своему образу:

При луне хороша одна,
При солнце зовёт другая.
Не пойму я, с какого вина
Захмелела душа молодая? (IV, 226).

Примечания

1. Сергей Есенин, Собрание сочинений в шести томах, Москва, 1977-1979, т. I, с. 74. Далее указываются в тексте в скобках том и страница.

IMAGINEA SATULUI ÎN POEZIA LUI SERGHEI ESENIN

Maria Osiac, Ion Dodu Bălan

Într-unul din versurile sale celebre, Serghei Esenin - *“un talentat poet țăran”*, cum îl numea Blok - mărturisea cu o mândrie amară, dar cu o nuanță aristocratică: *“Sunt ultimul poet cu satu-n glas”*.

În această succintă autocaracterizare, Esenin își fixa locul nu numai în lirica rusă, ci și în lirica universală, întrucât opera sa încheia una dintre temele fundamentale ale liricii, care vine din adâncurile antichității greco-romane, de la Hesiod și Vergilius, tema lumii rurale.

Împrejurările istorice binecunoscute, care au trezit în conștiința poetului regrete și nostalgii, brutalele distrugerii ale satului rus patriarhal, au contribuit la încheierea, într-o notă plină de melancolie și tragism, a temei satului tradițional în poezie.

Noutatea acestei modeste comunicări am vrea să stea în interpretarea poeziei eseniniene dintr-un unghi nou, deschizând porțile universului său artistic cu o cheie de aur, pe care ne-a oferit-o marele poet și filosof român Lucian Blaga, născut, și el, la sat, în același an cu Esenin.

Coordonata originală, distinctă a liricii eseniniene constă în faptul că poetul vede, ca și Octavian Goga în poezia românească - fără ca între ei să fie vreo influență nemijlocită - specificitatea satului într-un amurg de veac, dar cu ochi asemănători cu ai lui Blaga, cel care spunea că *“veșnicia s-a născut la sat”*. Nu-i aici nici o contradicție - vom vedea că acestea sunt coordonatele fundamentale ale liricii lui Esenin: sentimentul vremelniceii satului în datele lui istorice, dar și al veșniciei sale, în datele lui spirituale.

E unanim recunoscut faptul că Esenin este poetul satului rusesc de la începutul secolului XX. Dar să vedem ce fel de sat și cum se reflectă el în creația eseniniană.

Esenin era - cum singur mărturisește în autobiografia sa - fiu de țăran sărac. Și-a trăit copilăria *“printre câmpii și stepe”*, cu libertatea și spiritul de aventură pe care le cultivă universul rural.

Copilăria trăită la sat i-a deschis poetului poarta spre metafizica satului, a omului curat, cu ochii atârnați de cer. Lucian Blaga arăta în discursul de recepție la Academie *“Elogiul satului remânesc”* cu o uluitoare forță de caracterizare: *“Copilăria și satul se întregesc reciproc, alcătuind un întreg inseparabil. S-ar putea vorbi despre o simbioză între copilărie și sat, o simbioză datorită căreia fiecare din părți se alege cu un câștig. Căci, pe cât de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atât de adevărat e că și satul, la rândul lui, își găsește suprema înflorire în sufletul copilului. Există un apogeu exuberant, învult și baroc al copilăriei, care nu poate fi atins decât în lumea satului și există, pe de altă parte, aspecte tainice, orizonturi și structuri secrete ale satului, care nu pot fi sesizate decât în copilărie”*. Viața și opera lui Esenin demonstrează pe deplin aserțiunile lui Blaga.

Așa cum la Goga întreaga Transilvanie se reflectă în sat, la Esenin Rusia e satul trezit în prag de Rusalii, satul cuprins de secetă ori bătut de război, carele ce se-ntorc de la câmp, cosașii, flăcăii și fetele prinși în iureșul dansului, mama, bunicul și bunica, izbele cu streșini de paie, *“cu icoane vechi și lumină slabă de candelă”*, cu miros de plăcinte și de hamuri, întreaga livadă de lângă casă ori mesteacănul, arțarul salcia, scorușul. De aceea, am putea spune ca Lamartine despre Mistral: *“Sub pana lui, o țară a devenit un cântec”*.

Transilvania și satul lui Goga sufereau însă o triplă împilare și asuprire: națională, religioasă și socială. De aceea, notele militante, de revoltă sunt mai accentuate în lirica gogiană. E însă o revoltă în genunchi, în care murmură lacrima, se aude scrâșnetul durerii, pâlپاie nădejdea unui popor *“De-a pururi fără crezământ/ La Dumnezeu, acolo-n cer/ Și la-mpăratul pe pământ”*.

Deși ne-am fi așteptat, la Esenin asemenea probleme grave, încrâncenate nu se pun, decât în lupta dintre tradiție și înnoire, dintre civilizația patriarhală și tehnicismul care ucide poezia vremurilor trecute.

Pare să fie aici o viziune expresionistă extrem de original exprimată. E aici celebra antinomie sat-oraș: satul ca loc al virtuților eterne și orașul ca loc al prăbușirilor. De aceea, la Esenin confruntarea e mai mult între două medii, unul pur, la sat, și altul corupt, la oraș, decât confruntarea dintre pături sociale.

Universul nealterat al armoniei și echilibrului, al împăcării cu sine însuși și cu lumea, universul primitiv rural devine pentru poet paradisul a cărui pierdere va marca o adevărată tragedie. Poetul trăiește drama dezrădăcinării într-un sat lovit de aripa veacului de fier.

Întâlnirea cu satul nou, altul decât cel al copilăriei, e marcată de sentimentul înstrăinării printre semenii: *"Nu mă mai recunoaște nimeni/ Sunt, pentru ei, un drumeț străin"* și nu numai printre ei: *"Azi o iscoadă trândavă, ciudată/ Par dragelor ogoare și păduri"*, de sentimentul incomunicabilității: *"Străin mi-e graiul ce-aud și-mi pare/ Că-n țara mea și eu am ajuns străin"*, de sentimentul inutilității: *"Aici mi-e versul de prisos, săracul/ Ba chiar și eu-s, pesemne, de prisos"*.

Vatra-n paragină, izbele ce se proptesc de gard, mușgaiul și cioburile ce bat cu aripa-n geam, bălăriile din ogradă, crucile de lemn din țințirim sunt elementele constitutive ale unui univers foarte apropiat de cel al lui Goga.

Alături de imaginea unui sat concret, situat în ținuturile riazane, pe malul râului Oka, asistăm în universul liricii lui Esenin la plămădirea unei mitologii noi, înfăptuite sub ochii noștri, ai cititorilor, printr-un fantastic și neobișnuit, surprinzător sistem de metafore, de figuri de stil, care transfigurează universul, proiectând coordonatele satului eseninian pe coordonatele macrocosmosului. Un cățel înecat într-un râu se transfigurează într-un astru, în blânda lună, la care tânjește tragic sentimentul matern. E aici, neîndoios, o tandără de mit.

Într-o uluitoare libertate imagistică, în universul satului din liri-ca eseniniană - mărturisit cu un suflet proaspăt, de copil - se petrec lucruri de-a dreptul fascinante, care alimentează o stranie și cuceritoare mitologie, prin inversarea termenilor dintre micro și macrocosmos. Luna e o *"mielușea cârlionțată"*, *"cerul, vacă ce-a fătat/ Vițelușul roș și-l linge"*, luna poartă cușma ce poate fi zvârlită de vânt, o iapă-și poate repezi *"coada ei cea roșie pe cer"*, *"Luceafărul roșu coboară tăcut/ Și, ca un mânz, se înhamă la sania mea"*.

Universul rural imediat, palpabil, concret și macrocosmosul sunt aproape imposibil de delimitat, la fel cum legate sunt animalul și vegetalul: *"la ugerul mamei, verde/ Suge un pui de arțar"* sau *"Cu coade verzi/ Și fustișoară albă/ Veghează lângă lac mesteacănul./ Ce minunat mesteacăn!! Și ce piept!! Nici o femeie n-are/ Unul la fel..."*.

Esenin proiectează satul mărunț, pierdut în stepă, peste întregul cosmos: *"Sat pierdut prin viroage sălbatice/ În desișuri de crâng astupat/ Împrejur, pe măguri și padine/ Vezi doar cerul albastru, curat"*.

Satul devine, astfel, centrul lumii. Modest, umil, șters în mijlocul câmpiei, satul domină cosmosul și trezește sentimentul veșniciei. Ca și la Blaga, *"satul se integrează într-un destin cosmic... dincolo de care nu există nimic"*, fiindcă aceasta este conștiința latentă a satului despre sine însuși.

Despre *"ultimul poet cu satu-n glas"* nimeni altul decât Troțki scria într-un articol apărut în Pravda din 1926 ca despre un *"admirabil poet, atât de proaspăt, atât de adevărat"*. Afirmând în repetate rânduri că Esenin n-a fost un revoluționar, Troțki continua: *"Rădăcinile lui sunt profund populare"*, iar *"fondul său popular nu e artificial. Dovada stă nu numai în poemele sale cu caracter popular, ci și noul său lirism. Poetul ne-a forțat să simțim rădăcinile țărănești ale imaginilor sale și să le lăsăm să pătrundă profund în noi. Fondul țărănesc, deși transformat și rafinat de talentul său de creator, era puternic ancorat în el. Puterea fondului țărănesc e cea care a provocat slăbiciunea proprie lui Esenin: el se smulsese cu*

rădăcina din trecut, dar această rădăcină n-a putut să se prindă în timpurile noi. Orașul n-a putut să-l fortifice, dimpotrivă, l-a lovit, l-a rănit”.

Lucru surprinzător, în caracterizarea globală a poetului în critica românească, Vladimir Streinu se întâlnește până la formulare cu caracterizarea făcută de Troțki care scria despre *“sinceritatea interioară”* a poeziei eseninienne, *“din care aproape fiecare vers a fost scris cu sângele dintr-o venă rănită”*. *“Nu e o metaforă - sublinia Vladimir Streinu - că Esenin, ca să-și scrie opera întreagă, muiase tot timpul penița în sângele său”*.

Scrisul cu sânge, la propriu și la figurat, cu jertfa propriei vieții e, neîndoios, în multe cazuri, semnul omului de geniu, al marilor creatori capabili să-și zidească existența și ce au mai drag în temeliele operei lor, precum Meșterul Manole a făcut să dureze Mănăstirea de la Argeș zidind-o pe Ana în zidurile ei.

II.

**ПОЭТИКА.
СТИЛИСТИКА.
ЛЕКСИКОЛОГИЯ**

ПАРАДИГМА ЗООНИМОВ В ПОЭЗИИ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

Екатерина Фодор
(Ecaterina Fodor)

Поэзия Сергея Есенина была замечена и оценена уже после появления в печати первого сборника стихотворений *Радуница*, в котором он заявил о себе как лирик и художник родного края, ярко нарисовав картины жизни деревни в её праздниках, труде и обрядности. Зинаида Гиппиус отметила, что в его стихах “пленяет какая-то “сказанность” слов, слитость звука и значения, которое даёт ощущение простоты” (1). “Прелестными, лучшими из всех, какие сейчас пишутся в России”, назвал стихи поэта И. Бабель в письме к Горькому от 25 июня 1925 г. (2). Глубина его таланта, величие его мироощущения были высоко оценены и самим М. Горьким: “Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой “печали полей”, любви ко всему живому в мире и милосердия, которое - более всего иного - заслужено человеком” (3).

Поэт с глубоким пониманием и сочувствием воспринимал природу, яркие краски родного рязанского края. Умел слушать шелест травы, звон колокольчика, песни вьюги, чувствовать ароматы свежего ветра, цветущей черемухи, спелых яблок и воплощать все это в незабываемых поэтических образах.

Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий,

- заявляет Есенин в своем известном стихотворении *Шаганэ ты моя, Шаганэ*.

Трогательно, с большой нежностью и любовью вводит он в свои поэтические произведения "братьев наших меньших" - животных.

Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве
И зверье, как братьев наших меньших,
Никогда не бил по голове.

Герои его произведений населяют столь близкие его сердцу просторы средней России, крестьянское подворье и реже - городские квартиры. Животное царство других зон и стран - редкий гость стихов поэта: один - два раза они присутствуют на страницах его произведений. Это попугай, горилла, тигренок и некоторые другие. Животные входят в его жизнь, дополняют картину крестьянского или городского быта. Ср. стихотворение *В хате* (1914), где дается зарисовка жизни крестьянина:

Старый кот к махотке крадется,
На парное молоко.

Квохчут куры беспокойные.

На дворе обедню стройную
Запевают петухи.

Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты. (4)

Зоонимы поэтических произведений Сергея Есенина рассматриваются в двух аспектах: исходном, номинальном, как название определенного представителя животного мира, и вторичном, в составе тропов, закрепленных за определённым контекстом. Во втором случае употребляется термин зооморфизм, отражающий эстетическое мироощущение поэта. Многочисленны и стилистически полифункциональны парадигмы териологических зоонимов (5): конь, лошадь, лошаденка, кобыла, кобылица, кляча, жеребёнок; собака, пес, сука, кобель, щенок; баран, овца, ягненок, ягненокчек; корова, вол, теленок/разг. вариант телок/; орнитологические: лебедь, журавль, соловей, соловушко, воробей, воробышко, петух, курица, ворон, ворона, гусь, сова, голубь; герпетологических: лягушка, жаба, змея. Другие зоонимы не образуют целостных парадигм.

В рамках данной статьи будет представлена парадигма зоонимов и зооморфизмов собака - пёс - сука - кобель - щенок - сукин сын. Парадигма слов, связанных семантически и понятийно архисемой, или родовой интерпретирующей семой “животные из семейства псовых”, реализуется лексемами собака - пёс. Дифференциальными семами выступают сема “пол”, являющаяся контекстуально связанной (ср. стихотворение *Собаке Качалова*, где речь идёт о самце собаки по кличке Джим, и стихотворение *Песнь о собаке*, рассказывающем о самке собаки, как и стихотворение *Сукин сын*, где используется синоним пёс для обозначения самки собаки) и не связанная контекстуально сема “пол”. Контекстуально не связанная дифференциальная сема “пол”, соответственно “самец”, реализуется в поэзии Есенина лексемой кобель, противостоящей лексеме сука, соответственно “самка”, объединяющим их признаком является “родители”; сукин сын противостоит лексеме щенок признаком “пол”, соответственно “самец” при интегрирующем признаке “пол” при второй лексеме, их общим объединяющим признаком выступает “детёныши”. Дополнительным объединяющим при-

наком этой парадигмы является их поэтическая функция в качестве зооморфизмов.

Современники Сергея Есенина в своих воспоминаниях о нем отмечают большую любовь поэта к собаке. Так, Николай Вержбицкий рассказывает, что в Тбилиси (Тифлисе) поэт познакомился с художником Ильей Герасимовичем Рыженко, и передает состоявшийся между ними разговор:

“- У тебя, Илюша, прямо собачья любовь к природе!

- Почему же собачья? - удивился художник.

- Да как тебе сказать... Мне кажется, что по-настоящему любят и понимают природу только животные... И ещё растения... Ты тоже, по-моему, не человек, а большая, умная и добрая собака... И если тебя ласково погладить, ты растрогаешься и заплачешь собачьими слезами” (6).

В Тбилиси Есенин спас от побоев и голодной смерти собаку, завоевав вначале её доверие, а потом и привязанность.

Собаку поэт воспринимал как верного друга человека, являющегося составной частью его быта. Отсутствие собачьего лая в деревне может стать сигналом беды, неблагополучия. Например:

Не слышно собачьего лая,
Здесь нечего, видно, стеречь -
У каждого хата гнилая,
А в хате ухваты да печь. (*Анна Снегина*)

Как к другу, собаке русского актера Качалова Джиму, обращается поэт в шутливо-ласковой форме:

Давай с тобой полаем при луне
На тихую, бесшумную погоду.
Дай, Джим, на счастье лапу мне.

Он восхищается его красотой:

Ты по-собачьи дьявольски красив,
С такою милою доверчивой приятцей.

Обращение голубчик (Пожалуйста, голубчик, не лижись), эпитет милый (мой милый Джим), сравнение как пьяный друг (Как пьяный друг, ты лезешь целоваться) - зооморфные характеристики, способствующие превращению зоонима собака в зооморфизм - поэтический, эмоционально ёмкий образ друга.

В *Предисловии* к собранию сочинений, относящемуся к 1924 году, Есенин отмечал: “В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувство и ту образность, которая указала пути многим молодым поэтам и беллетристам” (7).

Как уже отмечалось выше, родовое название зоонима собака Есенина имеет своим синонимом пёс. Например:

Ведь недаром с давних пор
Поговорка есть в народе:
Даже пёс в хозяйский двор
Издыхать всегда приходит. (*Исповедь хулигана*)

В поэзии зооним пёс выступает и во втором своем значении как “самец”. Ср.

Рад послушать я песню былую,
Не лай ты! Не лай! Не лай!
Хочешь, пёс, я тебя поцелую
За пробуженный в сердце май? (*Сукин сын*)

Нежностью к четвероногому другу проникнуты и строки:

А ты, любимый,
Верный пегий пёс?!
От старости ты стал визглив и слеп.

Примыкая к группе имажинистов, в которую входили В. Шершеневич, А. Мариенгоф, А. Кусиков, Рюрик Ивлев, И. Грузинов и др., Есенин довольно скоро отходит от их абстрактной системы образов, утверждая в поэзии органический образ как средство выражения поэтического мироощущения, изображения действительности. Он писал: “В 1919 г., я с рядом товарищей опубликовал манифест имажинизма. Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив почву за органическим образом” (8). Например, как троп-сравнение лексема пёс выступает в составе космических образов Есенина:

Новое восславят
Рождество поля,
И, как пёс, пролетает
За горой заря.

Сравнение как пёс является именно таким органическим образом в ассоциации заря - пёс. Подобного рода сравнение встречается в контексте *Пугачёва*: “Слухи воют, как пёс”.

Зооморфизмы поэта органичны и далеки от абстрактно-синкретического восприятия действительности имажинистов. Есенинское сравнение - это не психологическая мотивировка, а конкретный зрительный образ.

Зооним пёс со значением “самец” имеет своей синонимической парой зооним кобель.

Я не нищий, ни жалок, ни мал
И умею расслышать за пылом:
С детства нравиться я понимал
Кобелям да степным кобылам. (*Ты такая же...*)

Любовь к “брату меньшему” удерживала поэта от использования в своих стихах народных бранных коннотаций при этом зоониме.

Средь людей я дружбы не имею,
Я иному покорился царству.
Каждому здесь кобелю на шею
Я готов отдать мой лучший галстук.
(Я обманывать себя не стану)

Признак “пол”, соответственно “самка”, реализуется лексемами собака, сука без дополнительных отрицательных коннотаций во втором случае. Дистинктивный признак пола зоонима собака, соответственно “самка”, контекстуально реализуется и лексически поддерживается синонимом сука в стихотворении С. Есенина *Песнь о собаке*, в одном из наиболее сильных, эмоционально насыщенных лирических стихотворений поэта, в котором самые высокие и дорогие человеку материнские чувства перенесены на зверя. Трагедия собаки - суки - в насилии над её материнскими чувствами, в грубом вмешательстве в её жизнь человека, отобравшего у неё и утопившего новорожденных её семерых щенят. Как это звучит современно, когда многие из нас пытаются спасти от гибели и вымирания “братьев наших меньших”!

В контексте всего стихотворения лексемы собака и сука выступают зооморфизмами. Превращение общеязыкового зоонима и зооморфизм осуществляется в плане поэтической метафоры, ассоциаций действий и чувств животного и человека. Сука, ласкала, причесывала языком своих детенышей. Вначале она бежала за хозяином, положившим в мешок её щенят, а обратно домой уже чуть плелась. Она смотрела скуля на небо, где месяц ей показался одним из её щенков. И как заключительный аккорд её страданий -

И глухо... покатались глаза собачьи
Золотыми звездами в снег.

Сравнение месяца (луны) с щенком собаки, а её глаз с

золотыми звездами придает необычайную яркость и выразительность образу. Поэтический сдвиг от зоонима к зооморфизму таким образом реализуется контекстом всего стихотворения, а не отдельных его частей.

Последнее звено парадигмы - детеныши - представлено зоонимом щенок с его двумя морфологическими вариантами форм множественного числа - щенки и щенята. Ср.:

А в окне на сени скатые,
От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые заползают в хомуты.
(В хате)

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ощенила сука,
Рыжих семерых щенят.
(Песнь о собаке)

Употребление той или иной формы множественного числа указанного зоонима обусловлено ритмикой стиха и лишено дополнительных коннотаций. Дистинктивный признак пола у детенышей собаки дается Есениным в стихотворении *Сукин сын*. В самом тексте стихотворения щенок собаки назван “молодым её сыном”. Синонимичные собака и пёс выявляют свой дистинктивный признак пола - “самка” введением в контекст стихотворения детеныша - “молодого её сына”, названного также *сукиным сыном*. К возмужавшему сыну суки поэт обращается со словом пёс:

Рад послушать я песню былую,
Но не лай ты! Не лай! Не лай!
Хочешь, пёс, я тебя поцелую
За пробуженный в сердце май?

Мать этого молодого пса поэт называет попеременно то

собакой, то псом:

Мне припомнилась нынче собака,
Что была моей юности друг.

И далее:

Но припомнил я девушку в белом,
Для которой был пёс почтальон.

Сукин сын с дистинктивным признаком “самец” появляется лишь в заглавии этого стихотворения.

Итак, парадигма зоонимов, связанных словом собака, уподобляется парадигме терминов родства человека, свидетельствуя о высоком гуманизме Сергея Есенина, любившего и защищавшего “братьев наших меньших”.

Примечания

1. Земля и камень, в “Голос жизни”, Петроград, 1915, No. 17, с. 12.
2. Литературное наследство, т. 70, Москва, 1963, с. 39.
3. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 17, Москва, 1952, с. 64.
4. Текст стихотворений приводится по следующему изданию: Сергей Есенин, Сочинения в двух томах, Москва, 1955.
5. См. Биологический энциклопедический словарь, под ред. М. С. Гилярова, Москва, 1989.
6. Николай Вержбицкий, Встречи с Есениным, Тбилиси, 1961, с. 48.
7. См. О. Юшин, Поэзия Сергея Есенина 1910-1923 годов, Москва, 1966, с. 184.
8. См. На земле мне близкой и знакомой, под. ред. Ю. Л. Прокушева, Москва, 1985, с. 79.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН И ПРОБЛЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО ЗНАКА

Ливия Которча
(Livia Cotorcea)

Уже стало общим местом утверждение, что авангард проявил необыкновенный интерес к проблеме сущности языка и поэтической речи, но требует ещё рассмотрения тот факт, что русский авангард внёс основной вклад в выяснение этого вопроса. В этом смысле стоит упомянуть хотя бы великих русских теоретиков поэтической речи начала XX-го века, как и крупных авторов литературы, высказавших по этому вопросу интересные мысли. Антология *Теория поэтической речи. Русская филологическая школа*, которую мы выпустили в 1985-ом году и которую переиздали в новой форме в 1995-ом, представляет ведущих личностей поэтического мышления, часть которых способствовала творческой деятельности авангарда и становлению теоретического мышления авангардистов. И хотя казалось, что мы предоставили румынскому читателю возможность узнать самое специфическое и значительное об этом явлении, появилась необходимость ещё дополнить картину несколькими именами. Велемира Хлебникова успели уже включить в вышеуказанную антологию при новом издании с текстами *Наша основа* и *Художники мира*. Ему же посвятили работу *От буквы к поэтической форме* в нашей книге 1995-го года *В поисках формы*. Теперь, для полноты нашего исследования русской поэтической мысли, ставится вопрос, какие мысли мог бы сказать Сергей Есенин по вопросам искусства

и природы поэтического знака.

Такая постановка вопроса в связи с Есениным может показаться странной читателю, которому обыкновенно критика предлагала образ “наивного”, “крестьянского” поэта. И если отсутствие имени Есенина среди тех, которые в период расцвета русского авангарда ставили вопрос об искусстве поэтической речи на теоретическом уровне объясняется теми условиями, которые способствовали преувеличению роли официального поэта Маяковского в ущерб других писателей, то немаловажное значение в объяснении этого явления имеет сам стиль поэта мыслить теоретически мифологическими и религиозными образами и реальность. Не удивительно, что антологии или обобщающие работы по вопросам русского поэтического мышления упоминают Есенина лишь вскользь и конвенционально, одновременно посвящая многие страницы авторам, принадлежащим есенинскому поколению.

Как и Велемир Хлебников, Есенин ощущает в веяниях своего времени иные предпосылки познания и выражения, которые замечает, между прочим, и у мыслителей и писателей конца XX-го века. Улавливая новое, поэт ищет причины и художественные его решения, вмещая свои мысли, далеко не наивные, в перспективу жизни вообще и познания сущностей. Ключом этих поисков становится знак, который определяется и описывается Есениным путём обращения к самым разнообразным областям познания: к философии, этнографии, фольклору, мифологии, истории, поэтике и к стилистике. В результате получается у него довольно систематическое понимание поэтического знака, которое обнаруживает тот, кто читает Есенина без предрассудков.

Забегая вперёд, мы можем сказать, что в качестве главы авангардистского движения, которое называло себя “имажинизмом”, поэт представляет себя теоретиком искусства и языка искусства за пределами времени, в которое его мысли

были произнесены. Среди множества манифестов и деклараций русского авангарда первой четверти XX-го века теоретические тексты Есенина отличаются, как и тексты Хлебникова, включением проблемы творчества и художественной речи в своеобразную философию познания, основанную на синонимии между словом и жизнью, между словом и чистым смыслом или сущностью. Продолжая начатое сравнение между двумя поэтами-теоретиками, отмечаем различия, которые связываются не только их аргументацией (очень богатой в данных точных наук у Хлебникова, например), но и с выделением ими минимальной единицы, которой оперирует их доказательство - звук (буква, простое имя языка) у Хлебникова, слово-образ - у Сергея Есенина. Эти отличия - который раз? - ставят нас перед той истиной, что независимо от уровня, который мы рассматриваем в поэзии, она всегда стремится к сущности всеми своими составляющими. Об этой истине думали как великий поэт-футурист, развивающий свою теорию по линии буква-поэтическая форма (поэтический жанр), так и имажинист Есенин, для которого основные теоретические операторы - это слово (образ) и композиция (произведение).

Вопреки принятому мнению о том, что во всех модернистских направлениях отсутствует магически-духовно содержание, Есенин основывает своё творчество и поэтическое мышление именно на этом содержании. И это происходит не только потому, что по своему происхождению его восприимчивость становится показательной для крестьянской культуры, но и потому, что Есенин сознательно усвоил этот тип культуры, как самое подходящее выражение символической практики обычного человеческого мышления.

Существует мнение, что крестьянское происхождение всецело обусловило выражение его поэтического мышления в метафорическом и противоречивом дискурсе, который трудно понимать и переводить на язык понятий и логических предложений. Но нам кажется, что объяснение

этого явления более сложно. Оно не может не считаться с тем фактом, что физиономия теоретического текста у русского поэта диктуется не только стилистическим аспектом, но и требованиям определённого мировоззрения.

Итак, наша попытка сказать что-то относительно вклада Есенина в теорию поэтического знака встречается, по меньшей мере, с двумя трудностями: первая из них исходит из недостатка понимания есенинских идей, недостаток, который целиком принадлежит нам; вторая трудность объясняется сложностью операций, осуществляемых при рассмотрении теоретического мышления великого поэта с перспективы и в терминах сегодняшней теории поэтического знака.

Сознавая эти неминуемые преграды и другие, которые появятся на нашем пути, мы подходим к двум важным текстам, которые Есенин мыслил как свою поэтическую программу. Также мы имели в виду тексты заметок, переписки и литературных манифестов, которые можно найти в пяти-томном издании произведений Есенина 1962-го года.

Два важных теоретических эссе - *Ключи Марии* 1918-го года и *Быт и искусство* 1921-го года - включают есенинские мысли об языке и о поэтической речи в общую философию мира, основанную на мысли о том, что язык - это форма символической практики мышления и жизни. В этом контексте слово представляется русскому поэту как процесс, в котором через речь (как процесс процесса) человек соприкасается с обыкновенной действительностью, а также и связывает себя с первичным мышлением, которое в *Ключах Марии* называется вселенским дубом, "древом мышления" или первичным звуком: "(...) мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречает св. Троицу (...). Все от древа - вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим" (1).

Тайны вселенского древа, о котором говорит Есенин,

живут в окружающей нас жизни, в символах дома, одежды, в пластическом, музыкальном, поэтическом и мифологическом творчестве человека, в письме и даже в основной жестикуляции человека” (...). Разобрав весь, казалось бы, внешне непривлекательный обиход мы наталкиваемся на весьма сложную и весьма глубокую орнаментальную эпопею с чудесным переплетением духа и знаков” (2) - читаем мы в эссе *Ключи Марии*.

В знаковой эпопее, которая есть сам мир, слово выявляется как знак среди других знаков и, может быть, поэтому в поисках “ключей Марии” (ключей Духа и Души) Есенин не обращает особого внимания на лингвистический знак. Менее всего он думает о лингвистической антропологии, основанной на письменной культуре: “Нет, не в одних только письменных свитках мы скрываем культуру наших прозрений, через орнаментику букв и пояснительные миниатюры. Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы” (3).

Присутствие слова в знаковой эпопее в качестве лингвистического знака или “симбола” знака наряду с другими нелингвистическими знаками (предметы обихода, орнамента на этих предметах, архитектура жилья и всего крестьянского пространства, лубок и т.д.) предполагает его двоякое существование: как природное выражение, как возможность определить-именовать предметы мира одним или другим знаково-символическим образом. В первой ситуации слово как бы принадлежит необратимому времени (первичности), во второй оно включается в дискурсивное время как обратимое.

В свете сказанного слово представляется Есенину как некий абсолют, который проявляется в условности, основа которой, как это показывает вышеуказанные эссе, может быть очень широкой, но и очень ограниченной. Но как бы ни была ограничена эта основа, слово никогда не представляется поэту просто как следствие социально-

эстетического договора. Оно всегда понимается как динамический атрибут результатов познания мира, которое постоянно опирается на прозрение: “мир слова так похож на какой-то вечно светящийся Фавор, где всякое движение живёт, преображалась” (4).

Подчёркивая, что лингвистические и нелингвистические знаки материального мира говорят о невидимом мире “все-ленского дуба” (первичного звука), Есенин приходит к выводу, что лингвистический акт - это выражение скрытого ментально-лингвистического процесса, через который мы оживляем мир, называя его в каждом предмете фоническими знаками речи: “мысль ставит чему-нибудь непонятному ей рыбачью сеть, уловляет его и облекает в краску имени” (5).

Но, называя предмет, который оно знает, слово говорит одновременно и о первичном звуке, как об означаемом, создающем мир. Другими словами, Есенин никогда не теряет из виду глубокую мифологическую семантику, когда говорит о слове. Поэтому слово, как первое понятие в есенинском теоретическом здании, выводится из узкого пространства лингвистического обобщения и включается поэтом в общий семиотический процесс, в котором действует как “символ знака”. Здесь Есенин расходится с Хлебниковым, который, хотя только в теоретическом плане, различает функцию символизации языка. Поэт-имажинист более сближается с гумбольдтианской теорией языка, для которой символический смысл первоначально вписан в язык, а сила слова опирается на сложную проблему познания и на его статус ценности в самом себе. В логике этой общей концепции о языке в эссе *Ключи Марии* 1918-го года, как в одном письме 1921-го года к Иванову-Разумнику, Есенин развивает свою идею о первоначальной “фигуративности” языка. Эта идея стала сильным аргументом в пользу определения слова как первого проявления поэтического знака. Прибегая к этому определению, поэт не забывает присоединить к символическому смыслу

простого поэтического знака и его личный смысл жертвенности: в есенинском понимании, наименование предмета словом предполагает слияние между первичной тайной гласных и согласных с конкретным предметным смыслом и с персональным смыслом, т.е. “слагаемость” между “я” и предметом. Только этим слиянием рождается слово как “лицо звука, лицо движения пространства и личо движении земного” (6).

Верность слова-образа первичному звуку (или древу мышления), в понимании Есенина, гарантирована вечной связью между ним и первичным значением как принципом творчества. Движение слова к и через это значение, наряду с другими, лингвистическими, знаками, совершается разными путями и на разных уровнях. Сам этот факт говорит об особой динамике смысла. Не исключая возможности разложения знакового единства, которым он оперирует, на более тонкие лингвистические элементы и посвящая звукам-буквам довольно широкий комментарий в эссе *Ключи Марии*, Сергей Есенин однако не обратился к акустической составляющей поэтического знака с такой настойчивостью, которую мы можем найти у футуристов. Как поэт-имажиниста его интересует особенно отношение между словом-знаком и предметом, т.е. смысловая составляющая знака. Указанное отношение воспринимается им функцией в движении. Эта функция отличается некоторыми зонами инвариантности, через которые поэтический знак связывается с первичным значением в то время, как говорит о предметах реального мира и реферирует, по мнению поэта, “целую науку как в отношении к себе, так и в отношении к миру” (7). В связи с этим исследование, которое Есенин посвящает соотношению между искусством и реальностью в своём эссе 1922-го года *Быт и искусство*, совсем не случайно. Оно логически соприкасается с проблематикой предыдущего эссе, *Ключи Марии*.

Динамика знак-предмет (искусство-быт) актуализирует

первичное значение в контексте речи как вариантность, но становится и зоной значения, которое проявляется в абсолюте: “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, поёт нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалёк уже берег” (8).

В метафорическом стиле очерчивается здесь уже есенинская идея о существенной полисемии слова-образа и эстетического знака вообще. В эссе *Ключи Марии* нам внушается мысль, что эта полисемия реферирует глубину объективного содержания, объём магического и символического обобщения, в то время как в эссе *Быт и искусство* выявляет субъективное и историческое значение слова-знака.

С другой стороны, будучи функцией знака, смысл не отделяется от знака как материальной реальности, как фонии. Если принимать его как материальное выражение, знак может разлагаться на составляющие, и Есенин замечает, что эту операцию следует производить и над простой знаковой единицей, над словом. Этот атрибут разлагаемости знака содержит в себе возможность создания более сложных знаков, через которые полисемия эстетического знака порождается и поддерживается. Таким образом, поэт даёт нам знать, что динамика смысла, тем более динамика поэтического смысла, является функцией не только соотношения смысл-значимость, знак-предмет, но и взаимоотношения составляющих материального выражения знака.

Утверждая несколько раз, что знак не может быть нематериальным, Есенин отмечает, что этот атрибут знака становится особенно активным в литературном произведении, смысл которого неотделим от текста и от его структуры, сколь малым ни был бы этот текст. В связи с этим поэтом рассматривается новое отношение, которое может

установиться внутри знака между материальным носителем смысла и его референтом и из которого рождается новый смысл. На этот раз смысл проявляется как предмет, как строительный материал. В процессе конструкции нового смысла поэт отличает как действующие три принципа представления: через субъект, через знак и через орнамент; во всех ситуациях реализуется ресемантизация лингвистических и нелингвистических знаков в специфическом процессе трансформации. Этим процессом руководит закон тяготения одного слова к другим словам, т.е. закон включения всех слов в “произносительную орбиту” (9), более или менее близкую к орбите их собственного произношения и их собственного смысла. Думая об этом законе, поэт предлагает иерархию уровней образа и отмечает взаимодействие этих уровней в том, что он называет пучком или гнездом образов.

Из всего сказанного следует, что Есенин называет термином знак такие реальности, как слово-знак, символ, метафора, ритмические фигуры, композиция. Такие разновидности образа-знака, которые различает Есенин, нам внушают мысль, что для русского поэта поэтический знак - это очень динамическая и сложная реальность, которая напоминает модель поэтического произведения, предлагаемую Ельмслевым, но связывается и с теоретическими суггестиями формальной и семиотической поэтики. Конкретно, мы имеем в виду значение, которое принимает понятие стиль в эссе *Ключи Марии* и *Быт и искусство*, как форма поэтического выражения, обсуждение проблемы мотива и сюжета в контексте формы содержания и подход к мировоззрению, к идеям и поэтическому чувству на уровне, который можно идентифицировать с сущностью содержания. Мы думаем ещё об есенинской аргументации динамики поэтического знака открытием произведения как функции сообщения, которая происходит в отношении смысл-воспринимаемый, в отношении так хорошо анализируемом в эссе *Быт и искусство*.

Если принимать все эти аспекты, через которые Есенин рассматривал знак вообще и поэтический знак, в частности, то мы можем понять лучше, почему поэт, когда хотел представить нам картину проявлений знака, пользовался не одним критерием для его определения, а приблизительно тремя, которые действуют одновременно. Вследствие этого мы находим у Есенина три классификации, которые свидетельствуют не только о динамике образа, но и о динамике самого есенинского процесса обсуждения проблемы образа. В этой динамике реализуется путь от простого к сложному (в плане синтаксиса), - путь, на котором мы встретим много вариантов образа-знака, составляющих вместе то, что поэт называет “яковской лестницей” образов.

Основу этой лестницы образует лингвистический или понятийный образ, т.е. слово, употребляемое для наименования предмета, осязаемого, воображаемого или даже невообразимого. Но говоря о лингвистическом образе, о слове, русский поэт тотчас замечает, что оно включает в себя по крайней мере ещё одно слово и что, далеко не называя только одно качество называемого предмета, это слово выражает процессом сопряжения процессуальность, сложный смысл, который одновременно улавливает внешнее проявление предмета и его сущности. В этот момент своего анализа Есенин возвращается к вопросу о смысле как о функции связи и восприятия предмета в движении. Это понимание смысла становится аксиоматическим для появления разных типов поэтических знаков, считающихся ступенями, по которым лингвистический образ идёт, связывая видимый мир с невидимым и сочетая предметы мира в целое, органическое, наподобие органичности самого действительного мира. В продолжение этих мыслей Есенин говорит о существе творчества, различая в эссе *Ключи Марии*, по модели самого существа, три типа образа: образ от плоти как уподобление одного предмета другому или как крещение воздуха именами близких нам предметов (сравнение и

метафора); образ от духа или корабельный как улавливание в каком-либо предмете, явлении или существе струения (сложная метафора); образ от разума или ангелической как сотворение или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где струение являет из лика один или несколько новых ликов (10).

Понимая, что этой классификацией уловил только часть сложности существования и действия образа, Есенин подходит к новой классификации в следующем эссе *Быт и искусство*, как и в *Декларации*, которую он подписывает вместе с другими представителями русского имажинизма в 1919-ом году.

На этот раз теория образа основывается и на статусе произведения, понимаемого так, как оно понято Г. Морпурго-Таглиябуе. Данный вопрос принимает силу премизы, наряду с премизой о природе слова и о природе текста.

Поэтическое произведение воспринимается русским поэтом как фрагмент текста мира и как означающее для общего означаемого - первичного значения или вселенского дуба. Описывая этот режим произведения, почти исключительно, на основе материала из фольклора, эссе *Ключи Марии* передвигает уже обсуждение с фигуративного выражения образа к составляющим произведения как поэтического знака или как сложного образа. По этому вопросу, но особенно в контексте вопроса о метатекстуальной природе произведения вообще и об его значении как функции отношения текст-восприниматель-жизнь, возникнут проблемы, которые в те же годы ставила себе формальная поэтика и которые становятся центральными для структуральной и семиотической поэтики: что можно считать означающей единицей в произведении - слово, стих, персонаж, произведение как целое? Означаемое произведение, в свою очередь, привлекает внимание поэта, который, обсуждая этот вопрос, полемизирует с футуристами, отрицающими психологический и исторический референт в искусстве. Одновременно,

Есенин отвергает и позицию пролеткульта, отождествляющего историческую референцию с социальным императивом. Для поэта имажиниста референтом произведения является мир в целом, но ища условия жизненности произведения, он доходит до вопроса об уровне, на котором живёт смысл произведения - на уровне современности или на уровне вечности? Не исключая возможности, что означаемое произведения - это сам автор, поэт спрашивает себя, на каком уровне личности мы можем располагать это означаемое - на уровне биографии, психологии возрастов или надо соотнести эти уровни с архетипом Духа (Души, Марии)? Из этих вопросов и других, которые не могли зарегистрировать теперь, мы можем предполагать, что поэтический знак или поэтический образ представятся русскому поэту в других видах, кроме трёх, уже указанных. Эти новые виды исходят из аксиоматического предложения: "каждый шаг наш, каждая проведенная борозда есть необходимый штрих в картине нашей жизни.

Смею указать моим собратьям, что каждая линия в этом рисунке строго согласуется с знаком общего. Собратья мои сами легли чёрточками в этот закон и вращаются так, как им предназначено" (11). В этом предложении содержатся как критерии фигуративности, так и критерии модальности восприятия, определяющего переходную классификацию поэтического знака (образа):

1. образ словесный, который даёт имена предметам;
2. образ заставочный, или мифический, основанный на аналогии предмет-предмет или предмет-лик человека (метафора-олицетворение, имена богов и первичных героев);
3. типический образ или собирательный, как образ суммы внешних и внутренних фигур при человеке;
4. корабельный образ, как образ двойственного положения, который имеет вращение;
5. образ ангелический, или изобретательный, как воплощение движения или явления и предмета в плоть слова.

Третьим моментом есенинской теории поэтического знака является, по нашему мнению, 1919 год, когда появляется коллективный текст *Почти декларация*, где основа предложений имажинистов и их проекта “культуры образа” (12) - это прежние мысли и классификации Есенина. Тут выдвигаются два “формальных утверждения” (13), имеющие существенное значение для новой классификации поэтического образа: минимальный образ теряет свою “федеративную свободу” в произведении и подчиняется образу целого. Эти утверждения служат не только высказыванию программы имажинизма, где “творчество человека и эпохи” предлагаются как эстетические дезидераты, но и выявлению многоярусной структуры поэтического произведения, эстетический код русских имажинистов, оформленный под очевидным влиянием есенинских мыслей из эссе *Быт и искусство*, содержит идею, что между означающим и означаемым действует канон: “психологизм и строго логическое мышление” (14). Считаясь с этим каноном, имажинисты, в первую очередь Есенин, прибавляют к вышеуказанным типам поэтического знака другие виды, как специфические для современного искусства. Чтобы понять лучше новую классификацию, нужно вернуться к идее, выраженной в *Декларации* 1919: “Поэт работает словом, беромым только в образном значении (...). Прозаик отличается от поэта только ритмикой своей работы” (15).

Ритмика, о которой говорится здесь, предполагает подход к синтаксическому уровню произведения, который выявляется двумя противоречивыми операциями - сложением и разложением знаков (имеются в виду слова, а также более сложными знаковыми образованиями). Юто и обеспечивает, в понимании русских имажинистов, возможность обновления поэтического знака его согласованием с новым значением эпохи, и расположение на “яковской лестнице” на одном его конце слова, на другом - композиций произведения. Между этими двумя полюсами располагаются

образы, носителем которых является слово, и образы, в которых слово выступает как составляющая синтаксической двухчленной и n-членной структуры, как: а. словокорневой образ; б. сравнение; в. метафора; г. метафорическая цепь или, как говорит Есенин, лирическое чувство, выражаемое гнездом синтаксических единиц как метафорических образов. Последний тип образа, называемый ещё образом третьей степени, выражает я через его отражение в окружающем его материальном мире. Сумма лирических чувств в свою очередь рождает новый тип образа, для которого русский поэт употребляет термин **характер** или **образ человека**. Указанный тип образа передаёт реальное и воображаемое я в движении. Русский поэт называет его образом второй степени. Композиция характеров даёт образ эпохи (трагедия, поэма, роман и т. д.) как образ первой степени, как это вытекает из *Декларации*.

Употребление термина образ и для слова и для композиции как полюсов лестничны образов внушает нам мысль, что для Есенина вопрос связи между смыслом и синтаксисом (композицией) является основной проблемой поэтического творчества. При этом выделяется решающий конструктивный элемент и мышления, и образа, и текста - ритмика: "единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов. О, вы слышите в наших произведениях верлибр образов" (16). Расширение определения образа через носителей и материалы от слова до композиции становится поводом для выявления идеи, что смысл произведения - это фактор, который придаёт произведению статус целого, хотя самый смысл вырастает на основе сочетания означающих элементов, разных типов образов как поэтических знаков. Можно считать поэтической суггестией и тот факт, что три степени или ступени образа, выделяемые в *Декларации*, на самом деле говорят об определении поэтических форм и жанров как композиционных структур

или как открытых систем комбинирования знаков.

Добавим к этому, что выделение указанных типов образа, особенно аналитического образа, обращает внимание именно на механизм оформления самого поэтического знака как механизм реляционного - знаки связываются один с другим, комбинируются, образуя означающую последовательность, которая воспринимается как целое произведение. Но как подчёркивает Есенин, премиза появления поэтического знака более сложной структуры состоит не только в способности знака комбинироваться, но и в возможности составляющих знака выступать как самостоятельные реальности.

Итак, от слова к произведению поэтический знак строится как ментальная и текстуальная реальность, которая не отождествляется с поэтическими фигурами или с уровнями текста, как ни значительны они для русского поэта в смысле порождающих поэтического знака. Кроме поэтической техники и практики текста, которые не игнорирует ни в качестве поэта, ни в качестве теоретика, Есенин считает существенным для определения поэтического знака мифологический и прозренческий смысл, через который все знаковые типы соотносятся с первичным звуком и с первичным значением. Этим в эпоху, в которой преобладает стилистическая формальная поэтика, Есенин предлагает антропологическую поэтику, которая будет утверждаться теоретическими работами Г. Дюрана и Леви-Штросса.

При полном кризисе смысла, отмечаемом как таковом литературой и философией первой четверти XX века, значение текста такой поэтики выявляется как переоткрытие первичного смысла, скрытого или комприментируемого шквалом обиходной речи или конвенциями предыдущего искусства. К этому переоткрытию призвана не одна литература, так как она воспринята в целом культуры, как знак в великой знаковой эпохе мира. В логике этой мысли Есенин подчеркнет значение народного искусства и целой культуры как клада знаков-ключей, через которые и от

которых поэтический знак должен идти, если хочет дать жизнь актуальному значению, которое он предлагает. В этом контексте и значение писателя - создателя знаков выясняется как значение мудреца, который читает на скрижалях мира самые старые знаки, едва видимые или только предполагаемые, и передаёт нам ключ от этих знаков с полным сознанием, что настоящий ключ знаков давно потерялся во времени. Знаменательно, что модель этой ситуации находит Есенин опять в народной поэзии, возвращая нас кначальному моменту своей теории поэтического знака:

Как же мне, старому, не рыдать:
Потерял я книгу золотую
Во тёмном бору,
Уронил я ключ от церкви
В сине море”.

Примечания

1. См. Ключи Марии, в С. Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. V, Москва, 1962, стр. 30-31. В дальнейшем цитируем по этому же изданию.
2. См. цит. работу, стр. 33.
3. Там же, стр. 33.
4. Там же, стр. 35.
5. Там же, стр. 40.
6. Там же, стр. 40.
7. Там же, стр. 39.
8. Там же, стр. 27.
9. См. Иванову Разумнику, Ташкент, начало мая 1921, V, стр. 147.
10. См. Ключи Марии, стр. 45-46.
11. См. Быт и искусство, V, стр. 60.
12. См. Почти декларация, 1923 г., V, стр. 226.
13. Там же, стр. 227.
14. Там же, стр. 227.
15. См. Декларация, V, стр. 222.
16. См. Декларация, стр. 221.

ЛИНГВИСТИКА ЕСЕНИНСКОГО ТЕКСТА

Мария Думитреску
(Maria Dumitrescu)

Столетие со дня рождения Сергея Есенина способно вести к некоторым выводам, являющимся новыми по сравнению с тем, что было известно примерно 30 лет тому назад. Это - естественно, так как развитие общества, мена точек зрения на ту или иную вещь или факт - закон прогресса. Повторное чтение нами есенинского текста привело к выбору темы, что даёт возможность: I. определить рамки использования языкового материала и II. провести анализ стихов и прозы с точки зрения лингвистики.

I. Если обратиться к произведениям С. Есенина разных лет, то можно сказать, что в лексическом материале выделяются:

1. элементы древнего лексического фонда;
2. регионализмы (даже окказионализмы);
3. заимствования и
4. элементы, созданные автором,

применение которых придаёт тексту свою оригинальность.

I.1. Ранние произведения содержат старославянизмы (церковнославянизмы), так как по словам поэта (т. 1, с. 345) "... получил крепкое знание церковнославянского языка". В издании '66 года (1) утверждается, что Есенин "не был верующим", что вполне возможно (не нам судить сейчас!), но думается, что воспитание в семье и школе с таким уклоном не могло исключить применение этого слоя лексики. Точный выбор единиц лексики говорит всё же не

только о “выученном”, но и о сознательном использовании материала с целью реально обрисовать картину. Среди единиц этого круга встречаются: богомолка (т. 1, с. 124), врата (т. 1, с. 123), инок, глас, молитва (т. 1, с. 280), октоих, господь, рождество, златой, божий, странник, (т. 1, с. 181), боже, златоколенный, осанна, отче, брег, млечный, бразда, златоструйный (т. 1, с. 286); восстань, прозри и виждь (см. и у Пушкина, *Пророк*).

2. Использование регионализмов - явление связанное с жизнью поэта на рязанской земле. Количество таких единиц является достаточно большим (их свыше ста, см. *Собрание сочинений*, т. 4, с. 282-286) и иллюстрирует влияние местного говора и знакомство с фольклором (бочаг - яма на дне реки; бучень - птица выпь; воронок - медовая брага с хмелем; выть - часть села, 50-60 дворов; гасница - коптилка; косник - лента в косе; любовина - постная часть соленого свиного мяса; саламата - кушанье из поджаренной муки с маслом; ушук - мгла; хамлет - хам; чичер - резкий холодный ветер).

3. Заимствования выступают, как правило, в “чистом” виде (декларация, т. 4, с. 251; ностальгия, т. 3, с. 226-227; цукундер, индивид, т. 2, с. 236) или в пределах дериватов русской лексики (акробатнический, см. акробаический - МАС, т. 2 (2); интернациональный, т. 2, с. 237). Среди заимствований, естественно, встречаются единицы того периода ангелический 206, граммофон, фокстрот (т. 3, с. 296) футуризм, футурист, футурокоммунар (т. 4, с. 264); эстетические привычки буржуазно-футуристической эпохи (т. 4, с. 262; у Хлебникова встречается живописцы-будетляне), ведь Есенин сближался с имажинистами (см. *Примечания*, т. 4, с. 299). К указанным уже единицам присоединялись наименования: Эдда (т. 4, с. 295), Иггдразиль (с. 294), Оаннес, Борей (бог ветра и Греции), Гермес Трисмигист (Египет, с. 186), Мавры, Будитты, Сарматы (т. 4, с. 301). В то же время рядом встречаются и славянские наименования древнего периода: Боян, Дажбог.

Есенинский текст содержит и образец русской речи в произношении китайца, где встречаются и заимствования:

Ниэт Амиэрика,
Ниэт Европе.
Опий, опий,
Самый лугший опий.
Шанго курил,
Диеньги дыавал,
Сыам лиубил, ... (т. 2, с. 228-229)

4. Особо в тексте выступают есенинские новообразования: шапка-месяц (т. 5, с. 294), туча-борода (т. 1, с. 81), девица-зима (т. 1, с. 82), девица-вьюга (т. 1, с. 102), пламя-шлея (т. 1, с. 128), портрет-дверь (т. 2, с. 248), девушка-царевна (т. 1, с. 104), солома-риза (т. 1, с. 125), сокол-ветер (т. 1, с. 103), рыдальщик-кулик (т. 3, с. 291), стрекотунья-сорока (т. 1, с. 127), тень-добродетель (т. 4, с. 181). Элементы с такой двойной мотивированностью отличают есенинский текст не только по отношению к данному периоду. Уместно добавить, что в настоящее время лексика русского языка знает огромное количество подобных единиц, не нашедших ещё своего места в лексикографических работах.

II. Интересным представляется анализ текста разного времени составления. Мы выбрали стихотворения: "Топи да болота" (т. 1, с. 194), "Письмо к матери" 1916 г. (т. 5, с. 69) и "Мой путь", текст 1925 года (т. 3, с. 130). С точки зрения состава (выбраны лишь 40-42 слова) картина представляется следующим образом:

части

речи	сущ.	прил.	гл.	мест.	нар.	пред.	союз	отриц.
текст								
1.	17	9	6	2	-	4	1	-
2.	9	3	9	5	3	4	2	1
3.	14	6	5	6	3	2	-	-

Таблица подтверждает (независимо от текста) наличие существительного на первом месте по количеству; в 1 и 2 текстах по количеству следуют прилагательные; третье место занято глаголом (второй текст даёт равное количество существительного и глагола: 9 и 9), что сопоставимо с количественными данными по языку вообще, если обратиться к таблице ОС, с. 944 (3), где существительное представляет 46,35%, глаголы - 30,71%, прилагательное - 20,40%. Следовательно, вне зависимости размера текста, исследуемый материал содержит те же черты, что представляет Обратный словарь русского языка.

Единицы этих текстов представляются “классическими” (4), что вытекает из составленного нами словарика к этим текстам (цифра перед словом указывает на его место в тексте):

1-ый текст

3 болото;	6 ветряной;	9 взвешивать;	19 гомон;
2 да;	17 ели;	40 забытый;	32 колесо;
21 косарь;	37 край;	15 кудри;	10 лес;
14 лесной;	29 липа;	23 луч;	13 меж;
39 мой;	6 небо;	27 обоз;	31 от;
30 пахнуть;	5 плат;	22 по;	8 позолота;
35 посвист;	34 ракита;	41 родной;	4 синий;
12 синица;	25 скрип;	33 слухать;	18 сниться;
24 с (о);	28 суховатый;	11 тенькать;	16 тёмный;
1 топь;	2 ты;	26 тянуться;	7 хвойный.

2-ый текст

12 в;	13 город;	1 дорогой;	15 достать;
19 закрытый;	11 здесь;	7. 21. 26 и;	27 как;
28 Катька;	36 который;	40 лежать;	2 мамаша;
18. 31 мне; (я);	14 не;	32 недавно;	8 обшить;
39 он;	41. 42 отец;	20. 34 письмо;	37 писать;
9 пища;	4 пожалуйста;	17. 33 прислать;	22 прописать;

10 пятки;	24 с;	3 связать;	16 такой;
28 учиться;	23. 38 что;	5 чулки;	6 шерстяной;
25 Шурка.			

3-ий текст

4 берег;	28. боженица;	3. 14 в ;	12 видеть;
39 все;	9 испоминать;	2 входить;	6 давнишний;
40 детский;	27 дёготь;	1. 29 жизнь;	7 житель;
26 запах;	23 изба;	33 как;	15 край;
24 крестьянский;		31 кроткий;	30 лампада;
41 нет;	22 моя;	39 ощущение;	9. 20 про;
19 рассказать;	27 сберечь;	32 свет;	5 село;
18 спокойно;	24 старый;	16 стих;	10. 38 то;
25 хомутный;	24 хорошо;	11. 35 что;	8. 13. 26 я.

Как видно из этого перечня встречаются единицы основного фонда лексики русского языка и ряд дериватов.

Не лишено интереса и рассуждение Есенина по отношению к лексической единице, к слову; в разных местах он даёт определение: “Слова - это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека; ими он защищается, ими же и наступает. Нет слова беспредметного и бестелесного...” (т. 4, с. 204). И выше этого: “Подходя к слову, мы также видим, что значение его одинаково с предыдущими видами требований человека. Словом, звуками и движениями человек передаёт другому человеку то, что им поймано в явлении внутреннем или явлении внешнем” (т. 4, с. 204). “И что такое слова, как не синие трупики обстановочных предметов переводбгтного человека?” (т. 4, с. 204-205).

Чтение есенинского текста приводит и к заключению о том, что ряд стихотворений является поводом (основой) для живописи, рисунка (вероятно и музыки, если учесть лексический материал, изображающий картины мира, дополненные звуками, т. е. произведения, обладающие аудиовизуальными качествами). Представляется воз-

можным попросить хореографов и композиторов заодно обратиться к тексту Есенина, в котором можно судить и по тексту поэмы *Анна Снегина*:

“Село, значит, наше - Радово,
Дворов, почитай, два ста.
Тому, кто его оглядывал,
Приятственны наши места.
Богаты мы лесом и водью,
Есть пастбища, есть поля.
И ко всему угодию
Рассажены тополя...” (т. 3, с. 273)

Некоторые единицы в тексте С. Есенина в настоящее время нуждаются в комментарии (важные - существительное, т. 3, с. 273; перевальцы “Перевал - литературная группа”, т. 3, с. 374). Выполненный нами анализ может найти себе место в курсе лекции по истории русского литературного языка.

Лингвистика следующих десятилетий обогатится множеством выводов из электронной выработки текстов многих авторов, в том числе С. Есенина (нами предложено составление словаря произведений Л. Толстого, А. Толстого, Ф. Достоевского и др.).

Вообще дальнейшее исследование есенинского текста связано и с теми произведениями разных авторов, с которыми есенинский текст будет сопоставляться. Точка зрения на ту или иную категорию будет иметь в виду дальнейшее развитие лексики, новые формы выражения и диалог временных факторов. Поэтому можно сказать, что исследование есенинского текста окажется каждый раз новым и даст возможность по-новому рассмотреть любой его элемент в связи с общим развитием языка и языка поэтики.

Примечания

1. С. Есенин, Собрание сочинений, тт. 1-5, Москва, 1966-1968.
2. Словарь русского языка в четырёх томах, МАС 2, Москва, 1981-1984.
3. Обратный словарь русского языка, Москва, 1974.
4. Словарь русского языка XI - XVII вв. (отдельные тома по ряду единиц древнего фонда лексики: инок, молитва и др.), тт. 1-20, Москва, 1975-1995.

РОЛЬ ГАММЫ КРАСОК В ПОЭТИКЕ ЕСЕНИНА

Диана Тетян, Одарка Бут
(Diana Tetean, Odarca Bout)

В появлении Есенина в русской литературе было что-то от чуда. Кажется странным, что простой, золотоволосый юноша с небесной синевой глаз покори́л так быстро своей песней о родной природе изощренные петербургские литературные салоны. Или то, что этот молодой, но крепкий “росток деревни” заставил всех полюбить его стихи и вошёл ещё при жизни в легенду. Но в то же время, он рано познал не только славу, но и сомнения, разочарования, поняв, что только “грубым даётся радость”, а “нежным даётся печаль”. Эту “нежность грустную русской души” (1). Есенин выльет в своих стихах, описывая с глубокой любовью, но и превосходной простотой, родной дом, где по-прежнему горит керосиновая лампа, белую берёзку под окном, заросший пруд, крапиву и лопухи у дороги, даже “свиней испачканные морды” (II, 100) - так как всё это было связано с незабываемым миром детства. И этот изначальный рай, который поэт пронесёт в своих воспоминаниях через всю жизнь, окутан в тёплый свет того особенно нежного синего цвета, нюансы которого не поддаются описанию на нашем бедном человеческом языке и который Есенин выразит с присущей ему простотой: “Синий свет, свет такой синий” (II, 101).

Синий цвет буквально разлит во всей поэзии Есенина. Синим он видел свой родной край, любимую Русь, где до горизонта простиралась “синяя ширь”, синими были долины

и чащи, горы, своими вершинами сливавшиеся с синевой неба, небеса, отражавшиеся в синюю воду озёр и морей. В “синем мраке” вечеров просто утопали избы “синих сёл”, над которыми вились “синие клочья дыма”. Синий цвет у Есенина это не столько примета самых разнообразных предметов и явлений - которые по традиции могут быть или не быть этой расцветки -, сколько образ, соединяющий разрозненные элементы этого мира. Он придаёт миру потерянное изначальное единство. Именно синий цвет сливает воедино все четыре основных элемента вселенной: воздух (небо), землю, воду и огонь. Важное значение, которое Есенин придаёт этой расцветке, выражается и её использованием не только как прилагательное, а и как существительное: синева или намного чаще, синь. Опредеичивание этого цвета даёт ему новую семантическую весомость. Например, в таком словосочетании как “равнинная синь” главное лексическое ударение падает на существительное синь, прилагательное равнинная только определяет, что это за синева. Слово синь используется и самостоятельно: “Синь то дремлет, то вздыхает”, “только синь сосёт глаза”, “синь рябью тронув”. В примере “синь, упавшая в реку”, синь означает не только синее небо, отражавшееся в реке, а слияние синевы неба и воды воедино, для создания органического единства мира.

Синий цвет окутывает тот мир, в котором живёт, действует, влюбляется и разочаровывается в своей любви лирический герой Есенина. С этим цветом связано для поэта всё наиболее светлое из его жизни, наиболее нежное и близкое его сердцу: родной “край после бурь, после гроз” (III, 139), любимый “отчий дом” и связанные с ним воспоминания детства и юности. Сравнивая родной дом с синим цветом, поэт обращается к романтическому мифу, в котором синий цветок является символом идеального мира, мира вечного счастья и душевной чистоты:

“Где ты, где ты, отчий дом,
Гревший спину под бугром?
Синий, синий мой цветок,
Неприхоженный песок.
Где ты, где ты, отчий дом?” (II, 22).

Расцветка цветка совпадает с цветом неба, равнин, которые теряются на горизонте, беспредельного моря. Будучи символом красоты и счастья, синий цветок не может долго существовать на этой земле. Как и в поэзии Эминеску, и в есенинских стихах этот символ несёт на себе печать бренности. Синий цветок подкошен бегом времени, представленным у Есенина в виде незримого дождя льющего на землю свои безжалостные часы-стрелы: “Этот дождик с сонмом стрел” (II, 22).

Найти синий цветок означает обрести потерянное “синее счастье”. Это становится возможным только при помощи воспоминания и любви. Воспоминания всегда уносят поэта к тем синим, звонким дням и вечерам, когда поэт был “красивым и юным” (III, 196). Таким образом, словосочетания как “синий день”, “синий час”, “синий ветер”, “синяя ночь”, “синий май”, связаны не только с особым светом разных синих нюансов, от более светлых к совсем тёмным, но и идеей счастья или достижения совершенства чувства. Только в такие “синие” мгновения жизни могут сбываться мечты:

“Предрасветное. Синее. Раннее.
И летающих звезд благодать.
Загадать бы какое желание,
Да не знаю, чего пожелать.” (III, 177).

С мотивом синего цветка связан у Есенина и образ идеальной женщины, будь то любимая или сестра. Любимая представлена как девушка с “васильковыми глазами”, един-

ственная в состоянии успокоить встревоженное сердце поэта. Сестра появляется не только как идеал красоты - “я красивых таких не видел” (III, 161), но и как вдохновительница поэта - “ты - моё васильковое слово”. В обоих случаях, образ идеальной женщины связан с васильковым цветом, с ярко-синим цветом полевого цветка - василька. По мнению исследователя Куликовского, “цвет василька - в народной речи является эталоном настоящего синего цвета” (2). У Есенина этот цвет символизирует идеал душевной красоты, совершенство. Каждый раз он связан с юностью, с весной человеческой жизни, с порой чистоты сердца и души. Поэтому потеря яркости и чистоты синего цвета - “Были синие глаза, да теперь поблекли” (III, 7) - означает потерю бывших идеалов, разочарование, грусть.

Синий цвет является тем элементом, который сливает воедино не только отдельные явления природы, но и соединяет внутренний мир человека с окружающим миром. Иногда единение человека с природой происходит также через этот цвет, имеющий очистительную роль:

“Я странник убогий,
Молюсь в синеву.
На палой дороге
Ложусь в траву” (I, 148).

Синий цвет воплощает совершенство вселенной и возможность достижения совершенства мироощущения. Молитва “в синеву”, как и незабываемые строки “В эту синь даже умереть не жаль” (II, 101), выражают попытку достижения абсолюта через единение с совершенной вселенной, передают сокровенное желание поэта победить время и пространство, растворяясь в синеве бесконечности.

Близок к символическим значениям синей краски и голубой цвет. В работах о красочной гамме поэтического творчества Есенина (3) отмечается меньшая распространён-

ность голубого цвета по-сравнению с синим. Это замечание верно с статистической точки зрения. Но с точки зрения выявления глубинных значений поэзии Есенина, нам кажется, что голубой цвет несёт в себе ту же символическую нагрузку, как и синий. Недаром те же предметы поочередно выступают то синими, то голубыми: “синий край” - “голубой край”, “синяя вода” - “голубые воды”, “синяя звездочка” - “голубая звезда”, “синий вечер” - “голубой вечер”, “синие клочья дыма” - “голубой дым” и т. д. Это явление весьма закономерно, так как сфера употребления этих двух цветообозначений во многом совпадает, хотя “голубой не называет такой широкой гаммы оттенков, как синий” (4). Как и синий, голубой употребляется для обозначения любимых поэту реалий (“голубая Русь”, “голубые степи”, “голубая осина”, голубая дорожка”, “голубой палисад”, “голубые ставни родного дома”) или для выражения душевного состояния лирического героя:

“Заметался пожар голубой,
Позабылись родимые дали.
В первый раз я запел про любовь,
В первый раз отрекаюсь скандалить” (II, 131).

Используя для выражения сильного, всеохватывающего чувства антонимическое, по своей сути, словосочетание “пожар голубой” (пожар, символизирующий огонь, страсть, горение, связан с красным цветом, голубой - цвет, обозначающий вообще спокойствие), Есенин придаёт ему большую эмоциональность, подчёркивая единичность, особенность этого чувства, вбирающего в себя свою силу горения и оставаясь, в то же время, возвышенным чувством.

Эпитет голубой, имея все значения эпитета синий, вносит в стихи некоторую дозу эмоциональности:

“Я помню, ты мне говорила:
Пройдут голубые года,

И ты позабудешь, мой милый,
С другою меня навсегда” (III, 169).

“Голубые года” можно сравнить с потерянным идеальным “синим счастьем”, но это не отвлечённое понятие, а всё то, что связано с молодостью в конкретном, аффективном плане:

“Что-то навек всеми утрачено.

Май мой синий! Июнь голубой!” (II, 121).

Употребление этих двух эпитетов - синий и голубой - рядом не воспринимается как повтор одной и той же расцветки, хотя оба эпитета определяют существительные, обозначающие названия месяцев. “Синий май” - это время полное гармонии, время мечты и благородных порывов, единственный период в человеческой жизни, когда возможно достижение абсолютного (даже если неосознанного) счастья. По-сравнению с эпитетом синий с более абстрактным значением, эпитет голубой вносит нюанс интимности. Поэтому “июнь голубой” воспринимается как следующий этап жизни, прекрасный с точки зрения личного восприятия поэта, а не с точки зрения абсолютных ценностей.

Радость представлена поэтом как “синяя голубица” (II, 19), обречённая исчезнуть в темноте. Опираясь на общую этимологию слов голубой и голубь (5), Есенин разыгрывает их коннотации, иногда пополняя смысл одного слова через другое. Например, в стихах “Замутили слёзы душу голубую / Божью”, как объяснить синтагму “божья голубая душа”? Как душу “синей вселенной” Есенина (я в этом случае она связана с цветообозначением голубой) или как душу кроткую, снисходительную к человеческим слабостям (в таком случае она приближается к смыслу прилагательного голубиный)? Быстрее всего это словосочетание вбирает в себя оба смысла.

Особое звучание в тексте получают и другие словообразования от эпитета голубой: голубень (сё глаза-голубень (III, 219), голубеющий (“голубеющая вода”) или глаголы голубеть, заголубеть. Используя глагол вместо прилагательного - “голубеет небесный песок”, “в прозрачном холоде заголубели дома”, - поэт подчёркивает интенсивность цвета этих реалий, выделяя их на фоне других.

Выделение особых синих и голубых нюансов, достигается Есениным и другим способом: использованием слов лазоревый и лазурь, которые, благодаря своему ограниченному стилистическому употреблению (в поэтической речи), получают дополнительную экспрессивную нагрузку!

“И не избегнуть бури,
Не миновать утрат,
Чтоб прозвенеть в лазури
Кольцом незримых врат” (I, 239).

Эти эпитеты встречаются достаточно редко, будучи применёнными, большей частью, когда речь идёт о небе. Иногда, лазоревый употребляется и по отношению к цветам:

“А кругом цветы лазоревы
Распускали волны пряные
И, как гости чужедальные,
Улыбались дню весёлому” (I, 259).

На втором месте по своей распространенности, находится в есенинской красочно-цветовой гамме белый. Белый ассоциируется у Есенина с двумя временами года, противоположными по своим символическим коннотациям: с весной и зимой. Весна - пора цветения, утверждения жизни и молодости:

“Привет тебе, жизни денница!
Встаю, одеваюсь, иду.

Дымком отдаёт росяница
На яблонях белых в саду.
Я думаю:
Как прекрасна
Земля
И на ней человек” (III, 279).

Весна - время года, когда все деревья (яблони, липы, калина, черёмуха) принаряжаются в белые одеяния, когда сад спит нас своей белизной (“наш белый сад”; III, 10). Весенняя белизна выступает у Есенина символом красоты и душевной чистоты. Прекрасная “черёмуха в белой накидке” (III, 154) напоминает поэту нежную “девушку в белом” (II, 60), которую он любил в юности. Постоянная параллель между любимой девушкой, будущей невестой, и разными деревьями основывается в есенинской поэзии на признаке белизны. Любимая, поочередно, сравнивается с цветущей калиной, с белолицей берёзой, которой поэт “ножку рад поцеловать” (III, 205), с черёмухой, вместе с которой она носит одинаковую одежду (ср.: “черёмуха в белой накидке”; III, 154 - “девушка в белой накидке”; III, 278). Но, к сожалению, молодость, а вместе с ней, и красота проходят так же быстро “как с белых яблонь дым” (II, 111). Конец цветения означает для Есенина не только потерю юности, но расставание с прежними идеалами, ощущение бренности всего на свете:

“Этой грусти теперь не рассыпать
Звонким смехом далеких лет.
Отцвела моя белая липа,
Отзвенел соловьиный рассвет” (III, 19).

Слово белое в сочетании с названием дерева может иметь противоположные коннотации: с одной стороны, значения “цветущего, молодого, красивого”, с другой стороны, - “старого, седого”:

“Скоро белое дерево сронит
Головы моей жёлтый лист” (II, 84).

Белый цвет связан у Есенина и с зимой, когда вокруг простирается “белая снежная гладь”, бушует “белая метель”, торжественно выступает “белокобая девица-вьюга”. Белая зима, это - спокойствие, смерть природы. Отсюда и символическое “заметание” всех дорог, их исчезновение. Белый путь не ведёт никуда. Он утопает в необъятности русских снегов и сугробов, переходя в небытие:

“Заметает пурга
Белый путь.
Хочет в мягких снегах
Потонуть” (II, 64).

Зимняя белизна означает отсутствие всех остальных красок. Она является символом простора, пустоты, смерти:

“Снежная равнина, белая луна,
Саваном покрыта наша сторона.
И берёзы в белом плачут по лесам.
Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?” (III, 200)

С коннотацией “несчастья, смерти” эпитет белый выступает и в словосочетании “белый плач”, но этот смысл можно разгадать только в контексте:

“Верю, родина, я знаю,
Что легка твоя стопа,
Не одна ведёт нас к раю
Богомольная тропа.

Все пути твои - в удаче,
Но в одном лишь счастья нет:
Он закован в белом плаче,
Разгадавших новый свет” (I, 165).

Путь, лишённый счастья, путь, который “закован в белом плаче” тех, кто сумели разгадать свет новой жизни, это - путь сибирской ссылки. “Белый плач” - плач, который сопутствует дороге по белой Сибири, выражает “боль, болезнь и смерть”.

В то же время это и плач, поглащенный бесконечными сибирскими просторами, и тогда он получает коннотации “бессмысленный, бессильный”.

Как белое чудовище представлена колдунья, путающая своим появлением всю природу:

“Косы растрепаны, страшная, белая,
Бегаёт, бегаёт, резвая смелая.
Тёмная ночь молчаливо пугается
Шалями тучек луна закрывается” (I, 158).

Это сказочно-мифологическое существо с “руками костлявыми”, которая “кружится с вьюгою страшно и бешенно”, приплясывая в своём танце, может интерпретироваться как воплощение смерти. Недаром от неё “с чёрной дрожью плывут облака”.

Но зима это не вечная, а временная смерть, это быстрее “сладкая сказка сна” (I, 84), под которую дремлет доверчивая природа. Поэтому даже самая свирепая зима, может напоминать о весне:

“... Снова я ожил и снова надеюсь
Так же, как в детстве, на лучший удел.

А за окном под метельные всхлипы,
В диком и шумном метельном чаду,
Кажется мне - осыпаются липы,
Белые липы в нашем саду” (III, 190).

По контрасту с белым, этой “некраской”, символизирующей, по-мнению В. Кандинского, мир потерявший свои

“материальные свойства и субстанции” (6), выступает у Есенина красный цвет:

“Опять раскинулся узорно
Над белым полем багрянец” (I, 224).

Сочетание этих двух расцветок - белой и красной -, поэт находит в национальных костюмах: “Белая свитка и алый кушак” (I, 163), “Красной рюшкой по белу сарафан на подоле” (I, 74). Есенин любит красный цвет за его силу, красоту, жизнерадостность. И с скрупулёзностью настоящего художника выбирает каждый раз самый подходящий оттенок: красный, алый, багряный, малиновый, розовый, рыжий.

А ещё Есенину нравится любоваться закатом. Замечать как бесконечная синева неба рождает и “лижет красного телка” (I, 288). В этот момент дня всё перекрашивается, всё выглядит по-иному: сперва поля становятся малинового цвета, потом “красный костёр заката окровавливает тачаны” (I, 231). В жизни наступает сказка. Закат превращается, по-очереди, в разные мифологические существа, бравшие начало из глубин языческих представлений народа. То по пруду “лебедem красным / плавает тихий закат” (II, 60), то какой-то “телёнок горбатый” лижет “вечера красный подол” (I, 253), то закат сравнивается с “красным ведром” вечера (I, 274). Если в природе нет соответствующего освещения или подходящей пропорции красок, поэт чувствует потребность самому компенсировать бесстрастную синеву неба цветом конкретно осязаемым:

“Синее небо, цветная дуга,
Тихо степные бегут берега,
Тянется дым, у малиновых сёл...” (I, 235).

Синему противопостоит малиновый, но это кажется поэту

недостаточным, и он постепенно вводит красный и рыжий:

“С красною глиной и сучьями ив,
Грезит над озером рыжий овёс” (I, 235).

Малиновую краску Есенин использует крайне осторожно, так как она связана у него с любимой родиной (“О Русь - малиновое поле / И синь, упавшая в реку ... “; I, 216) и с мечтой о земном рае:

“Уже давно мне стала снится
Полей малиновая ширь ...” (I, 224).

Красный цвет символизирует и горение, огонь сердца, любовь:

“Красной розой поцелуй веют,
Лепестками тая на губах” (III, 97).

Любимая, с алыми губами, “с алым соком ягоды на коже” (I, 185) сравнивается, как в народных песнях, то с вечерней (“на закат ты розовый похожа”; I, 185), то с утренней зарёй (“Ярче розовой рубахи / Зори внешние горят”; I, 147).

Розовый будучи соединением красного и белого, носит в себе все коннотации этих цветов. Он означает и красоту и жизнеутверждение красного и абсолютную чистоту белого. Поэтому он носит в себе живительные силы:

“Я ещё никогда бережливо
Так не слушал разумную плоть
Хорошо бы, как ветками ива,
Опрокинуться в розовость вод“ (II, 73).

Белый символизирует не только чистоту души, но и зиму жизни, старость, смерть. В таком случае, розовый может

рассматриваться как “красный, потерявший свою яркость”. Он ещё содержит в себе горение жизни, но в нём уже нет той всепоглощающей силы (7), это уже первый шаг к переходу в небытие:

“Льётся дней моих розовый купол.
В сердце снов золотых сума” (II, 126).

Золотые сны сопутствовали Есенину почти всю жизнь. Они рассказывали ему о детстве, о красоте земного мира. Особенно много золотой краски поэт использует в ранней лирике. Всё то, что своей красотой волновало его сердце, что было дорого ему, становилось золотым: берёзка под окном и белые снежинки горели в “золотом огне” (I, 78), в небесах дремали “звёзды золотые” (I, 89), “золотою лягушкой луна / Распласталась на тихой воде” (I, 70), “Как жерди златые” вытягивало “солнце лучи на дол” (II, 39), журчал “златой родник” (I, 239). Некоторые образы были взяты из сказок и легенд, услышанных в детстве: “В золочёной хате / Смотрит божья мать / В небо.” (I, 213), “С златой тучки глядит Саваоф...” (I, 255). Даже осыпающиеся осенние листья не навевают грусть:

“Закружилась листва золотая
В розоватой воде на пруду,
Словно бабочек лёгкая стая
С замиранием летит на звезду” (II, 73).

Золото в этот период не только цвет осени, а тот необходимый компонент, который вводится во все пейзажи, в качестве орнамента, чтобы придать им новую ценность. Но, постепенно, золотая краска уступает место жёлтой.

Жёлтый цвет вносит в описания природы больше яркости, света, выделяет жёлтый “предмет” на сине-голубом фоне:

“За горами, за жёлтыми долами
Протянулась трона деревень.

...

Там с утра над церковными главами
Голубеет небесный песок ... “ (I, 203).

“Лик” месяца почти всегда выкрашен в жёлтый цвет: “Месяца жёлтые чары льют по каштанам в пролесь” (I, 120), “жёлтые поводья / Месяц уронил” (I, 69). Особый эффект получает поэт, сравнивая это небесное светило с “жёлтым вороном” в стихотворении “Ну целуй меня, целуй ...”. Соединяя несовместимое, основанное на противоположности цветов - жёлтого и чёрного (естественного цвета ворона) - Есенин достигает сильной напряжённости между сиянием и темнотой, создавая ощущение беспокойства, метания между жизнью и смертью.

Жёлтый является и одной из расцветок “золотой осени”, символизируя увядание, заброшенность. “Жёлтая крапива” и трава навевают на поэта “жёлтую грусть”, заставляют его думать о смерти:

“Ведь не осталось ничего,
Как только жёлтый тлен и сырость” (II, 139).

В последний период жизни, Есенин вводит новый нюанс жёлтого - лимонный, будучи уверен, что он “Деревьям, в зелень разодетым / Сияние звучное / Польёт” (III, 93). Используя светлую лучезарность этого цвета, Есенин не пренебрегает и его “вкусовыми характеристиками” (8), заставляя нас воспринять посредством вкуса краску: “на душе лимонный свет заката” (III, 224).

Хотя осень и зима созвучны некоторым настроениям поэта, он не видит в них лишь пору увядания, смерти, а и предпосылку на возрождение, будучи уверен, что “от желтизны не пропадёт трава” (III, 27).

Зелёный цвет лугов, лесов, холмов и гор действует на поэта успокоительно, вливая в его душу новые силы. “Зелёные прически” и зелёные серёжки” любимых берёз, тополя, которые “светят зелено”, сочная “зелень поля” заставляют поэта забыть о “людском горе”, о “железном госте”, наступающем на деревню, и радоваться родной природе. Животворительная сила зелёного цвета передаётся и тем предметам и явлениям, которые вообще имеют другие расцветки: (“В траве зелёная вода” (I, 207); “В зелёной церкви за горой / Где вербы чётки уронили” (I, 208)). Иногда, зелёный и синий меняются местами: “Там в полях, за синей гущей луга, / В зелени озёр ...” (I, 170).

В есенинской цветовой гамме, зелёный сопровождается разными нюансами жёлтого и синего. Введение красного создает цветовую пару - красный - зелёный, основанную на оппозиции между энергией и спокойствием. Эта полярность охлаждает горение красного и даёт новую яркость зелёному. В сочетании с розовым, зелёный начинает звучать нежно, радужно (9):

“Обняв трубу, сверкает на повети
Зола зелёная из розовой печи”. (I, 233).

Очень редко, в сочетании со словами, обозначающими темноту, зелёный цвет может получить коннотации чёрного. В стихах “В зелёный вечер под окном / На рукаве своём повешусь” (I, 193) и “Выпучил бельма вечер чёрный”, и зелёный и чёрный получают значение “тёмный, плохой”. Слово “бельма”, из второго примера, хотя и имеет связь с белой “некраской”, не противостоит здесь чёрному, так как оно может интерпретироваться как “слепота”. Вместо того, чтобы осветлить мрак, оно, наоборот, сгущает его. “Чёрный вечер”, который “вспучил бельма”, становится, таким образом, вечером особенно густой темноты, за ним просматривается какая-то слепая сила зла.

В чёрном, в есенинских стихах выражены все народные представления, связанные с этим цветом. Чёрный означает предчувствие беды (“понакаркали чёрные вороны”; I, 132, “кот ... похож на чёрную сову”; III, 89), зло (“чёрная сила”), страх (“С чёрной дрожью плывут облака”; I, 158), ночь, бесконечную темноту, смерть (“Кинусь с берега в чёрную прорубь”; I, 159, “моя чёрная гибель”; II, 109). С другой стороны, чёрный означает плодородие, связываясь с крестьянским представлением о “мать-земле чернице” (I, 150):

“И вспашу я чёрные щеки
Нив твоих новой сохой” (II, 39).

Есенин углубляет эти значения и вводит новые, противопоставляя чёрный не только белому, но и красному:

“Алый мрак в небесной черни
Начертил пожаром грань” (I, 150).

“Алый мрак” это не кровавистое пятно на чёрном небосклоне, а рождение красоты волевой, способной заявить миру о себе и начертить грань между собою - предпосылкой жизни и времени - и вечным мраком, хаосом.

Есенин - художник, который превосходно орудует своей волшебной кистью, играет красками, сочетает их, достигая желаемого эффекта. Когда среди общепринятых раскрасок, он не находит того нюанса, в котором нуждается, он берёт его из природы или создаёт его сам. Так появляются сиреневый, васильковый, малиновый, овсяной и даже “краска тараканья”.

Постигая интуитивно мир природы, Есенин замечает, что каждый цвет имеет десятки естественных оттенков, которые рождаются лишь на короткое время, чтобы вскоре раствориться в других. Ночная темнота рождает красную

“зорюшку”, которая, постепенно теряя свою яркость, становится белой, чтобы перейти потом в бесконечную синеву. Каждый момент дня по-иному освещает и окрашивает всё вокруг. Схватить всю многообразность расцветок природы невозможно, да и бесполезно. Самое главное, из множества примеченных тонов, суметь выбрать только те, при помощи которых возможно создание того волшебнопредельного и, в то же время, простого цветового аккорда, который называется гармонией. И Есенин достиг её.

“И если время, ветром разметая,
Сгребет их все в один ненужный ком ...
Скажите так ... что роща золотая
Отговорила милым языком”. (III, 27).

Примечания

1. Сергей Есенин, Собр. соч. в 5 т., Москва, 1966, Т. 3, с. 40. Далее указываются в тексте в скобках том и страница.

2. Куликовский, Дополнения к опыту областного великорусского словаря, СПб., 1858, с. 58.

3. Наумов Е., Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха, Ленинград 1973, с. 353-356; Михайлов А., О поэтическом образе Есенина в “Проблемы творчества”, Москва, 1978, с. 182; Н. Прокофьев, Есенин и древнерусская литература, там же, с. 130-132.

4. Бахилина Н. в., История цветообозначений в русском языке, Москва, 1975, с. 203.

5. Нас не интересует здесь полемика на счёт первенства появления того или другого слова, а лишь их этимологическая связь. См. и работы А. Преображенский, Этимологический словарь русского языка, Москва, 1958, с. 142; М. Фасмер, Этимологический словарь русского языка, в 4 т., Москва, 1964-1973, т. 1, с. 432.

6. См. Кандинский В., О духовном в искусстве, Ленинград, 1988, с. 44.

7. Вспомним и прекрасные стихи:

**“Не жаль мне лет, растрченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветъ.
В саду горит костёр рябины красной,
Но никого не может он согреть” (III, 26).**

8. В книге Человек - Цвет - Пространство, Москва, 1973, с. 16; Г. Фрилинг, К. Ауэр утверждают, что “цвет действует на вкус”.

9. Г. Фрилинг, К. Ауэр, там же, с. 48.

ЭСТЕТИКА ПЕРЕВОДА ЭМОЦИОНАЛЬНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КЛЮЧЕЙ ПОЭЗИИ С. ЕСЕНИНА

Михаэла Морару
(Mihaela Moraru)

Лингвостилистика, как раздел науки о языке и литературе и её учебная дисциплина - лингвостилистический анализ текста-обязаны своим рождением Л. В. Щербе, который не только разработал эту проблему, но и обозначил причины её возникновения, дал блестящие образцы лингвостилистических исследований (1).

Филологический пафос изучения художественной речи был поддержан и другими видными лингвистами, и литературоведами, которые вслед за Щербой расширили и значительно углубили данную проблему: В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Ю. Тынянов, М. Б. Храпченко, М. Н. Бахтин, Ю. Лотман, Б. А. Ларин (2) и др.

В. В. Виноградов писал: "В сфере поэтики объединяются и лингвистический, и эстетико - стилистический, и литературоведческий, и иные искусствоведческие подходы к изучению структуры литературно-художественных произведений (3).

Поэтика как наука оперирует и такими понятиями, как слово - лейтмотив, слово - ключ и слово - соключ.

Слово - лейтмотив это повторяющееся во многих произведениях поэта слово, приобретающее при этом символический смысл.

Это слова, которые проходят красной нитью через всё

творчество поэта. Зачастую слова - лейтмотивы выносятся в заглавие произведения. Символический смысл они приобретают за счёт того, что в них заключен не только лексический но и эстетический и даже философский заряд.

Слова - ключи отражают идею целого произведения. От них идут невидимые нити к портретам действующих лиц, пейзажам, диалогам и лирическим отступлениям. Они создают внутреннее единство лексической системы произведений, становясь существенным элементом их композиционного строения.

В одних произведениях ключевые слова лишь изредка проступают выпукло на поверхности контекста, в других - наоборот, отчетливо, густо пронизывают художественную ткань, заставляя читателя искать в них особый смысл.

У каждого автора есть свои возможности и способы создания ключевых слов, пополняя их образным содержанием, установлением внутренней связи между их обобщенным значением и предметно - бытовым значением других слов в контексте целого.

Исследование принципов и приёмов превращения слов из бытовой сферы в слова "ключевые" позволяет нам глубже проникнуть в идейно-художественную структуру произведения, легче понять характер работы писателя над языком. И, наконец, слова союжи создают определённый эмоциональный фон произведения.

Мы выбрали для нашей работы анализ эмоциональной и экспрессивной нагрузки прилагательных в поэтических произведениях С. Есенина и возможные их эквиваленты в румынских переводах.

Имена прилагательные у Есенина используются в качестве разных тропов:

- метафор
- эпитетов
- сравнений.

В палитре изобразительных средств его языка метафора

занимает особое место и является важнейшим способом создания переносных значений слов и словосочетаний. Трудно найти у С. Есенина стихотворение, где бы отсутствовала метафора, именно прилагательному - метафоре поэт придавал особое значение, считая, что на нём “построена почти вся русская образность. Собственно стилистическая часть нашей работы включает в себя анализ тропов в виде бинарем.

Бинарные метафорические словосочетания, или бинаремы (4), представляют собой выражения, в которых наблюдается чёткое распределение функций между компонентами: один из них служит микроконтекстом, способствующим метафоризации другого компонента; таким образом, одно слово бинаремы является “метафоризирующим”, а другое “метафоризируемым”. Такое распределение функций между компонентами метафорического сочетания обусловлено тем, что они относятся к разным семантическим полям и являются разновалентными, поэтому один компонент бинаремы обязательно должен ассимилировать другой компонент, подчинить его своим валентным связям.

Метафорическое слово меняет своё значение под влиянием метафоризирующего и таким образом становится валентным ему.

Такой способностью изменить значения других слов в поэзии С. Есенина обладает, например, ключевое слово берёзовый:

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,
И страна березового ситца
Не заманит шляться босиком.
(Не жалею, не зову, не плачу)

или:

Отговорила роща золотая

Берёзовым, весёлым языком.

(Отговорила роща золотая)

Если говорить о переводе данного ключевого слова, то задача переводчика осложняется тем, что трудно раскрыть и передать образно - символический смысл русского прилагательного.

В румынском варианте Дж. Лесни слово “берёзовый” либо отсутствует совсем, либо прилагательное заменяется существительным, что бесспорно приводит к утрате высокой изобразительности языка есенинского стиха. Ср.

“S-o pornesc din nou desculț la drum,
Stamba luncii n-o să mă mai cheme.”

“S-au pus la sfat mestecenii de aur
În lunca trândăvită de la drum.” (5)

Следует отметить, что высокая метафоризирующая способность (МС) у разных есенинских слов в основном создаётся за счёт их употребления с прилагательными и глаголами, т. е. со словами, обладающими категориальностью признака (атрибутивного или вербального). Так, существительное ветер, обладающее метафоризирующей способностью с наивысшим индексом частотности, проявляет её по отношению ко многим прилагательным, как например:

“Ветры, ветры, о снежные ветры,
Заметите мою прошлую жизнь.”

Есть два варианта этого стихотворения на румынском языке - один принадлежит Дж. Лесне, а другой И. Олтяну. Ср.

Vânturi, vânturi, pline de zăpadă...

(Дж. Лесня)

Vântule, vântule, vânt cu ninsoare

(И. Олтяну)

Перевод Дж. Лесня сохраняет ключь - ветер точный лексический перевод, употребив его как и в подлиннике во мн. числе, а прилагательное снежный Лесня передаёт словосочетанием **pline de zăpadă**.

И. Олтяну меняет число существительного, употребив его в форме ед. числа более распространённого обращения в румынском языке (Ср. Любимые женщины приходят к нам веснами / *Femeia iubită sosește doar primăvara*) и путем повторения передаёт более экспресивно есенинское снежные.

Удачнее, на наш взгляд, остаётся второй перевод, который отражает именно авторскую сочетаемость образа.

Другие примеры словосочетаний типа “прилагательное + существительное”, с ключевым словом “ветер”. Ср.:

“... Кого-то нет, и тонкогубый ветер ...”

(О красном вечере задумалась дорога) перевели:

Дж. Лесня:

“... Cineva nu-i, și cu buze subțiri, vântul ...”

И. Олтяну:

“... Lipsește, nu știu cine și-un vânt de după clăie ...”,

или:

“Ветерок весёлый робок и застенчив”,

в переводе:

“Vântul cerne stele pe surâsul tău”

(Дж. Лесня)

•
“Свищет ветер, серебрянный ветер.

в переводе:

“Șuieră vântul, un pustiu de vânt.”

(И. Олтяну)

В наших примерах словосочетания с ключевым словом ветер являются авторскими образованиями тонко передающими метафорически образное значение прилагательного определения, которые отличаются в художественной ткани контекста новизной и свежестью. Ни один из найденных эквивалентов не передаёт красочность есенинского стиха. Переводы на этот раз звучат плоско и отражают лишь сугубо содержательный план оригинала.

Няряду с прилагательным - метафорой другим не менее действенным средством изобразительности является у Есенина прилагательное - эпитет.

Прилагательное эпитет в стихах Сергея Есенина является наиболее выразительным красочным средством передачи наблюдательности и силы воображения писателя, его чувств и настроений. Изучение есенинского эпитета позволяет читателю глубже познать поэтическую речь русского поэта.

Многообразны эпитеты - прилагательные, передающие запах, звуки, форму, время, пространство и др. свойства: черемуха душистая, тихий сумрак, тяжелые колосья, с августовской дрожью, метельные всхлипы, кочующая тишина, лимонный свет, медовый дым и др. Как ни у кого другого у Есенина встречается широкое употребление прилагательных, обозначающих цвет. Цветовые эпитеты органически входят в художественную ткань стиха и придают ей особые эмоциональные оттенки. Наиболее любимыми из них были голубой, синий, золотой, белый, розовый, красный, зелёный. Многообразие слов, определяемых одним и тем же эпитетом, даёт обилие смысловых, психологических, цветовых и других оттенков, очень тонких и оригинальных, например:

“Несказанное, синее, нежнее ...

Тих мой край после бурь, после гроз,

И душа моя - поле безбрежное.

Дышит запахом меда и роз.”

(Несказанное, синее, нежнее)

“Чтоб голова его, как роза золотая,

Кивала нежно мне в сиреневом дыму.”

(Прощай, Баку! Тебя я не увижу).

“Как сто тысяч других в России

Знаешь ты одинокийрассвет

Знаешь холод осени синий.”

(Ты такая же простая, как все)

Цветовым эпитетам Есенина присуща семантическая ёмкость, полнота и многогранность художественного воспроизведения действительности. Благодаря цвету поэт видит отвлечённые, абстрактные понятия, сквозь призму синего и голубого природа воспринимается нежной и ласковой. Эти слова-ключи повторяются до бесконечности в произведениях поэта, приобретая символический смысл, обобщения - любимого края, русской земли.

Например:

“Я покинул родимый дом

Голубую оставил Русь.”

и ниже:

“Стережёт голубую Русь

Старый клен на одной ноге.”

(Я покинул родимый дом)

У Дж. Лесни:

**“Părăsit-am casa părintească
Și Rusia cu albastru-i blând.”**

**“Străjuie albastra mea Rusie
Plopul vechi, stând drept într-un picior.”**

У И. Олтяну:

**“Am părăsit micul sălaș părintesc
Am lăsat Rusia mea albastră.”**

**“Bătrânul arțar c-un singur picior
Albastrei Rusii îi stă pază.”**

**“Хорошо бродить среди покоя
Голубой и ласковой страны.”
(Золото холодное луны)**

**“Prin liniștea-nflorită
Ce bine-i să colinzi
Aceste locuri pline
de răcoroasa lună.”
(Дж. Лесня)**

**“Ты звени, звени нам,
Мать-земля сырая,
О полях и рощах
Голубого края.”
(Небесный барабанщик)**

**“Ci sună-ne într-una, sună
Din zurgălăul tău pământ
Despre dumbrăvile ce-adună
Albastrul lumilor avânt!”
(Дж. Лесня)**

“Hai, maică, glie, spune
Cu clinchetul tău pur.
Cum sunt acele țarini
Albastre din azur?”

(И. Олтяну)

С лексической точки зрения оба переводчика правильно передают слова-ключи оригинала. Лишь в стихотворении “золото холодное луны” Лесня почему-то совсем опускает этот выразительный эпитет, заменив его просто словосочетанием *locuri pline de răcoarea lună* что совсем не соответствует символистике, приобретенной словом голубой - **синий** в есенинском тексте. Что касается эмоциональной насыщенности данного эпитета, который в приведенных контекстах создаёт образ прозрачности, воздушности, света и красоты и одновременно становится символом у Есенина, то более метко, более звучно, сохраняя есенинскую мелодику подметил и воспроизвёл Иоанике Олтяну.

Далее рассмотрим несколько примеров неточного перевода цветowych эпитетов, столь распространенных в поэзии С. Есенина, которые своей экспрессивностью как бы раскрывают новые образно-символические значения слов, усиливают признак предмета, явления их эмоциональность.

Например:

И в душе и в долине прохлада,
Синий сумрак, как стадо овец

(Закружилась листва золотая)

În suflet și pe vale e răcoare,
Amurgu-i turmă vânătă de oi.

(Дж. Лесня)

Văi și suflet de frig se înfioară,
Ceru-i sur ca o turmă de oi.

(И. Олтяну)

С широким месяцем
над голубым прудом.

(Отговорила роща золотая)

Cu-o lună largă
peste-un vânăț loc.

Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

(Не жалею, не зову, не плачу)

Parcă pe un cal trandafiriu
Vesel, galopai de dimineață.

(Дж. Лесня)

Сравнивая румынские варианты с подлинником, безусловно выявляются некоторые расхождения неточности, недопонимания есенинского текста его символистики не только что ведёт к искажению в плане выражения, но и в плане содержания, поэзия теряет в своей эмоциональной конкретности, свежести и красочности. Отсутствие точных оттенков определения оригинала лишает перевод образной наполненности подлинника.

Ср. голубой пруд - lac vânăț
розовый конь - cal trandafiriu

И совсем непонятно, какие цели ставил перед собой переводчик, из каких непонятных нам непосягаемых рассуждений исходил он, когда дал румынскому читателю такой искажённый перевод.

Да, мне нравилась девушка в белом,
Но теперь я люблю в голубом.

(Сукин сын)

Da, iubeam o fată-n alb, odată,
Dar iubesc pe una-n roșu acum.
(Дж. Лесня)

Утрата всех соответствий, которые уничтожились при полном переосмыслении переводчиком сути оригинала привело к искажению эстетической функции перевода. Поэзия С. Есенина сугобо эмоциональна; этому способствуют не только метафоры и эпитеты, но также и повторы. Повторяя одно и то же прилагательное, Есенин как бы нагнетает его смысл, усиливает его значение, например:

Синий свет, свет такой синий
В эту синь даже умереть не жаль
О новый, новый, новый,
Прорезавший тучи день!

Lumina-i albastră,
lumina-i așa de albastră...
Sub albăstrimea aceasta,
zău că nu ți-ar părea rău să mori.

Научное описание перевода было бы неадекватным без учета того, что сложность, многогранность и противоречивость составляют один из его важнейших и наиболее существенных признаков. В самом деле, будучи одним из сложнейших видов коммуникации, перевод представляет собой многоаспектный процесс, детерминируемый множеством языковых и внеязыковых факторов. В их число входит система двух языков, две культуры, две коммуникативные ситуации - первичная и вторичная, предметная ситуация, функциональная характеристика исходного текста и норма перевода. Этим в частности, объясняется междисциплинарный статус перевода, тесные связи его теории с контрастивной лингвистикой, социолингвистикой,

психолингвистикой, семантикой. При всём этом центральное место при переводе принадлежит тексту. Исследование переводов с точки зрения эмоционально-содержательных ключей является попыткой соединить слово с образом, форму с содержанием, т. е., по сути дела, решить одну из самых древних проблем перевода: как перевести, чтобы тебя поняли так, как ты сам понимаешь и чувствуешь подлинник. И обращение к поэтике здесь представляется наиболее уместным. Переводчик тем самым более тонко и ёмко представляет себе не только содержание произведения, но, работая над его эмоциональными и содержательными пульсарами, может достигнуть высот переводческого искусства.

Примечания

1. Щерба Л. В., Избранные работы по русскому языку, Москва, 1957.

2. Работы Б. А. Ларина (Ларин Б. А., Эстетика слова и язык писателя, Ленинград, 1974; Лингвистика и поэтика, Москва, 1979) ввели в исследовательский обиход важную единицу - "эстетическое значение слова" - как проявление индивидуально - авторского взгляда на мир через смысловую призму.

3. Виноградов, В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, Москва, 1963, с. 206.

4. См. Басилая Н. А., Метафора в поэзии С. Есенина, Москва, 1967, с. 90.

5. См. S. Esenin. Versuri, în românește de G. Lesnea, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 110, 160.

СЛОВА “РОДНОЙ” И “РОДИМЫЙ” В ЕСЕНИНСКОЙ ЛИРИКЕ И ИХ ЭКВИВАЛЕНТЫ В РУМЫНСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Дана Кожокару
(Dana Cojocaru)

В 1921 г. Есенин писал: “ Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины - основное в моём творчестве”. Тема родины (будь то малая родина или Родина - Россия), мотив влюблённости в “сердцу милый край”, а также ностальгия по тому месту, где поэт “по заре и звёздам” “школу проходил”, постоянно варьируются в стихах Есенина. Они нашли отражение и на уровне лексического состава есенинских стихов.

Касаясь особенностей поэтических текстов Есенина, исследователи отмечают их связь с народным творчеством. В лирике поэта широко представлена народно-поэтическая лексика.

Наше внимание привлекли словосочетания, включающие маркированное с точки зрения фольклорных коннотаций слово родимый и нейтральное литературное слово родной (1) во всех реализациях их лексикосемантических вариантов (ЛСВ), а также контексты этих словосочетаний в стихах Есенина.

Сравнение толкований вышеуказанных единиц, данных в основных словарях современного русского языка (БАС, МАС и др.) (2), показало, что слово родной реализуется в 5 основных ЛСВ:

1. находящийся в кровном родстве по прямой линии;
2. родственники (мн.ч.);
3. связанный с местом рождения;
4. дорогой, близкий сердцу, родственник по духу, привычкам, убеждениям и т. п.;
5. ласковое обращение к кому-л.

К ним прибавляются оттенки значения:

1. находящийся в какой-л. степени родства;
- 3.а. принадлежащий определённому этносу - в сочетании со словами язык, речь, наречие, слово;
- 3.б. определение места, где кто-л. вырос духовно, учился, работал и т.п.

Слово родимый семантизируется в словорях через родной. Оно имеет менее сложную структуру, т. е. следующие ЛСВ:

1. связанный с местом рождения;
2. в знач. суц. - отец, мать, родители;
3. ласковое обращение.

В БАС слово родимый не сопровождается стилистическими пометами, а в МАС оно характеризуется как устаревшее и народно-поэтическое.

Наиболее полно и точно устанавливаются сходства и различия структур двух слов в Академическом словаре синонимов русского языка (3), где данные единицы описаны как синонимы в двух значениях: 1. состоящий в родстве; 2. такой, где кто-л. родился, где жили предки, связанный с дорогими сердцу воспоминаниями. Слово родной даётся как основное для выражения значения, а слово родимый сопровождается стилистическим комментарием:

1. слово, характерное для языка народной поэзии и сохраняющее её отпечаток при употреблении в обиходно-бытовой речи;

2. слово, пришедшее в литературный язык из народно-поэтической речи и сохранившее, её отпечаток. Свойственно преимущественно приподнятой, возвышенно-поэтической речи.

Интересно отметить, что в этом словаре имеется толкование, объединяющее два компонента значения: “связанный с местом рождения” и “связанный с дорогами сердцу воспоминаниями”, что является весьма существенным для полноценного раскрытия смысла данных лексем русского языка и объясняет некоторые особенности их функционирования в поэтическом тексте Есенина.

В стихах Есенина лексемы родной и родимый выступают: а. в роли существительных, со значением “мать”, “отец”, “родственники”, “близкие люди”:

“Матушка в Купальницу по лесу ходила,
Бросая, с подтыками, по росе бродила.
Травы ворожбиные ноги ей кололи,
Плакала родимая в купырях от боли.”
(*Матушка*, 1912)

“А за думой разлуки с родимыми
В мягких травах, под бусами рос,
Им мерещился в далях за дымами
Над лугами весёлый покос.”
(*Русь*, 1914)

“Подхватили тут родные грамотку,
За ветловую сели тесьму.”
(*Русь*, 1914)

б. в бинарных сочетаниях с определяемыми существительными, конкретизирующими широкое понятие родины: - с существительными *Русь*, *страна*, *край*: *край родимый*, *родимая страна*; *Русь родная*, *страна родная*;

- с существительными, обозначающими конкретные места, детали пейзажа: *село родимое*, *родимые поля*, *родимые дали*, *родимые места*, *родимая выть*, *родимые поляны*; *родные берега*, *родные поля*, *родные степи*, *родная*

пуща, родные околицы;

- с существительными, обозначающими жилище, дом: родимый дом, родимое крыльцо, родимые ворота, родимое жилище, родимое окно; родной приют;

- с существительными, называющими родственные отношения, родственный союз: родимая мать, родимый очаг; семья родная, родные могилы.

Анализ контекстов, в которых выступают такого рода сочетания показывает, что они функционируют как синонимы, однако наиболее полным является соотношение номинативного компонента значения (“связанный с местом рождения, связанный с родственниками”) и эмоционально-оценочного компонента значения (“дорогой, любимый, ценный”) в семантической структуре слова родимый.

В определённых обстоятельствах и в слове родной подвергаются актуализации оценочные компоненты значения “близкий, дорогой”.

Если взять только сочетания прилагательных родной и родимый с существительным край, то можно заметить, что они выступают как в ранних, так и поздних стихотворениях поэта. В ранних стихах сочетание край родимый появляется (в качестве перифразы для обозначения родины) в стихотворениях фольклорного характера, поэтому народно-поэтическое слово родимый здесь стилистически обусловлено. Его использование перекликается с применением других фольклорных приёмов (например, повтора):

“Край ты, край мой, родимый,
Вечный пахарь и вой,
Словно Вольга под ивой,
Ты поник головой.”

(Покраснела рябина, 1916)

В стихотворениях последнего периода творчества Есенина, когда его стих достигает особой простоты формы, и связь с

фольклором обретает иные, менее эксплицитные измерения, слово родимый является как бы отзвуком народно-поэтической традиции, скорее знаком ностальгии, возвращения к прошлому и исходному пространству:

“Мне пора обратно ехать в Русь.
Персия! Тебя ли покидаю?
Навсегда с тобою расстаюсь
Из любви к родимому мне краю?
Мне пора обратно ехать в Русь.”

(В Хороссане есть такие двери, 1924)

В этом контексте и грамматическая сочетаемость (родимый + мне) является доказательством наличия в значении слова родимый оценочного компонента: ср. близкий мне, дорогой мне.

Сочетание родной край также встречается в стихотворениях раннего и позднего периода творчества. В ранних стихотворениях, имеющих фольклорные интонации, прилагательное родной, подобно синониму родимый получает народно - поэтическую окраску. Ср.:

“Слушают ракиты
Посвист ветряной...
Край ты мой забытый,
Край ты мой родной!...”

(Топи да болота, 1914)

“Но более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.”

(Стансы, 1924)

Итак, мы считаем, что народно-поэтическое слово родимый, имеющее согласно словарям на системном уровне

менее сложную структуру, чем слово родной, приобретает в поэтическом тексте Есенина особую семантическую сложность, благодаря синкретичному слиянию его отдельных значений, точнее номинативного и оценочного компонента значения. Оба слова имеют в стихах Есенина большую эмоциональную нагрузку, что позволяет считать их ключевыми словами.

Констатация семантической сложности этих лексических единиц, как в языковой системе, как и в поэтической речи Есенина, привела к мысли о возможных трудностях, которые возникают при переводе отдельных ЛСВ слов родной и родимый, поскольку в румынском языке нет лексем, имеющих тождественную внутреннюю структуру: - 1. *bun, adevărat, de sânge*; 2. *natal, de baștină; scump, drag, iubit*; 3. (la vocativ) *scumpule, dragul meu, iubitul meu*; родимый = родной (2,3).

С самого начала ясно, что на уровне значений этих слов в целом адекватный перевод невозможен. Вопрос ставится ещё острее, если учитывать наличие в русском языке синонимичного дублета родной - родимый, при отсутствии такового в румынском языке.

Что же происходит, когда возникает необходимость разграничения в (поэтическом контексте) функций каждого из двух слов, или когда происходит слияние их значений? Чтобы дать ответ на этот вопрос следует уточнить, что при сопоставлении оригинала и перевода, когда говорим о семантической эквивалентности исходного и конечного текстов, мы имеем в виду не эквивалентность значений, поскольку значение - категория языковая, т. е. системная, и значения единиц разных языков могут не совпадать по разным параметрам.

Говоря о семантической эквивалентности мы имеем в виду эквивалентность смыслов, ибо смысл "категория коммуникативная, он не зависит от различий между языками и может быть выражен различными языковыми средствами в

разных языках” (5). Смысл - это информация, “которая передаётся говорящим и воспринимается слушающим на основе содержания, выражаемого языковыми средствами в сочетании с контекстом и речевой ситуацией, на фоне существенных в данных условиях речи элементов опыта и знаний говорящего и слушающего” (6). Смысл - это то, что в идеале остаётся инвариантом, т. е. “смысл исходного текста, вкладываемый в него исходным отправителем; смысл, извлекаемый из этого текста анализирующим его переводчиком, и, наконец, смысл вторичного текста, интерпретируемого конечным получателем” (7).

Различия между нетождественными значениями можно нейтрализовать при учёте речевого контекста и ситуации общения. Нейтрализация происходит в условиях использования разных значений для передачи одного и того же смысла.

“Поиск варианта, значение которого распадалось бы на те же семы, что и значение переводимого элемента высказывания, обречён на неудачу. Такая задача невыполнима, так как она равносильна попытке восстановления значений, являющихся принадлежностью системы исходного языка, в языке перевода, а языковые значения [...] непереводимы. Поэтому переводчик ставит перед собой более реальную задачу, решаемую на уровне смысла - передать в тексте именно те семы, которые существенны для точного отражения данной ситуации” (8).

Для достижения смысловой эквивалентности в процессе перевода происходят межъязыковые операции перевыражения смысла, замены одной формы другой, т. е. переводческие трансформации. В конкретной ситуации перевода с русского на румынский язык текстов Есенина, в которых выступают слова родной и родимый, нас интересуют лексические и лексико-синтаксические трансформации. Если учесть тот факт, что мы имеем дело с переводом текста в стихах, то понятно, что синтаксические мод-

ификации неизбежны, так как здесь играют значительную роль просодические ограничения.

Итак, в исходном тексте родной и родимый высупают как слова с широким, синкретичным значением, имеющие целый ряд румынских соответствий, обозначающих более конкретные, частные понятия. При переводе на румынский язык возникает необходимость конкретизации, что и происходит.

В качестве иллюстративного материала будем использовать переводы И. Олтяну, З. Станку и Дж. Лесня (9), переводы стихотворений раннего периода творчества Есенина, до 1920 г., поскольку в них интересующие нас слова наиболее частотны, а количество переведённых в нескольких вариантах стихотворений удовлетворительно.

С самого начала следует отметить, что так как мы имеем дело с реальной переводческой практикой, тут наблюдаются потери смысла. Есть ситуации, в которых сочетаниям со словами родной и родимый соответствует в румынском варианте нейтральное слово / замена (пр. 1), лакуна частичная (пр. 2) или лакуна полная (пр. 3):

Пр. 1: “Туча кружево в роще связала,
Закурился пахучий туман.
Еду грязной дорогой с вокзала
Вдалеке от родимых полян.”

“Norii fâlfâie-o horbotă rară.
Abur proaspăt prin crâng a rămas.
Vin pe-un șleau desfundat de la gară
Și mai e, și mai e pân' acas.” (И. О.)

“Спите любимые братья.
Снова родная земля
Неколебимые рати
Движет под стены Кремля.”

“Dormiți, frați iubiți.
Țara din nou își trimite
La zidul Kremlinului
Oștile nebiruite.” (И. О.)

Пр. 2: “И не отдам я эти цепи,
И не расстанусь с долгим сном,
Когда звонят родные степи
Молитвословным ковылём.”

“Rămână-mi lanțul ce mă leagă,
Când, ceas al tainei, va să vii,
Și bubui-va stepa-ntreagă
De ruga blândeii colilii.” (И. О.)

“Кто-то сгиб, кто-то канул во тьму,
Уж кому-то не петь на холму.
Мирно грезит родимый очаг
О погибших во мраке плечах.”

“A plecat cineva-ntr-un târziu.
De-a cui voce e dealul pustiu?
Tihna vetrei mai veche și-acum
Bezna-aceea-nghițindu-l pe drum.” (И. О.)

Пр. 3: “Нечаянно, негаданно
С родимого крыльца
Донёсся до Мартина
Последний крик отца.”

“Martin sări deodată:
Nu, nu i s-a părut.
Era un ultim geamăt
Al tatălui căzut.” (И. О.)

Однако чаще всего переводчики почувствовали необходимость передачи в румынском тексте словосочетаний с лексемами родной и родимый, при сохранении их структуры.

Румынские варианты в общем подтверждают мысль о более сильном наличии в семантике слова родимый эмоционально-оценочного компонента. Это приводит к таким эквивалентам, как: село родимое - sat iubit; край мой родимый - meleag de lumină, в которых на первый план выходит именно этот компонент. В передаче сочетаний со словом родной сохраняется номинативный компонент значения "связь с местом рождения, с предками, с прошлым": Русь, моя родная - Rusie străbună; Край ты мой родной - vechiul meu rământ; родная пуща - lunci natale, или подчёркивается идея преемственности и принадлежности (с помощью притяжательного местоимения): "Устал я жить в родном краю" - 1. "Mi s-a urât la vatra mea" (И. О.); 2. "Sunt obosit de traiul meu statornic / Din casa mea curând o să dispar." (Дж. Л.); 3. "Mi s-a urât trăind în țara mea." (З. С.).

Интересно отметить, что один из переводчиков передал значение "связанный с рождением", но на расстоянии в структуре текста:

"Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам,
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором."

"Mi s-a urât la vatra mea,
Tânjind la hrișcă și secară.
Natalul prag îl voi lăsa
Și-am să pornesc tâlhar prin țară." (И. О.)

В определённых случаях переводчики считают, что при передаче слова родной следует актуализировать только оценочный компонент:

“Лес застыл без печали и шума,
Виснет темь, как платок, за сосной.
Сердце гложет плакучая дума...
Ой, невесел ты, край мой родной.”

“E tăcere și calm în pădure.
Văd o cușmă de ceață pe-un fag
Și mă bântuie gânduri obscure...
Dezolant ești ținutul meu drag.” (И. О.)

С другой стороны, есть контексты, в которых слово родимый выступает действительно как полный синоним слова родной в значении ‘связанный с местом рождения’, без особого выделения эмоциональных оттенков значения, что заметно во всех трёх румынских вариантах:

“Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.”

1. “Am părăsit micul sălaș părintesc
Am lăsat Rusia mea albastră.” (И. О.)
2. “Părăsit-am casa părintească
Și Rusia cu-albastru-i blând.” (Дж. Л.)
3. “Am părăsit casa părintească
Și Rusia cu iarba albăstrie.” (З. С.)

Трансформациям подвергаются и существительные, выступающие в роли определяемого слова в сочетаниях с прилагательными родной или родимый. Это метонимические замены типа: край - rământ; пуща - lunci; край - vatră, casă, țară.

Итак, можно сказать, что в лирике Есенина слова родной и родимый играют особую роль, они частотны и значимы. С точки зрения структуры многозначного слова, они оба сложны, а слово родимый стилистически окрашено, что порождает интенсификацию в его структуре эмоциона-

льного компонента, а также синкретизм значений. Широкозначность этих лексических единиц, особенности их семантики в стихах Есенина, а также отсутствие эквивалентного синонимического дублета в румынском языке, привели к необходимости лексических и лексико-семантических трансформаций в процессе их перевода на румынский язык. Результат этого процесса, т. е. конечный текст (румынские варианты) чаще всего выявляет тонкие отличия между значениями слов родной и родимый при передаче смысла, будучи таким образом адекватным.

Примечания

1. См. Н. Чубинидзе, Слова “родной” и “родимый” в поэзии Есенина, в журн. “Русский язык в школе”, 1980, No. 5, с. 57-60.

2. Словарь современного русского литературного языка, в 17 т., Москва-Ленинград, 1950-1965; Словарь русского языка, в 4 т., под ред. А. П. Евгеньевой, Москва, 1980-1984; С. И. Ожегов, Словарь русского языка, Москва, 1972 и др.

3. Словарь синонимов русского языка, в 2 т., Ленинград, 1971.

4. *Dicționar rus-român*, în 2 vol., Red. princ. Gh. Bolocan, T. Nicolescu, București, 1959; Gh. Bolocan, T. Voronțova, E. Șodolescu-Silvestru, *Dicționar rus-român*, București, 1985; Н. Г. Корлэтуяну, Е. М. Русеев, Русско-румынский словарь, Москва, 1967.

5. Д. Львовская, Теоретические проблемы перевода, Москва, 1985, с. 82.

6. А. В. Бондарко, Грамматическое значение и смысл, Ленинград, 1978, с. 95.

7. А. Д. Швейцер, Теория перевода, Москва, 1988, с. 115.

8. А. Д. Швейцер, ук. соч., с. 117.

9. Фактический материал извлекался из следующих изданий произведений Сергея Есенина: С. Есенин, Собрание сочинений в шести томах, Москва, 1977-1979; S. Esenin, *Poezii. Poeme*, trad. George Lesnea, București, 1957; S. Esenin, *Poezii și poeme*, trad. George Lesnea, București, 1976; S. Esenin, *Ceaslovul satelor. Poezii. 1911-1920*, trad. Ioanichie Olteanu, Cluj-Napoca, 1981; Z. Stancu, *Poeme simple, 1923-1943*, București, 1957; Z. Stancu, *Scrieri*, vol. 2, București, 1971.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН О ЯЗЫКЕ И СТИЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**Симион Юрак
(Simion Iurac)**

Сергей Есенин, несомненно, является одним из крупнейших русских поэтов начала нашего века. Всё его творчество, от стихотворений и поэм, прозаических и драматургических сочинений до литературно-критических статей и писем, отличается глубокой искренностью и непосредственностью выраженных в нём мыслей и чувств, напряженностью нравственных поисков и чисто человеческой неповторимостью. Он создал такой поэтический язык, который не стареет, живёт уже много десятилетий и кажется таким же свежим, живым, каким был он 70-80 лет тому назад. Говорить о творчестве Есенина совершенно невозможно без учёта его биографии, а также условий, в которых формировалась и созревала его творческая личность. Почти всё, что создал Есенин за свою короткую жизнь, от начала до конца связано с Россией (Русью) и её природой, с русским народом, с русским языком. Без них он не может жить и творить, как впрочем и многие другие его предшественники и современники.

Об этой неразрывной связи Есенина с Россией, с Москвой и русским языком очень ярко сказано в одном из писем А. Б. Мариенгофу, написанном из Америки (от 12 ноября 1922 г.). Есенин пишет: “В голове у меня одна Москва и Москва. Даже стыдно, что так по-чеховски” (1). Он хочет поскорее вернуться в Россию, по которой он очень скучал.

Как известно, С. Есенин был не только создателем превосходных стихотворений и поэм, других чисто художественных произведений, но является автором ряда литературно-критических статей и заметок, рецензий и т. д. Среди них важное место занимают такие статьи, как *Отчее слово* (1918), *Ключи Марии* (1918), *О пролетарских писателях* (1918-1919), *Быт и искусство* (1920), *О советских писателях* (1924) и др. В этих статьях и заметках, а также в отдельных письмах и рецензиях он высказывает свои соображения как о языке писателя и стиле художественной литературы вообще, так и дает меткую характеристику отдельных современных ему поэтов и прозаиков, в частности, А. Блока, Б. Пильняка, А. Белого, М. Зощенко, Н. Клюева, Е. Замятина, А. Толстого, Вс. Иванова, П. Орешина, С. Клычкова и многих других.

Знакомясь с этими литературно-критическими произведениями С. Есенина, читатель наших дней воссоздает и дополняет ту картину развития русского литературного процесса, главным образом поэзии, которая отражала период с конца 10 - до середины 20 годов. И эта картина представляется современному читателю изнутри, одним из самых активных участников этого процесса.

Известно также, что С. Есенин был активным участником группы имажинистов и был связан с имажинизмом-литературным течением этой группы. Нашумевшая *Декларация* (2) имажинистов, подписанная рядом поэтов, художников, музыкантов, среди которых был и С. Есенин, провозгласила своими лозунгами примат образа как такового в литературе и искусстве, пренебрежение к смыслу и даже к грамматическим формам во имя образа и т. п. Однако не все участники группы имажинистов соблюдали в своих произведениях положения названной декларации. С. Есенин, как наиболее талантливый поэт этой группы, далеко выходил за рамки манифестов и лозунгов имажинизма. Уже в 1920 году он выступает с критикой основных положений этого литературного течения.

Показательной в интересующем нас плане является статья Есенина *Быт и искусство* (1920), в которой он высказывает свою концепцию о связи искусства в целом, в том числе словесного, с жизнью, с действительностью. Он пишет, что собратья его (имажинисты) “увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ это уже все” (3). Есенин же считает, что такой подход к поэтическому произведению является слишком поверхностным, т. к. настоящее искусство “есть значное служение выявления внутренних потребностей разума” (4), искусство рождается из быта, оно неотделимо от быта и заблуждаются те, которые утверждают об его независимости.

“Слова, - писал Есенин, - это образы всей предметности и всех явлений вокруг человека: ими он защищается, ими же и наступает. Нет слова беспредметного и бестелесного, но оно так же неотъемлемо от бытия, как и все многорукое хозяйство искусства. Даже то искусство одежды, музыки и слова, которое совсем бесполезно, все-таки есть прямой продукт бытовых движений. Оно попутчик быта.” (5).

Большое значение в названной статье придается также “порядку и согласованности в сочетаниях слов и образов”, не имевших большого значения для имажинистов, и приводится очень оригинальная теория и классификация образов в поэтическом творчестве по возрастам и эпохам (словесный, мифический, типический или собирательный, ангелический и изобретательный). Последний тип образа, изобретательный - это воплощение движения или явления, а также предмета в плоть слова. Текучесть и вращение этих образов имеет согласованность и законы, которые не следует нарушать в процессе создания художественных произведений. Есенин приводит примеры для всех перечисленных типов образов: словесный - это неотчеканенные массы звуков пчелы (у-у-у-у, бу-бу-бу); мифический это уподобление одного предмета или явления другому (ветви-руки, сердце-мышь, солнце-лужа); или собирательный - “сумма внешних

или внутренних фигур при человеке” (нос, что перевоз, тверд, как камень, блудлив, как ветер) и др. (6).

Следует подчеркнуть, что высказывания Есенина о языке художественной литературы в целом, а также о современных ему собратях по перу характеризуются прежде всего искренностью, меткостью и спонтанностью. Для него “прежде всего, лучше истина, чем лицемерие [...] Я всегда говорю, что чувствую” - писал он своему другу отроческих лет Г. А. Панфилову ещё в 1912 г. (7).

Литературную атмосферу конца 10 - начала 20-ых годов, когда русский литературный процесс реализовался во множестве литературных направлений, школ и группировок, Есенин характеризует следующими словами: “Нужно обязательно проветрить воздух. До того накурено в литературе, что просто дышать нечем” (8). Несмотря на то, что в литературе этого периода “дышать нечем”, у Есенина есть в этом пёстром и богатом литературном процессе авторы, произведения которых соответствуют его эстетическим концепциям. Однако есть и поэты и прозаики, к которым его отношение является противоречивым или даже отрицательным.

Высокую оценку в своих высказываниях он дает, например, творчеству А. Белого и считает, что такие писатели как А. Ремизов, Е. Замятин и А. Толстой должны “... подметки целовать Белому. Все они подмастерья перед ним. А какой язык, какие лирические отступления! Умереть можно. Вот только и есть одна радость после Гоголя” (9), которого в свою очередь Есенин высоко ценил за правдивость изображения “горьким словом” жизни русского народа, в противовес “фальшивым народникам”, смеявшимся только над внешностью народа (10). По поводу романа А. Белого *Котик Летаев*, который считал “гениальнейшим произведением нашего времени”, Есенин пишет в 1918 году, что А. Белому мы обязаны многим, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной. Слово у Белого как бы вылеплено из пространства (11).

В заметке *О советских писателях* (1924) Есенин также высказывает своё мнение о творчестве некоторых писателей того времени, таких, как: Вс. Иванов, М. Зощенко, Б. Пильняк, даёт сжатую и крайне оригинальную характеристику их творческой манеры. Пильняка, например, Есенин считает “изумительно талантливым, быть может, лишенным дара фабульной фантазии, но зато владеющим самым тонким мастерством слова и походкой настроений. У него есть превосходные места в его *Материалах к роману* и в *Голом годе*, которые по описаниям и лирическим отступлениям ничуть не уступают местам Гоголя” (12), хотя, как известно, критики одно время много писали о Пильняке, хвалили его, “чуть ли не до небес превозносили, но потом вдруг ни с того ни с сего стало очень модным ругать его” (13). Есенин же считает, что только “глупый критик или глупый читатель всегда видит в писателе не лицо его, а обязательно бородавки или родинки” (14). Также положительную оценку Есенин даёт языку и стилю Вс. Иванова и Михаила Зощенко. О Вс. Иванове “установилось мнение как о новом бытописателе сибирских и монгольских окраин” (15). Есенин считает, что в его рассказах и повестях, помимо глубокой талантливости автора, на нас веет географическая свежесть, т. к. он дал Сибирь по другому рисунку, чем, например Шишков и Мамин-Сибиряк. Язык этого писателя сжат и насыщен образами, материал произведений свеж и разносторонен. М. Зощенко же С. Есенин пророчил огромное будущее и ценил его за “необычайный и меткий юмор”, в котором что-то от Чехова и Гоголя их ранней поры” (16).

Положительно относился С. Есенин и к поэзии поэта П. Орешина. В рецензии на книгу стихов *Зарево* этого поэта Есенин писал, что она наполнена “простыми и тёплыми словами” и похожа на “сельское озеро, где отражается и месяц, и церковь, и хаты”, что явилось поводом для большой радости в те годы, когда “бог смешал все языки” в русской литературе (17). Положительная оценка творчества назван-

ных выше поэтов и прозаиков объясняется тем, что их творческая манера была близка Есенину. Он ценил их за лиризм, правдивость изображения жизни, свежесть языка, меткий юмор, простоту выражения и т. д.

К другим поэтам отношение Есенина является противоречивым, даже отрицательным. Противоречивыми являются, например, замечания Есенина в отношении стихов Н. Клюева, хотя и “очевидна генетическая связь стихов Сергея Есенина, Николая Клюева, Петра Орешина и других крестьянских поэтов с народной лирической песней, частушкой, причетью” (18). Для него Н. Клюев и другие поэты “стали какими-то ювелирами, рисовальщиками и миниатюристами словесной мертвенности” (19), хотя, спустя 6-7 лет в заметке *Дама с лорнетом* он мог написать, что Клюеву Мережковский и З. Гиппиус “не годятся в подметки в смысле искусства” (20).

Отрицательное отношение Есенина к Н. Клюеву и его стихам объясняется, вероятно, тем, что ему не нравился язык этих стихов, характеризующийся пристрастием к архаике (насыщенность древнерусской книжностью, богослужебной обрядностью), стилевым эклектизмом, хотя, как известно, поэтика Клюева оказала определённое влияние на раннее творчество Есенина и других крестьянских поэтов.

Таковыми же отрицательными являются высказывания и о Блоке. И Блока, и Клюева Есенин считает плохими поэтами и не любит он их “главным образом как мастеров в языке” (21), Блока и Клюева считает поэтами бесформенными, у которых нет никакой фигуральности нашего языка, особенно у Блока, который “исключительно чувствует только простое слово по Гоголю”, что для него “слово есть знак, которым человек человеку передает то, что им поймано в явлении внутреннем или внешнем” (22).

Поэтика Блока, характеризующаяся опрочением словаря, отходом от музыкально-импрессионистической манеры, поисками новой ритмики, также не нравилась Есенину,

не отвечала его эстетическому вкусу. Этим и объясняется, по-видимому, его отрицательное отношение к поэзии Блока.

Говоря о современных ему поэтах и прозаиках, о языке и стиле их сочинений, Есенин часто сравнивает их с произведениями своих предшественников. В *Ответах на анкету о Пушкине* Есенин писал, что это “самый любимый мною поэт” и воспринимает его “как гения страны”. Чтобы постичь “стиль его словесной походки”, нужно иметь талант (23). Очень высоко ценил Есенин также и Г. Успенского и в первую очередь Гоголя за их мастерство и правдивость в изображении горькой правды жизни.

Помимо этих и других соображений о языке и стиле своих современников и предшественников, у Есенина есть также ряд интересных высказываний о языке собственных стихов.

Когда читаем стихи Есенина, кажется, на первый взгляд, что он их писал очень легко, но это не совсем так. В письме к Иванову-Разумнику (1921, май, Ташкент) он сообщает, что в последние годы “очень много работал над собой, и то, что я говорю, у меня достаточно выстрадано” (24). Стихи, по Есенину, “есть определенный вид словесной формы, где ... художник делает некоторое звуковое притяжение одного слова к другому, то есть слова входят в одну и ту же произносительную орбиту или более или менее близкую” (25). И приводит примеры неудачных рифм, какими переполнена поэзия тех лет (достать-стать, голубица-скрыться и др.) и считает, что такие рифмы могут сочинять только “дикари”.

“Поэтическое ухо должно быть тем магнитом, которое соединяет в звуковой одноудар по звучанию слова разных образных смыслов”, - пишет дальше Есенин. А рифмы типа приведенных выше или типа пошла-нашла, ножка-дорожка, сниться-синиться и др. - это “грубейшая неграмотность”. Глагол с глаголом нельзя рифмовать уже по одному тому, что все глагольные окончания есть вид одинаковости

словесного действия (26). Поэты должны помнить об этом и, помимо их внутренних импульсов, они должны “всегда раздвигать зрение перед словом”, знать возможности образности русского языка. Здесь мнение Есенина о стихотворном языке перекликается в определенной мере с мнением видного представителя русской критики того периода Ю. Тынянова и некоторых представителей русской формальной школы.

Спустя три с половиной года, 20 декабря 1924 года, на упреки Г. А. Бениславской, что он перестал отделять свои стихи, Есенин отвечает: “Вовсе нет. Наоборот, я сейчас к форме стал более требователен. Только я пришел к простоте и спокойно говорю: «К чему же? Ведь и так мы голы. Отныне в рифмы буду брать глаголы»” (27).

А 20 марта 1923 года во Вступлении (к сборнику Стихи скандалиста) Есенин довольно категоричными выражениями характеризует самого себя как поэта: “Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков, нечистых слов нет. Есть только нечистые представления. Не на мне лежит конфуз от смелого произнесенного мной слова, а на читателе или слушателе. Слова - это граждане. Я их полководец. Я веду их. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия” (28).

Несмотря на эти и другие иногда слишком категоричные высказывания о языке художественной литературы, особенно о языке поэзии, С. Есенин до конца своей жизни остался верным принципу бережного отношения к языку художественного произведения. Особенно это отношение, по его мнению, должны соблюдать начинающие поэты.

В одном из своих последних писем, (от 13 декабря 1925 года), как ответ на письмо начинающего поэта Я. Е. Цейтлина из города Николаева, Есенин советует, что при создании стихотворений не следует “упускать и чувств, но

строго следить за расстановкой слов”. Языковые поэтические средства, по мнению Есенина, особенно для начинающих поэтов должны использоваться очень осторожно.

“Не берите и не спользуйте избитых выражений. Их можно брать исключительно лишь после большой школы, тогда в умелой рамке, в руках умелого мастера, они выглядят по-другому. Избегайте шатких, зыбленых слов и больше всего следите за правильностью ударения” (29). И приводит пример неудачного использования ударения в слове **бы́ли** вместо **бы́ли**.

Итак, концепция С. Есенина о поэтическом языке и в целом - о языке художественной литературы - пронизана заботой о его чистоте, своеобразии, благозвучности, высокоэстетической требовательностью к собратьям по перу.

Примечания

1. С. А. Есенин, Собрание сочинений в шести томах, том 6, Москва, “Художественная литература”, 1980, с. 134. Шестой том данного собрания сочинений включает переписку С. Есенина, начиная с 1911 года до конца 1925 года. В дальнейшем в данной работе все цитаты или ссылки, касающиеся переписки поэта, будем делать на этот том издания писем, указывая том и страницу.

2. См.: С. А. Есенин, Собрание сочинений в шести томах, том 5, Москва, “Художественная литература”, 1979, с. 252-256, где полностью опубликована названная Декларация имажинистов.

3. Там же, с. 198.

4. Там же, с. 198.

5. Там же, с. 200.

6. Там же, с. 200-202.

7. Письмо датировано ноябрём-декабрём 1912 года, том 6, с. 14.

8. Письмо к Р. В. Иванову-Разумнику от 6 марта 1922 года, том 6, с. 114.

9. Там же, с. 115.

10. См.: Когда я читаю Успенского..., том 5, с. 160.
11. Там же, с. 161.
12. Там же, с. 210.
13. Там же, с. 210.
14. Там же, с. 210.
15. Там же, с. 211.
16. Там же, с. 211.
17. О Зареве Орешина, том 5, с. 165.
18. *** История русской советской поэзии. 1917-1941, Ленинград, "Наука", 1983, с. 18.
19. См.: Ключи Марии, том 5, с. 184.
20. Там же, с. 216.
21. См.: Письмо к Иванову-Разумнину, май 1912, том 6, с. 105.
22. Там же, с. 106.
23. Том 5, с. 212.
24. Том 6, с. 105.
25. Там же, с. 106.
26. Там же, с. 108.
27. Там же, с. 167.
28. См. том 5, с. 204.
29. См. том 6, с. 203.

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ПОЭМА СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА “ПУТАЧЕВ” - РЕАЛЬНОСТЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ

**Адриана Кристиан
(Adriana Cristian)**

С самых древних времён люди обращались к прошлому разными манерами. Мифо-поэтический подход “уступает место научному и художественному, но ценностный подход к истории остаётся” (1). Обычно люди сильно увлекаются судьбами царей, народов, сравнивают их поступки, оценивают их характеры, их действия, задавая всегда вопрос: “Как всё это было?”, “Почему так произошло?”. История - это зеркало человечества и, смотря в него, видя там чужие судьбы, человек проходит через настоящую школу поведения, ищет и находит искомые образцы.

В наш век наблюдается необыкновенный рост интереса к подлинным документам, к правде, и поэтому роль историка огромна, так как “изучая предков, изучаем самих себя, - по словам Ключевского, - ... без знания истории мы должны признать себя случайностями, не знающими, зачем пришли в мир, как и для чего мы живём, как и к чему мы должны стремиться” (2).

Зная историю, люди удовлетворяют своё увлечение не только прошлым, но и желание заглянуть в будущее. Историки, социологи, учитывая данные статистики, истории и других наук, строят гипотезы, устанавливают законы развития человечества, составляют параллели между настоящим, минувшим и будущим.

Историк стремится установить “факты-данные в надежде на то, что они соответствуют фактам-событиям. Но трудно дать гарантии в том, что модель и оригинал полностью совпадут” (1, с. 15). В своём исследовании он сталкивается с разными интерпретациями фактов, так как очевидцы и сами участники событий дают им различные толкования. Другая трудность в работе историка вытекает из того, что “в индивидуальном сознании могут возникнуть представления о вещах, никогда не имевших место” (1, с. 14).

Даже “правду” историка нельзя считать “подлинной правдой”. Это только приближение к фактам, произошедшим давным-давно. Возникает вопрос: если даже история, наука о прошлом, не может достичь правды, то какую степень объективности в изображении фактов может достичь писатель в своём художественном подходе к истории?

Начиная с Карамзина, который “открыл русскую историю для русской литературы” (1, с. 175), писатели обращались очень часто к истории. В девятнадцатом веке историческая повесть, поэма и исторический роман, написанный в традиции Вальтера Скотта, приобретают широкую популярность.

На основе материалов, изложенных в *Истории государства Российского*, Пушкин создаёт свою трагедию *Борис Годунов*, А. К. Толстой – драму на ту же тему *Царь Борис*, Рылеев пишет стихотворения, навеянные *Историей...* Карамзина (стихотворение о гиаели Ермака, историческую думу “Курбский” и др.).

В прозе появляются также произведения, отражавшие прошлое по тому же источнику. Упомянём лишь *Капитанскую дочку* Пушкина и произведение П. И. Мельникова-Печерского *Княжна Тараканова и принцесса Владимирская*. У Карамзина писатели “учились умению в историческом факте увидеть художественное содержание” (1, с. 175). Личность писателя, его мировоззрение, его стиль, пронизательность ума – словом, его талант – накладывают

сильный отпечаток на художественное произведение. Один и тот же автор может изобразить те же факты, те же действующие лица по-разному, в зависимости от жанра произведения и от эволюции его концепций. Герой *Истории Пугачёва* Пушкина изображён с предельной объективностью: он коварен, мстителен, “трясётся” за свою жизнь, “не ведает ни любви, ни дружбы” (1, с. 238). Кроме этого, его жестокость не имеет предела, а сцены расправ даны со всеми натуралистическими деталями.

Пугачёв представлен Пушкиным Емелькой Пугачёвым, а не “Байроновым Ларою” (1, с. 238).

В *Капитанской дочке* имеем дело с другим бунтовщиком. Это “мужицкий царь”, не зверь, а человек, который может быть благодарным (вспомним о заячьем тулупчике), даже милостливым. Вожатый в романе Пушкина действует во многих случаях вопреки своей воле, покоряется судьбе. Эта идея появляется и в конце *Истории Пугачёва*. Уже пойманный вожак стал уличать своих казаков: “Вы погубили меня; вы несколько дней сразу меня упрашивали принять на себя имя покойного великого государя: я долго отрицался, а когда и согласился, то всё, что ни делал, было с нашей воли и согласия: вы же поступали часто без ведома моего и даже вопреки моей воле” (3).

Та же идея встречается и у Есенина, хотя его не устраивало ни одно из двух упомянутых изображений героя. Подобно Пушкину, Есенин несколько лет изучал материалы по восстанию Пугачёва и “убедился”, - по его признанию, - что Пушкин во многом был неправ... Я очень, очень много прочёл для своей трагедии и нахожу, что многое Пушкин изобразил просто неверно”, - заявляет Есенин. Это гений, а не разбойник. Это народный герой, - по мнению Есенина, - а не насмешливый вожатый. Искажены и образы многих из его сподвижников, которые также “были людьми крупными, яркими фигурами” (4).

Образ Пугачёва в трагедии Есенина создан под влиянием

революционного подъёма того времени (напомним, что произведение было написано в 1921 году). Тогда, по замечанию В. И. Турбина, идея мести “носилась в воздухе”, а вина рода, вина сословия, была грехом, несомым из поколения в поколение. Дворян надо было казнить “за отцов, за грехи”, несмотря на то, что многие из них были гуманными и просвещёнными. “Поэзия и поэтика Есенина порождены бытиём революции и драматическим бытом её” (5).

Читая поэму Есенина о Пугачёве, мы как будто проникаем в миф. Как известно, подобное восприятие действительности свойственно фольклорным произведениям. Поэтому, по справедливому замечанию польского исследователя Г. Павлика (4, с. 297) можно сказать, что поэма *Пугачёв* близка по атмосфере к *Слову о полку Игореве*. Герои обоих произведений настоящие богатыри, действуют в огромном пространстве, сражаются насмерть с неприятелем, озабочены судьбами России. Обращение Пугачёва к реке Яик предельно показательно с этой точки зрения:

“Яик, Яик, ты меня звал
Стоном придавленной черни!...
О, помоги же, степная мгла,
Грозно свершить мой замысел!” (6).

И другие стихи напоминают по структуре плач Ярославны:

“Ветер, Ветрило...”
“О, Днепр Славутич...”
“О, Донец! Не мало тебе славы...” и т. д.

Есенинский Пугачёв богатырь-крестьянин, который вступает в диалог с природой образным языком:

“Слушай, ведь я из простого рода
И сердцем такой же степной дикарь...”

“Мне нравится запах травы, холодом подождённый,
И сентябрьского листолёта протяжный свист...”
(6, с. 370).

Есенин изображает в поэме только самые важные этапы истории самозванца. Без предварительной документации трудно понять, о чём идёт речь. Особое место в поэме занимает музыкальность, звучание стихов. Всё тает в звуке, недаром Борис Пастернак сравнивал поэта с Моцартом. Действительно, “мелодии” Есенина свежи и игривы, но музыка Моцарта, кроме грациозности, отличается точностью, ясностью. Лучше всего сравнить Есенина с французским композитором-импрессионистом Дебюсси. У Есенина, подобно импрессионистам, ничего не ясно, ничего не объясняется, но всё логично, написано особым кодом.

В поэме *Пугачёв* этапы действия чередуются, следуя реальной истории Пугачёва. Появляются подлинные исторические лица: Траубенберг, Тамбовцев, Михельсон, Хлопуша, Кирпичников и др.

Где же истина? Летописец-историк устанавливает и оценивает факты, уделяя крупным личностям должное внимание. Прозаики, поэты и художники, изучив исторический материал, добавляют ещё иное. Они воскрешают царей, полководцев, образно выявляя сложность, а иногда противоречивость характеров и поступков, на фоне плотного исторического “скелета” событий. Они переносят читателя в прошлое, создав художественным способом иллюзию реальности.

Даже если некоторые второстепенные персонажи никогда не существовали, можно ли обвинить писателя, что его изображение не достоверно? Можно ли обвинить Пушкина в том, что он ввёл в повествование образ Савельича, в том, что он наделил его ворчливостью и юмором?

Если история - зеркало человечества, то каждое ценное произведение исторического жанра - это своеобразное отра-

жение действительности в личном зеркале каждого писателя. Поэтому художественное изображение истории вполне “оправдывается” перед наукой, ибо оно способствует более лёгкому и более привлекательному ознакомлению с судьбами прародителей наших.

Нам кажется уместным привести в заключение всего слова вышеупомянутого знаменитого историка Ключевского, написанные почти сто лет тому назад, звучащие очень актуально и в наши дни: “Без истории теперь, как во всякое переходное время, нет спасения...” (2, с. 36).

Примечания

1. Арсений Гулыга, Искусство истории, Москва, Изд. “Современник”, 1980, с. 33.

2. Цит. по книге Арсения Гулыги, с. 32.

3. А. С. Пушкин, Сочинения, Москва, Госиздат худ. лит-ры, 1949, с. 698.

4. Г. Павлик, Сравнительный анализ поэмы С. Есенина “Пугачёв” со “Словом о Якубе Шеле” Б. Ясенского в книге Сергей Есенин. Проблемы творчества. Сборник статей, Москва, Изд. “Современник”, 1978, с. 297.

5. В. Н. Турбин, Традиции Пушкина в творчестве Есенина. “Евгений Онегин” и “Анна Снегина”, в книге В мире Есенина. Сборник статей, Москва, Изд. “Советский писатель”, 1986, с. 264.

6. Сергей Есенин, Стихотворения. Поэмы, Москва, Изд. “Художественная литература”, 1982, с. 360.

SERGHEI ESENIN - "MOTIVE PERSANE". MATERIE ȘI IMAGINAȚIE

Elena Abrudan

Sărbătorim, în acest frumos început de toamnă, împlinirea a 100 de ani de la nașterea lui Serghei Esenin. Superlativele la adresa poetului, aprecierile prin care opera lui este pusă la loc de seamă printre operele celor mai mulți poeți ai lumii sunt minunate și întotdeauna binevenite pentru că ele vorbesc despre un mare creator. Dar nu vreau să repet ceea ce s-a spus de atâtea ori, pentru mine Esenin este poetul imaginilor surprinzătoare și m-am întrebat mereu de unde vin aceste imagini, care este substanța din care țâșnesc ele spre lumină și cum reușesc să surprindă sufletul nostru uimit și încântat. Așa cum atât de frumos spune Gaston Bachelard, *"Forțele imaginare ale spiritului nostru se dezvoltă pe două axe diferite. Unele se dezvoltă în fața noutății, le place pitorescul, varietatea, evenimentul neașteptat.... Celelalte forțe imaginante sapă în adâncul ființei, vor să găsească în ființă ceea ce este primitiv și totodată etern. Ele domină anotimpul și istoria. În natură, în noi și în afara noastră, produc germeni, germeni în care forma este împlântată într-o substanță în care forma este lăuntrică... Există neîndoiește opere în care cele două forțe imaginante cooperează. Este chiar cu neputință să le separi complet... orice operă poetică ce coboară îndeajuns de adânc în germenii ființei pentru a găsi solida constantă și frumoasa monotonie a materiei, orice operă poetică ce-și află puterile în acțiunea atentă a unei cauze substanțiale trebuie, totuși să înflorească, să se împodobească. Ea trebuie să accepte pentru o primă seducție a cititorului exuberanțele frumuseții formale"*. (Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Eseu despre imaginația

materiei, București, "Univers", 1995, p. 5, 6). În ciuda aderenței lui Esenin la cercul literar al imaginiștilor, care căutau frenetic imaginile pentru ele însele, fără nici o legătură cu materia, cu sentimentele și de care, de altfel, se va disocia curând, poezia lui Esenin nu și-a pierdut nici o clipă atributul vital, forța sentimentului, sinceritatea absolută, tumultuoasă. Atracția poetului spre principiile contrare, suferință, sfâșiere, contraste, se oglindește în imagini antitetice sau complementare pline de substanță. Expresie vie a personalității autorului ei, poezia lui Esenin ilustrează atât de bine fericita îmbinare dintre substanța tragică, răscolitoare a durerii umane ca și cea a seninătății și a calmului fericit, cu imaginea colorată și infinit variată, respirând parcă propriul ei parfum. Esenin avea o uimitoare capacitate de a-și presăra opera cu cele mai frumoase și neașteptate imagini, fie că își cânta ținuturile natale, se entuziasma de elanul revoluționar sau își deplângea neputința de a simți la fel cu cei ce încercau să construiască o lume nouă, fie că își exprima opțiunea pentru libertate, chiar dacă asta însemna să fie huligan atât în viață cât și în poezie, dar mai ales, atunci, când întorcându-se spre poezia clasică orientală reușește să-și creeze o "*Persie a sa*". Se știe că, deși a fost în republicile din sudul Rusiei, unde, de fapt a compus ciclul **Motivelor Persane**, pe care apoi l-a completat și desăvârșit, Esenin nu a fost niciodată în Persia. Se poate bănuși însă că aceasta a fost o dorință arzătoare a sufletului său zbuciumat, până într-atât, încât, pătrunzându-se de imaginile tradiționale ale liricii persane, de ritmul și melodicitatea versului oriental, poetul a reușit să surprindă esența esteticii orientale, a reușit să recreeze o "*Persie a sa*". Pentru că spiritul Persiei eseniniene este determinat tocmai de acest univers poetic oriental, creat parcă din materialul versului persan, cuplat cu emoția, cu mișcarea sufletească a poetului rus. Înțelegem astfel, că ceea ce părea contrast sau contrapunere completă a Rusiei și Persiei, a sentimentelor de dragoste pentru rusoaica blondă și fata persană, este în fond o apropiere a două universuri poetice cu tot ce au ele mai specific, o îmbinare a numeroaselor elemente ce alcătuiesc lumea rusească și cea persană. V.E. Holșevnikov a remarcat că Rusia din

Motivele persane «... nu este Rusia sovietică a anilor '20, ci poeticul *"ținut albastru îndepărtat"*, *"întinderile Riazanului"*, *"secara unduind în lumina lunii"*». Așa cum această poetică Rusie este constituită din imaginile și impresiile poetului legate de o realitate vie, trecută prin filtrul gândirii poetice proprii, tot așa, Persia eseniniană este un produs al fanteziei artistice bazate pe recepția realității prin filtrul gândirii poetice orientale, asimilată și reînsuflețită de poetul rus. Referindu-se la puterea individualizantă a materiei, Gaston Bachelard spunea că materia *"rămâne ea însăși în ciuda oricărei deformări și fărâmițări. De altfel materia se lasă valorizată în două sensuri: în cel al aprofundării și în cel al dezvoltării. În sensul aprofundării, ea apare ca insondabilă, ca un mister. În sensul dezvoltării, ea apare ca o forță inepuizabilă, ca un miracol"*. (Gaston Bachelard, op. cit., București, "Univers", 1995, p. 7). Tocmai acest ultim cuvânt "miracol" poate exprima modalitatea în care Esenin a reușit să constituie, din varietatea fermecătoare a imaginilor **Motivelor persane**, o constantă spirituală a existenței sale ca om și ca artist. Este interesant de urmărit în acest sens, cum aceleași elemente, legate de spațiu, timp, oameni, obiceiuri, sentimente, capătă valorizări variate și neașteptate ce se concretizează în surprinzătoare imagini poetice. Pentru a descrie peisajul Rusiei și al Persiei, pentru a face portretul iubitei, pentru a transmite o emoție, pentru a se autodefini, Esenin folosește aceleași attribute ale celor patru elemente materiale fundamentale: pământ, apă, aer, foc, elemente ce dăruiesc versurilor propria substanță, propria regulă, poetica specifică. Totul se îmbină în chip fericit astfel încât *"în dragoste sunt toate mireasmă și furtună"* și *"cu parfum de farmec adapă-mă oricât"*. Și dacă miresmele, parfumurile, ce umplu aerul respirat de îndrăgostiți învăluindu-l, se lichefiază devenind hrana sufletului zbuciumat, alteori, materia însăși se metamorfozează, se colorează, se mișcă lin, unduitor înălțându-i într-o lume a lor nesupusă legilor temporalității. *"Așa ca trandafirul sărutul lin adie/ Petalele lui roșii pe buze se desfac"/ "Iar brațele mai albe decât o primăvară/ Așa ca două aripi mă-nfășurau mereu"*. De altfel însuși poetul vorbește despre dragoste *"Mai*

blând ca unda apei, ca vântul de tăcut", și cuprins de dorința de a trăi viața la intensitate maximă, refuză să fie numai un element pasiv, un bulgăre de pământ, a cărui greutate cuprinsă în propria lui ființă l-ar apăsa și l-ar ține pe loc, el își manifestă opțiunea cu luciditate și claritate: "... *decât aș putezi pe ramuri,/ Mai bine ard cu flacăra sub vânt*". El dorește să suporte acțiunea înnoitoare, benefică a focului, factor esențial în geneza și menținerea vieții. Este opțiunea bărbatului și a poetului, ce trebuie să joace un rol activ în procesul creator. Pe când trupul iubitei, al femeii, glia cuprinsă în ființa ei ascultă de legile transformărilor acestui element constitutiv primordial și capătă culoarea pământului din care s-a desprins. "*Ori s-au răcit de-atâta căldură, ca o stâncă/ De-și învelesc cu grijă trupezasca lor aramă?*" Această complementarizare a principiului masculin și feminin realizată prin cosmizarea elementului microcosmic exprimă tendința spre totalizare și armonizare a cosmicului, pe care o descifrăm în continuare în imaginile țării "*de inimă visată*" și-n imaginile Rusiei: "*Din lac culege luna scăpatele oglinzi/ Mixandra și leandrul adormitor răsună/ Prin liniștea-nflorită ce bine-i să colinzi/ Aceste locuri pline de răcoroasă lună*". Cerul nu se opune pământului decât pentru a se oglindi în apele terestre, pentru a le împrumuta ceva din noblețea, superioritatea și calmul cosmic, în timp ce "*Râul lunii curge peste noi/ Stepe ...crânguri*", iar "*...ceața-n roză-nvolburare/ Cu aur sufla malul de sub ea*". Observăm cum mișcarea ondulatorie a luminii celeste se transmite aerului, apei, țărnelor, unindu-se cu pământul, infuzându-se de culorile metalelor sale nobile: "*Lumina șofrănie se cerne liniștită/ Pe câmpuri trandafirii fug picurând tăcere*", iar "*Ovăzu-și mișcă daurita coamă/ Se-neacă zarea-n depărtări cerești*" și în sfârșit se ajunge la un perfect echilibru macrocosmic și microcosmic: "*Ce bine-i să te-ntinzi pe iarba verde,/ Să sorbi din luciul nalt și străvezii*". Uneori însă elementele haoticului mai tulbură provocând mișcări violente ale maselor de aer și sparg liniștea: "*Spulberat omătul se despică*", "*Fumegătorul bocet sălbatic de zăpadă,/ Azvârle-n geam cu bulgări de vijelii albastre*". Dar izbucnirea nu durează decât pentru a crea un mai puternic sentiment de

împăcare cu lumea în *“tăcerea nopților stufoase”*: *“Ceață, vânt, zăpadă și tăcere,/ Raza lunii fâlfâie tăcut”*. Dinamismul imaginilor anterioare este înlocuit acum cu mișcări line, aproape neobservate ale aerului - element și mediu al înălțării: *“Paltinii dau aripi prospețimii”*. Mișcărilor calme, resemnate sunt alăturate culorilor blânde, luminoase, dar cu o aură de strălucire care dau unitate tabloului: *“Toamna asta-n aur îmbrăcată,/ Din acești mesteceni fără chip,/ Plânge-ncet cu frunze pe nisip”*. Este firească deci fidelitatea poetului față de vechile imagini, receptate la vârsta inocenței și rechemate mereu și mereu *“Pe veci mi-i drag cu pâclele-i tihnite/ Mesteacănul înalt și visător/ Și sprintenele-i plete aurite/ Si albele lui straie de fuior”*. Încercarea poetului de a-și armoniza propria ființă fizică și psihică, de-a se integra în lume, de a găsi o ieșire din propriile sale dileme, conflicte și zbateri lăuntrice și-a găsit o fericită rezolvare în perfecțiunea imaginilor în care poetul a îmbrăcat fragmentele realității pe care a dorit-o, și-a imaginat-o și a construit-o ca pe un tot în care tensiunile leagă, integrează, supun materia mișcării fanteziei creatoare a poetului. Rezultatul e remarcabil și ne invită iarăși și iarăși să citim cu mintea și cu sufletul minunatele versuri ale *“Motivelor persane”*.

Bibliografie

1. Gaston Bachelard, *Apa și visele*. Eseu despre imaginația materiei, traducere de Irina Mavrodin, București, “Univers”, 1995.

2. V.E. Holșevnikov, *Șagane tî maja, Șagane...*, în vol. *V mire Esenina*, vol. 1, Sbornik statej, Moscova, “Sovetskij pisatel”, 1986.

3. P. Tarkovskij, *“Persidskie motivy” Sergheia Esenina i vostočnaja klasika*, în vol. *V mire Esenina*, vol. 1, Sbornik statej, Moscova, “Sovetskij pisatel”, 1986.

4. Esenin Serghei, *Poezii și poeme*, în românește de George Lesnea, prefată de Lucian Raicu, tabel cronologic de Mihai Dascăl, București, “Minerva”, 1976.

СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ И ВОССОЗДАНИЯ ЕСЕНИНСКИХ МЕТАФОР В РУМЫНСКОМ ЯЗЫКЕ

Ромео Кивеску, Михай Нистор
(**Romeo Chivescu**, Mihai Nistor)

Оставаясь верными замечательному древнему убеждению, согласно которому поэзия сама собой является метафорой жизни и бесконечной вселенной, нам кажется естественным отметить, что сама метафора как средство для выражения поэтического кредо может возвышать поэзию как единицу рода на уровень способности людей понимать и, безусловно, поднимать их на высоты художественности творчества. Сама метафора может находиться в зонах невыразимых форм человеческого существования.

А если метафора по своему содержанию относится к невыразимым, но понимаемым уголкам необъятных пространств, остаётся, что поэты стремятся найти слова, которые способны выражать невыразимое (1). И они находят эти слова, которые являются необходимым средством для выражения метафоричности так же, как живописцы используют кисть и краску как средства для изображения только ими видимых метафорических красот действительности (2).

Всякая лирическая метафора пытается по-своему раскрывать перед читателем новую, раньше не выявленную картину действительности, Есенин сам оригинально передаёт то, что “видит” так, как он по-своему понимает и созерцает.

Тут создаётся положение, которое, по нашему мнению, наводит на мысль: великий поэт сообщает или же выражает? Если иметь в виду, что он в процессе творения использует единицы языка, одной из функций которого является сообщение, то его лирические сочинения сообщают нам, читателям, как выглядит та действительность, которую мы сами можем “видеть”. Но такая роль сообщения не устраивает поэтов, во всяком случае, не всех поэтов, в частности, Есенина.

Великий поэт стремится к достижению высшей метафоричности, к выражению теми же языковыми единицами отрезков окружающего мира по-своему, однако это “своё” поэт применяет не ради самого себя, а этими своими средствами выражения он устанавливает связи с читателями. Поэты пишут, надеясь, что их читают, иначе, ради чего они творили бы? Может быть, не столько чтобы заставить читателей “чувствовать” так же, как и они, сколько показать читателям, чем они сами “увлекаются”, значит что они хотят выразить. Творчество Есенина полно таких поэтических моментов, картин, которые создаются поэтом в результате именно сближения личности и таланта творителя с окружающей действительностью. Такая ситуация и является перекрёстным пунктом в том огромном акте, который является перевод, т. е. воссоздание той же картины оригинала в другом языке, в нашем случае, в румынском.

Возьмём в качестве примера такие строки из стихотворения *Осень*:

Тихо в чаще можжевеля по обрыву
Осень - рыжая кобыла - чешет гриву.

Здесь метафору поэт создаёт при помощи словосочетания *рыжая кобыла* и одиночной лексемы *гриву*.

В стихотворении игра метафорами, выражаемыми сочетаниями слов или отдельными словами, изображает

осеннюю картину так, что всё это стихотворение становится метафорой:

Тихо в чаше можжевеля по обрыву.
Осень - рыжая кобыла - чешет гриву.

Над речным покровом берегов
Слышен синий лязг её подков

Схимник-ветер шагом осторожным
Мнёт листву по выступам дорожным

И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримому Христу.

1914 (?)

Вопрос об употреблении при переводе на румынский язык тех или иных средств для создания / воссоздания метафоричности оригинала вызывает целый ряд аспектов (3). Из них хочется здесь выявить несколько.

Прежде всего следует обратить внимание на весьма интересную сторону проблемы, насколько подбор соответствующих румынских лексических средств и их устройство могут выражать, если не сходную, подобную, то близкую, метафорическую картину оригинала. И далее: до каких пор переводчик может и должен “видеть” так же, как и русский поэт, выраженное в оригинале изображение. Положения многообразны. Посмотрим одно из них на примере передачи на румынский язык есенинского стихотворения *Осень*. Для удобства анализа мы возьмём русские и румынские примеры параллельно: рыжая кобыла - *iara goaibă*; гриву - *soata*; (её) подков - *potcoavele (-i)*; схимник - *schimnic*; язвы красные - *rănille roșcate*.

Румынский перевод принадлежит Джордже Лесне (4), переводческое мастерство которого широко известно, поэто-

му трудно с ним спорить. Тут хочется показать как раз проявления его мастерства переводчика.

Многие факторы определяют подбор румынских эквивалентов, причём не просто лексических, а тех, которые сохраняют метафоричность, сущность высшего лиризма есенинской поэзии. Среди таких факторов - возможная сочетаемость слов и сложение стихов.

Например, в стихотворении *Осень* стих: *Слышен синий лязг её подков*, а в румынском варианте к этому стиху приводится эквивалент: *Azi potcoavele-i albastre zăngănind încet s-aud*.

Если сравнить два варианта, то выходит следующее: по структуре - в румынском варианте употребляется деепричастная форма (*zăngănind*) к русской неспрягаемой форме (слышен), в русском варианте фигурирует слово *лязг*, являющееся непосредственным главным компонентом словосочетания: *лязг её подков*, а в румынском языке прямой лексический эквивалент не фигурирует, причём две структуры выглядят так: слышен ... лязг её подков - *Azi potcoavele-i ... zăngănind încet s-aud*. Приведённые структуры выражают уже метафору. Но ещё более интересным окажется то, какими средствами создаётся и другая метафора в обоих языках.

В оригинале выступает метафорическое словосочетание: *синий лязг*. Безусловно, *лязг (подков)* может быть *синим* только здесь, в есенинском стихотворении. Самобытность структуры и метафорический результат его употребления и создают поэтическую оригинальность.

Дж. Лесня прибегает к другим средствам для создания метафорического мира: он перестраивает не только структуру стиха, которую мы видели раньше, но и семантические отношения между словами: в оригинале *синий лязг*, а в румынском варианте: *potcoavele-i albastre*.

Он даже “изымает” часть смысла русского слова *синий* и вводит в румынский вариант новый компонент: *încet*. Ведь цвет *синий* не может быть “шумным”, хотя речь идёт о под-

ковах.

Однако самое интересное при этом то, что переводчик тоже творит метафорическое сочетание. У него: **Potcoavele-i albastre** причём это словосочетание напоминает о тихом, но неизбежном приближении осени.

Такая же метафорическая картина сохраняется и в румынском переводе данного стихотворения Иоаникие Олтяну (5), но на этот раз переводчик подбирает для создания метафоры непосредственные лексические эквиваленты. Ср. русский вариант:

Над речным покровом берегов
Слышен синий лызг её подков.

румынский вариант:

Și din mers potcoavele-și aruncă
Sunetul albastru peste râu și luncă.

Правда, структура стихов в румынском варианте близка с оригиналом в отношении метафорических элементов. Оба они выражают метафору одинаковыми по смыслу лексическими элементами. Ср. словосочетания: синий лызг - **sunetul albastru**. В целом картина продвижения осени одинакова в румынском варианте двух переводчиков. Ср.:

У Дж. Лесни:

Lângă malurile apei pe tăpșanul gol și ud
Azi potcoavele-i albastre zăngănind încet s-aud.

У И. Олтяну:

Și din mers potcoavele-și aruncă
Sunetul albastru peste râu și luncă.

Несомненно, при переводе есенинских метафор, как и художественных особенностей других творителей поэзии, нужна точность. Не точность средств, прежде всего, конечно,

лексических, сколько художественных. Надо добиваться точности создания изображения, замысла автора. С этой точки зрения румынские варианты двух упомянутых авторов различаются в двух моментах.

В оригинале фигурируют завершающие стихотворение две строки:

И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримо Христу.

где словосочетание язвы красные носит метафорический характер.

Румынский вариант Дж. Лесни ближе к оригиналу:

Și sărută blând pe creanga măcieșului spinos
Rănilе roșcate ale nevăzutului Cristos.

Зато И. Олтяну отдаляется от оригинала:

Și-n scoruș sărută schimnic cuvios
Roșii stropi de sânge-ai Domnului Cristos.

В этом румынском варианте снижается интенсивность изображения: одно иметь Rănilе roșcate и другое - Rănilе roșcate de sânge.

Целостность метафорического изображения может терять из художественной нагрузки, если не понимать и не точно выражать картины, которую желает сам автор создать. Возьмём стих: Осень - рыжая кобыла чешет гриву.

В варианте Дж. Лесни метафорическое выражение iară goaibă во всей строке: Toamna, iară goaibă, paște scârpînându-și coama lung ... содержит слово goaibă, которое хорошо передаёт значение русского рыжая (6).

В варианте И. Олтяну фигурирует словосочетание iară murgă в строке: Iară murgă, toamna-și țeasă-lă-ntr-o doară... тоже получается метафора в связи с этим временем года - осенью.

Тут следует отметить два плана отношений: во-первых,

можно допустить конструкцию *iară murgă* как метафору и считать, что так “видит” осень переводчик. Но и это будет второй план анализа, поэт “видит” осень рыжей, словами словаря красно-жёлтой. Как далеко стоит от этой картины, что выражает переводчик. И. Олтяну в своём варианте, ибо словарь DEX (7) определяет термин *murg* так: (“Despre unele animale, mai ales despre cai și despre părul lor) Negru roșcat. castaniu închis, cenușiu, pestriț; p. gener. de culoare închisă”.

Можно поэтому утверждать, что автор перевода искажает текст, картину. Именно так воспринимает поэт осень - рыжей, красно-жёлтой -, а не скажем, чёрно-красной. Для Есенина, как выходит из стихотворения, “цвет” весны - это выражение оптимизма, это открытие к широким просторам, вопреки общему есенинскому разочарованию.

Остановимся дальше вкратце на другом стихотворении: Я последний поэт деревни.

Метафоры, получаемые или создаваемые в процессе перевода, должны привлекать читателя, раскрывать перед ним прелесть тех моментов, явлений и фактов, которыми увлекается и которые метафорически выражает поэт.

Стоит в этой связи сопоставить средства воссоздания есенинских метафор, приведённых в указанном стихотворении в вариантах упомянутых уже переводчиков. Русский оригинал: 1-4 строки, где фигурируют метафоры: дощатый мест и (стою) обедней.

Вариант Дж. Лесни:

Sunt ultimul poet cu satu-n glas,
Podeț umil de scânduri în cântare
Fac liturghia mea de bun rămas
Mestecenii cădelnițând frunzare.

Вариант И. Олтяну:

Sunt ultimul poet al satului,
În vers cu bârnele unui biet pod.

Mestecenii spun adio băiatului,
Cădelnițând a prohod.

Строка: În vers cu bârnele unui biet pod, как бы правильно она ни передавала содержание оригинала, всё равно она не избегает уровня банальности, не создаёт поэтичности. Другое дело конечно: Podeț umil de scânduri în cântare.

Конечно, может быть много, но они должны не только просто передавать метафору, но и устраивать её тоже поэтически. Возьмём и другой пример:

Догорит золотистым пламенем
Из телезного воска свеча,
И луны часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час.

У Дж. Лесни:

Cu flacăra de aur, ca un semn,
Îmi ard făclia din trupeasca-mi ceară,
Și, răgușit, al lunii ceas de lemn
Mi-a bate pentru cea din urmă oară.

У И. Олтяну:

Săvârși-se-va făclia de ceară,
A acestui timp de pripas
Și lemnoasa pendulă lunară
Stins îmi va bate ultimul ceas.

Опять-таки следует отметить, что слова, входящие в средства для выражения метафор, нужно подбирать тщательно, осторожно, чтобы не портить именно художественности, поэтичности. Правда в румынском языке с морфологической точки зрения формы *lemnos* и *de lemn* - это части речи, разные по форме и одинаковые по смыслу (8).

Но оказывается, что благодаря давно установившимся

стилевым нормам в румынском языке ряд относительных прилагательных с суффиксом -os (ср. fieros, pietros, osos и т. д.) больше подходят к нейтральному стилю. Сравним ещё раз румынские варианты: *Și, răgușit, al lunii ceas de lemn - Și lemnoasa pendulă lunară.*

Другое дело, что в румынском языке высокую частотность составляют относительные прилагательные типа: *деревянный, стеклянный, железный*, и т. д., а не формы типа: *из дерева, из стекла, из железа*, во всяком случае тоже в зависимости от стиля. (9)

Красота есенинского творчества должна быть известной читателям всех уголков мира. Это достигается, если использовать такие средства, которые мастерски передавали бы на другой язык красоту, самобытность и необыкновенную поэтичность.

Метафора у Есенина не простая характеристика. Как пишет Анета Добре “*Metafore eseninienne care ne fac să ne gândim la surse baroce, le putem întâlni nu numai în reflecțiile sale teoretice, dar și în substratul multor imagini poetice.*” (10).

Тем более необходимо внимательно воспринимать есенинские метафорические средства и особо осторожно подбирать средства для передачи этих метафор на румынский язык. Можно было бы отметить, что поэта мы узнаём по его метафорическому миру. Не только в подлиннике, но и в переводах.

Примечания

1. См. о возможностях Есенина как поэта определять вникаемые им явления самыми подходящими словами Алла Марченко, *Поэтический мир Есенина*, изд. второе, дополн., Москва, 1989, с. 35.

2. В отношении связи поэтов с окружающей действительнос-

тью Aneta Dobre, *Serghei Esenin. Textul lumii*, București, 1984, в ответ на слова А. Баконского, который утверждал, что: "S-a spus despre el că a fost un poet al naturii, un neîntrerupt cântăreț al peisajului rus", подчёркивает, что: "E bine să precizăm că Esenin n-a fost un autor de pasteluri, un pictor suav în genul lui Levitan, urmărit de mesteceni, crânguri și ape care oglindesc cerul, în răsărit sau în amurg... Geniul lui e tocmai acela de a se fi lăsat interpretat de natură, ca și fiecăre mare poet de la Eminescu la Sadoveanu, de la Chateaubriand la Robert Frost". Относительно связей Есенина и его участия в литературной жизни начала XX века см. Е. Наумов, Сергей Есенин, Жизнь и творчество, Ленинград, 1960, с. 77 и сл. Он не подчёркивает тесные отношения с "деревенскими" "частушками", указав. соч., с. 11.

3. Безусловно, с Есениным румынский читатель ознакомился через переведённые на румынский язык его стихотворения. Говоря о влиянии есенинской поэзии на румынскую поэзию, Шт. Битан в своей книге *Serghei Esenin*, București, 1969, с. 254, приводит слова Шербана Чокулеску, который в журнале "Secolul XX", 10, 1965, отмечает: "Serghei Esenin a avut norocul unor tălmăciri dintre cele mai propice răspândirii geniului său singular printre noi, între cele două războaie".

4. Мы имеем в виду кн. *Poezii. Poeme. Esenin*, în românește de George Lesnea, postfață Tamara Gane, ed. a II-a, București, 1959.

5. См. кн.: *Serghei Esenin. Ceaslovul satelor. Poezii 1911-1920*, precedate de autobiografia de la Berlin, traducere din rusește cu o prefață și note de Ioanichie Olteanu, Cluj-Napoca, 1981.

6. См. С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, Толковый словарь русского языка, Москва, 1992, где в статье со словом рыжий мы читаем: "Цвета меди, красно-жёлтый".

7. См. DEX.

8. См. в связи с этим шире *Gramatica limbii române*, Ed. Acad., 1966.

9. Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб, М. А. Теленкова, Современный русский язык. Морфология, Москва, 1994, с. 249 и сл.

10. Aneta Dobre, указ. раб., с. 116.

III.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН - ПРОЗАИК

George Barbă
(Gheorghe Barbă)

Подытоживая поэтический и жизненный свой путь, Н. А. Некрасов писал в своей известной поэме о Руси: “Ты и убогая, Ты и обильная, Ты и могучая, Ты и бессильная, Матушка - Русь!” (1). Я уверен, что Некрасов, используя эпитеты “обильная” и “могучая”, имел в виду, во-первых, духовную одарённость своей нации, мощь и обилие земли русской, столь богатой великолепными поэтами и писателями. Да и Максим Горький восклицал по этому поводу: “Дьявольски талантлива наша Русь!” (2).

Внушительна вереница русских поэтов последних трёх столетий. Не следует, по-моему, устанавливать здесь какую-то иерархию. На вселенском небосводе каждая звезда светит по-своему, в зависимости от её космического расстояния от нас землян.

И, всё-таки, даже в богатом русском созвездии художников слова имя Есенина сияет звездой первой величины, вопреки тому, что его творческий путь немного превысил, как известно, лишь одно десятилетие.

Его поэзия, прочно став одной из духовно-художественных ценностей мировой литературы нашего века, является постоянным неисчерпаемым предметом исследования в рамках истории литературы, филология в целом. Как крупное, самобытное, неповторимое поэтическое явление, Есенин постоянно представляет особый интерес для литературоведческого изучения. Любой факт жизни и творчества, любой текст, ему принадлежащий, дополняют и углубляют

восприятие, понимание и знание не только неуязвимой поэтической ценности его уникальных стихов, но и далеко не раскрытых потенциальных писательских возможностей, которые таились в его великолепном творческом даровании.

В настоящей статье имеется в виду проза Есенина, которая составляет - в количественном и качественном отношении - крупницу в литературном наследии поэта. Но эта крупница принадлежит ему и тем самым заслуживает подобного внимания.

Его попытки сочинять и прозу относятся к началу его литературной деятельности. Первое наиболее крупное прозаическое произведение - повесть *Яр* - было написано в 1915 году, когда Есенину исполнилось лишь 20 лет, - возраст обычно слишком ранний для прозаика. Эта повесть была опубликована в мае 1916 года, вслед за выходом первой книги стихов под названием *Радуница*. Последуют два рассказа: *У Белой воды* и *Бобыль и Дружок* (1917 год). Необходимо напомнить также интересный очерк *Железный Миргород* (1923 год), отразивший впечатления поэта о его поездке в С.Ш.А.



Безусловно, перед блеском и совершенством поэтических творений Есенина его проза блекнет. Но и этот аспект его литературного наследия заслуживает исследования. Не может не пробудить интереса вопрос: как именно такого масштаба поэт-самородок, у которого стихия поэзии бурлила в крови, выражается языком прозы? До настоящего времени, насколько нам известно, не было написано ни одной статьи об этой стороне есенинского творчества.

Кроме этого, даже те беглые и очень скудные комментарии о прозе поэта, встречавшиеся в некоторых работах есениноведов последних десятилетий, должны быть пересмотрены и дополнены в перспективе наших дней.

В повести *Яр*, например, момент крестьянского бунта про-

тив помещика оценивался как единственная “сильная сторона” произведения, хотя данный эпизод не определяет и не входит в сюжетную линию повести. Критика особо подчёркивала, что страницы о крестьянском бунте “значительны своей остротой”, что “в ранних стихотворениях Есенин никогда не рисовал столь открыто социальные контрасты дореволюционной России”, что повесть *Яр* “в большей степени, чем лирика Есенина, помогает увидеть крестьянскую, несомненно демократическую основу мировоззрения молодого поэта” (3).

Неверно было бы впадать сейчас в другую крайность, отрицая значение, смысл и правдивость этого аспекта в повести. Заслуга поэта заключается в том, что он уловил и запечатлел нарастание бунтующей волны в России в канун октябрьских событий. Существовала тенденция превозносить лишь социальный элемент, умаляя поэтическую сторону, мотивы общечеловеческой проблематики, людские характеры и судьбы, дух места и времени, колорит, движение и звуки природы и т.д. В центре повести фигура охотника Карева, романтический образ которого явно переключается с образами удальца, бродяги, вольного человека, возникающими в 1915-1916 годах в лирике Есенина. Романтикой овеяна история любви Карева к Лимпиаде и трагическая их гибель. Вся повесть написана в условной сказочной манере. Над героями властвует некая мистическая сила яра.

Приведем один из фрагментов этой поэтической прозы:

“Откулева-то выползло на востоке чёрное пятнышко и, закружившись, начало свёртываться в большой моток.

По яру дохнувший ветерок трепыхнул листочки клёнов, и вдогон зашептал вихорь.

Шнырявшая в сединах осины синица скользнула с ветки и, расплескав крылышки, упала в синь.

Карев сидел у плеса и слушал, как шумели вербы...

Яр зашумел, закачался, и застонала земля.

Протягивал к ветру руку навстречу, побежал, как ворон, к сторожке.”

“Не шуми, мати зелёная дубравушка, дай подумать, погадать”. Упал на траву: “Что ты не видел там, у околицы, чего ждёшь? - шептал ему какой-то тайный голос” (с. 116).

Повесть *Яр* была написана Есениным в родном селе Константинове. Поэт работал над ней, по свидетельству сестры Е. А. Есениной, 18 ночей. В те годы он страстно увлекался фольклором. Спрашивал у стариков и старух старинные слова. В повести использованы впечатления от родных мест. В четырёх километрах от Константинова, на опушке леса, на берегу Старицы (старого русла Оки), отделяющей луга от леса, стоял хутор. Этот хутор носил название Яр. В повести упоминаются названия деревень, находящихся вблизи Константинова.

Повесть *Яр* не произвела должного впечатления на читающую публику. Сам автор не считал её своей литературной удачей, не любил о ней вспоминать, никогда не переиздавал её. Довольно критически отнёсся к ней Горький (4). Действительно, повесть страдает определённой растянутостью (содержит более 150 печатных страниц), в ней наличествует большое количество ситуаций, эпизодов и человеческих судеб, не связанных с главным сюжетным стержнем. Этот фрагментаризм приводит к определенной монотонности, так как фабульную интригу пронизывают разные самостоятельные побочные моменты, что отвлекает внимание читателя от главного. Но в то же время данная композиционно-стилистическая манера в повести *Яр* способствует созданию атмосферы, душевного настроения, колорита российской местности и быта, яркой живописности. Но с другой стороны, перенасыщение текста большим числом регионализмов, местных речений, устарелых слов затрудняет чтение. Чрезмерное стремление автора стилизовать свою речь под крестьянский язык местами приводит к перегрузке в данном направлении.

Необходимо, думаю, отметить в связи с этим, обращаясь к прозе, что Есенин, выйдя из подлинных крестьянских недр, шёл своим путём. В прозе, как и в поэзии, он напряженно экспериментировал, пробивал свою собственную колею в литературе. В этом, мне кажется, одна из особенностей индивидуальности есенинского духа и стиля.

Оценивая ранние стихотворные произведения молодого Есенина, А. Блок с удовлетворением отмечал: “стихи свежие, чистые, голосистые”, но к этому прибавлял и замечание: “многословный язык” (5). Аналогичная “многословность” языка была характерна и для повести *Яр*, первого прозаического произведения Есенина.

Доброжелательное замечание А. Блока было учтено молодым поэтом. Он невероятно быстро мужал, совершенствуя на ходу своё поэтическое мастерство. И в области прозы, даже того очень малого объёма, наблюдается явный сдвиг. Он отказывается от “многословности”, от трудно воспринимаемой архаики, фрагментарности, излишних длиннот.



Год спустя после появления повести *Яр* Есенин создаёт свой рассказ *У Белой воды*, где совершенно меняется структура прозаического текста. Она характеризуется лапидарностью выражения, экономией экспрессивных средств, точностью и меткостью лексических элементов, стилистической ясностью, композиционной слитностью. Даже пейзажные зарисовки, сохраняя свою поэтичность, освобождены от метафор - тропов стиха.

Приводим начало рассказа *У Белой воды*:

“Лето было тихое и ведренное, небо вместо голубого было белое, и озеро, глядевшее в него, тоже казалось белым; только у самого берега в воде качалась тень от ветлы да от избы Корнея Бударки. Иногда ветер подымал по песку целое облако пыли, обдавал ею воду и избу Корнея, а потом, когда

утихал, из песка, чернея, торчали камни на выветренном месте; но от них тени не было” (с. 143).

Отсутствуют олицетворения или другие тропы в приводимом фрагменте, как это было в повести *Яр*, где “шептал вихорь”, “застонала земля”, где “мати зелёная дубравушка шумит”, а “яр закачался” и “шептал ... какой-то тайный голос”. В рассказе *У Белой воды* просто, точно и ясно описывается песчаный берег озера в летнюю засуху и изба Корнея Бударки. О нём, бедном труженике, и его жене Палаге пойдёт речь в рассказе. Пейзажная зарисовка здесь не имеет самостоятельной художественной функции, а представляет начало сюжета произведения. Сжатость, отсутствие излишних стилистических украшательств, прозрачность, непосредственная и конкретная изобразительность описаний свидетельствуют о том, что Есенин, экспериментируя, имел перед собой образцы русской классической прозы, особенно Пушкина, Лермонтова, Тургенева.

До сих пор этот есенинский рассказ был почти полностью обойден литературоведением. Для подтверждения приведём образец типичного комментария этого рассказа:

“*У Белой воды* напоминает модные в те годы произведения с описанием необыкновенных любовных страстей, “демонических” женщин, животного начала в человеке и т. п. Есенин, очевидно, писал свой рассказ под влиянием такого рода литературы, рассчитанной на весьма непритязательный вкус” (6).

Никакого демонизма или “демонической” женщины нет в рассказе. Это очень серьёзное произведение высококачественной психологической прозы, где автор мастерски описывает драматическое метание молодой женской души, жаждущей ласки, любви, скупающей по мужу, ушедшему на заработки для семьи. В его отсутствии она сопротивляется соблазнам, отталкивает возникающие перед ней искушения. Приезжает муж, соскучившаяся радостная жена бросается в его объятия, но он обессилен тяжёлым недугом. Возникает

такое положение: в избе безнадежно поражён болезнью супруг, страдающая от тоски супруга и молодой парень Юшка, помогающий в хозяйстве. Кульминационный момент - описанный сжато, скупое - полон высокого драматического накала:

“В висках её застучало. Она увидела в темноте его обнажившиеся плечи. Осторожно взобралась она на постель. Юшка проснулся. В первый момент на лице его отразилось удивление, но он понял и, вскочив, обвился вокруг неё, как вьюн.

Палага ничего уже не сознавала, тряслась как в лихорадке.

Когда она лежала снова на лавке, ей казалось, что всё, что было несколько минут назад, случилось уже давно, что времени этому уже много, и её охватила жалость, ей показалось, что она потеряла что-то” (с. 152).

Как просто и как естественно всё показано, сколько недомолвок, но какой богатый подтекст. Разве это эротико-шокирующее чтиво? Здесь раскрывается страшная человеческая драма. Кроме того, поэт - ему было тогда всего 22 года - обнаруживает тонкое понимание женской психологии и умение эпически правдиво передать сердечные переживания женской натуры, а не только драмы личных тревог самого себя, как в его прекрасной любовной лирике.

Недооценён был также и прекрасный рассказ *Бобыль и Дружок*, о котором писали, что “он интересен лишь тем, что ещё раз подтверждает любовь Есенина к животным, которая так ярко проявилась в его поэзии” (7).

Нам, напротив, кажется весьма значительным тот факт, что даже в малообъёмной прозе поэта данный мотив нашёл своеобразное есенинское художественное воплощение. Изображение животного мира в литературе - важная философская и гуманистическая тема. Запечатлённые Есениным образы животных вошли в русскую литературу как продол-

жение и развитие блестящих традиций великих русских классиков. О животных писали в прозе Н. В. Гоголь, С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, А. П. Чехов, А. И. Куприн. Что касается анималистической темы в поэзии, трудно найти равных Сергею Есенину не только в истории русской литературы. С помощью образов животных поэт раскрывает духовный мир человека в его отношении к природе, к её фауне, к “братьям нашим меньшим”, как выражался Есенин. Наряду с лошадей (символизирующей тягловую силу, трудовую участь русского крестьянина) и коровой (кормилицей, символом крестьянского благополучия), собака олицетворяет защитника, сторожа и верного друга, к которому с любовью относится поэт.

“Хочешь, пёс, я тебя поцелую,
За пробуждённый в сердце май?
Поцелую, прижмусь к тебе телом
И, как друг, введу тебя в дом”.

Бобыль и Дружок (рассказ, посвящённый сестре Катюше) интересен и симптоматичен своей структурой. Это произведение иллюстрирует эволюцию Есенина-прозаика от “многословности” (повесть *Яр*) к максимальной сжатости; его малообъёмность (в 3 печатных страницы) своеобразно сочетается в цельном художественном тексте простоту народно-крестьянского сказа, семантическую многозначность чеховской лапидарности и лирико-драматическую взволнованность тургеневских поэм в прозе. Можно проследить эти стилистические пласты в их нарастающей интенсивности: от конкретно-простого, спокойно-“прозаического” сказа до высокой лиро-поэтической кульминации.

Начало рассказа:

“Жил на краю деревни старый Бобыль. Была у Бобыля своя хата и собака. Ходил он по миру, собирал куски хлеба, так и кормился. Никогда Бобыль не расставался со своей

собакой, и была у неё ласковая кличка Дружок.” (с. 154).

Середина рассказа:

“... Расскажет старик Дружку о своей жизни, расскажет о ней грустную сказку, доскажет и с болью молвит:

- Ничего ты, Дружок, не ответишь, не вымолвишь слова, но глаза твои серые, умные... Знаю, знаю... ты всё понимаешь ...” (с. 155).

Этот фрагмент явно перекликается с замечательным чеховским рассказом *Тоска*, где пораженный тяжёлой утратой крестьянин изливает своё безмерное горе своей лошадёнке.

В предпоследнем отрывке рассказа идёт речь о смерти Бобыля и о том, что Дружок не отходит от могилы своего хозяина - друга:

“ ... Не сходит собака с могилы, не ест, тоскует. Смотрит Дружок на могилу, смотрит жалобно, стонет. Хочет Дружок копать землю, только лапы свои не поднимает. Сердце у Дружка сжалось ... дрожь по спине пробежала, опустил Дружок голову, опустил, тихо вздрогнул ... и умер Дружок на могиле ...” (с. 157).

В данном отрывке проза приобретает драматический накал, соответствующую ритмичность при использовании приёмов недомолвок, пауз, повторов, которые пронизаны стоном, метанием и безысходным страданием.

Лиро-поэтическая концовка, напоминающая плач и скорбное соучастие всей окружающей природы, является траурным музыкальным аккордом рассказа.

С самых древних времён, в истоках мировой литературы собака олицетворяла защиту, любовь и полную преданность человеку. Легендарный Гомер запечатлел мотив жертвенности собаки в бессмертной *Одиссее* в образе старого пса Аргоса, который спокойно умирает, лишь увидев возвратившегося Улиса в родную Итаку после многолетних его скитаний по пути к дому.

Интересно отметить весьма близкое созвучие есенинско-

го рассказа *Бобыль и Дружок* с известным стихотворением румынского поэта классика Григоре Александреску (1810-1885) - *Собака солдата (Câinele soldatului)* (8), написаном в 1838 году и являющимся переработкой данного мотива, взятого у французского поэта и драматурга Казимира Жана Франсуа Делавиня (Delavigne) (1793-1843).

Щедра и неисчерпаема эта тема для русской литературы, для которой всегда были свойственны глубокая человечность, совестливость, жалостливость, вера в доброту, органическое родство с природой во всех её проявлениях. Анимализм (особенно многозначность образа собаки), как литературный мотив, широко используется и в наш век для раскрытия сложных нравственных проблем. Это можно проследить и в контексте современной русской литературы - от лирической повести Г. Н. Троютпольского *Белый Бим Черное ухо*, где с большой художественной убедительностью показано столкновение добра со злом и неправдой - до поэмы в прозе *Шарик* Александра Солженицына (9), в которой страстно утверждается идея свободы.

В данный обзор не включены публицистика Есенина, статьи, заметки, письма, которые заслуживают специального аналитического исследования. Но, касаясь прозаических произведений поэта, нельзя обойти его “американский” очерк *Железный Миргород*, который он “написал в один присест” в 1923 году, сразу же после возвращения из длительной трёхлетней заграничной поездки. Начиная с 1921 года, он, как известно, посещает Германию, Францию, Италию, а затем - Соединенные Штаты Америки. Есенин был первым “советским” писателем, посетившим Америку, и его очерк *Железный Миргород* является очень примечательным в идейно-эстетическом и художественном плане. Всем своим содержанием и пафосом это сочинение, имея и сегодня остро современное звучание, продолжает один из

самых животрепещущих диспутов в русской общественной мысли и в художественной литературе в течение более полутора века. Над вопросами “Россия и Европа”, “Россия и Запад” скрещивали свои словесные шпаги русские славянофилы и западники. Эта тема освещалась Герценом, Достоевским, Тургеневым, Салтыковым-Щедриным и др. А в наш век ещё более остро встал вопрос “Россия и Америка”. Этот факт наглядно выступает у Горького (очерки *В Америке*, особенно *Город Жёлтого Дьявола*, 1906), Ивана Бунина (рассказ *Господин из Сан-Франциско*, 1915), Вл. Маяковского (его американский цикл стихов и очерки *Мое открытие Америки*). Необходимо подчеркнуть, что есенинский очерк *Железный Миргород* появился на два года раньше стихов и очерков Маяковского.

Внимательно перечитывая сегодня это произведение и рассматривая его в контексте литературы соответствующей проблематики, можно заметить его отличительную особенность как в выражении концепции поэта, так и в стилевой форме этого прозаического текста.

Данное произведение лишено известной традиционной идеи российского “мессианства”, назидательности, писатель выражает непредвзятое, строго объективное, реалистическое отношение (“Я реалист”, “не мистик” - писал Есенин в 1924 году) к американской и русской действительности. Смело и правдиво взглянул (“умом”) на положительное и отрицательное в жизни обеих великих стран. Отсюда и “умеренная” - без “крайности”, утрирования, гротеска и сатирической заострённости - стилевая манера, хотя и используются довольно “сильные” слова, придавая тексту (выражением и “в открытую”) убедительный публицистический яркий колорит.

В основном, очерк построен по приёму контраста: “Америка и Россия”, “Россия и Запад”.

“Вспомнил про “дым отечества”, про нашу деревню, где чуть-ли не у каждого мужика в избе спит телок на соломе

или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за “Русь”, как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию.” (с. 159).

“На наших улицах слишком темно, чтобы понять, что такое электрический свет Бродвея. Мы привыкли жить под светом луны, жечь свет перед иконами, но отнюдь не перед человеком” (с. 163).

Поэт восторгается зданиями, которые “почти упираются в небо” (с. 160), мощью железобетона Бруклинского моста, что повис “между двумя городами” (с. 164), морем “электрических афиш”, тем, что “ночью гораздо приятнее идти, чем днём” (с. 165). “Когда всё это видишь или слышишь, - пишет Есенин -, то невольно поражаешься возможностям человека, и стыдно делается, что у нас в России верят до сих пор в деда с бородой и уповают на его милость” (с. 166).

Русский поэт видит и обратную сторону американской действительности: истребление “белым дьяволом” индейцев, коренного населения Америки, что сами американцы - “народ весьма примитивный со стороны внутренней культуры”, что владычество доллара съело в них все стремления к каким-либо сложным вопросам”, что “искусство Америки на самой низшей ступени развития” (с. 167), что “сила железобетона, громада зданий стеснили мозг американца и сузили его зрение” (с. 169). Есенин встречался с толпами “продажных и беспринципных журналистов”, которых “у нас и на порог не пускают, несмотря на то, что мы живём чуть ли не при керосиновых лампах, с зачастую и совсем без огня” (там же).

Как видно из приведенных отрывков, наряду яркой образностью выражения и острой публицистичностью, очерк содержит и элементы исповеди. Это очерк не только об Америке, но и о тогдашней России, а также и о самом себе, о той внутренней борьбе, которая происходила в душе поэта. В этом произведении Есенин выразил надежду видеть

и свою страну сильной индустриальной державой, а не “деревянной Русью”, которую так прекрасно запечатлел в своих замечательных стихах.

В своих письмах из Америки Есенин жаловался на тоску “в этом отвратительном Нью-Йорке”, где, писал он, никому здесь не нужна душа, “которую у нас в России на пуды меряют”, и восклицал: “В голове у меня одна Москва и Москва. Даже стыдно, что по-чеховски ... Боже мой, лучше было есть глазами дым, плакать от него, но только не здесь, не здесь” (10).

Примечания

1. Н. Некрасов, Стихотворения, Библиотека поэта, Малая серия, Издание второе, том третий, Ленинград, 1950, с. 313.

2. “Новый мир”, 1934, No. 6, с. 19.

3. Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, том четвертый (Проза, статьи и заметки), Изд. “Художественная литература”, Москва, 1967, с. 268 (В продолжении будем цитировать из данного издания, указывая в скобках страницу).

4. М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, том 29, Москва, 1954, с. 362.

5. А. Блок, Записные книжки 1901-1920, Москва, 1965, с. 567.

6. Послесловие Е. Наумова к Собранию сочинений в пяти томах, том 4, с. 267.

7. Там же.

8. Grigore Alexandrescu, Poezii. Memorial de călătorie, Editura pentru literatură (BPT, nr. 97), București, p. 80, 81.

9. Александр Солженицын, Правая кисть и другие рассказы (двуязычное русско-немецкое издание), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1974, с. 56, 57.

10. Письмо к А. Б. Мариенгофу от 12 ноября 1922г. Цит. из Послесловия Е. Наумова, с. 279.

ТРИ РУСИ ЕСЕНИНА: СОВЕТСКАЯ, УХОДЯЩАЯ, БЕСПРИЮТНАЯ (НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ)

Мирча Кроитору
(Mircea Croitoru)

Чувствительная память всех читателей, любящих лирику Сергея Есенина, несомненно хранит, помимо других стихов, пронизанных неустанной, неподдельной любовью к Родине, и эту своеобразную триаду поэта, с вынесенным в заглавие каждого стихотворения древнего названия своей Родины - "Русь", исполненное у него особым летописным ароматом, пленительной, завораживающей силой: "Когда вчитываешься в стихи Есенина - отмечал один из исследователей - вбираешь в себя их свежие, чистые, пронизывающие ноты, кажется - это поразительное предчувствие того, что Русь - такая, какой она была столетия, - доживает свои последние дни, и одному из её сынов хочется сказать, что в ней было, какая в ней жила красота..." (1, с. 53).

В нашей работе, сознательно сузив поле зрения, мы намерены сосредоточиться именно на тексте этих трёх есенинских творений: *Русь советская*, *Русь уходящая*, *Русь бесприютная*, поделиться некоторыми размышлениями, навеянными новым возвращением к ним. Как известно, все они были созданы в 1924 году, как раз в этом хронологическом порядке: *Русь советская* в первой половине июня, *Русь уходящая* 2 ноября, *Русь бесприютная* в первой половине ноября (См.: 2, с. 131, 154, 155). Разумеется, они не были обойдены вниманием критиков и литературоведов.

Напротив, как правило, проанализированы и процитированы в широком естественном контексте всей есенинской лирики в любом монографическом исследовании, принадлежащем уважающему себя есениноведа, будь это, например Евгений Наумов (3), Пётр Юшин (4), Вас. Базанов (5) или Юрий Прокушев (6). Менее щедрым к данным есенинским текстам оказался автор первой румынской монографии, посвященной русскому поэту, клужский исследователь Штефан Битан: он ограничивается некоторыми общими рассуждениями об увлечении поэта после своего возвращения из заграничной поездки темой новой России, о его упорных стремлениях к современности, но и об одновременных сомнениях, и приводит при этом прозаическое переложение стихов:

“Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.”

(*Русь уходящая*) (7, с. 75-76)

В другой румынской монографической работе, построенной на этот раз по иным, нетрадиционным принципам, и посвященной анализу некоторых аспектов поэтики Есенина, исходя из многостороннего раскрытия семантики природы в его творчестве, бухарестская исследовательница Анета Добре ссылается в третьей главе на *Русь бесприютную*, приводит перевод двух знаменитых стихов из *Руси советской*:

“Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец.”

а в финале книги ещё раз подчёркивает интимнейший, не терпящий “ни риторичности, ни декларативности” характер освещения любви к Родине в лирике Есенина (8, с. 170-171, 231).

В перечень русских монографий мы нарочно внесли оговорочную синтагму “как правило” относительно анализа интересующих нас теперь стихотворений, поскольку, во-первых, они не всегда рассматриваются строго группированно, как некая возможная единица, основанная на объединяющем их общем названии “Русь”, а во-вторых, потому, что, подчинившись, возможно, силе определённой сложившейся традиции или по другим причинам, не всегда обязательно литературного характера, авторы их задерживаются вне круга главного внимания. Часто, по этой причине, из этой триады отпадает *Русь бесприютная*, а место её занимает другое стихотворение, правда, органически примыкающее по своей основной тематике и настроению к данному циклу, созданное 1 июня того же 1924 года, и предваряющее, таким образом, непосредственно его, а именно *Возвращение на родину*. Поэтому, чаще всего говорится о своеобразной трилогии маленьких поэм Есенина: *Возвращение на родину*, *Русь советская*, *Русь уходящая*. Ими искренне восторгается в своей работе Ю. Прокушев: “Если бы Есенин ничего не написал, кроме *Русь советской*, *Русь уходящей*, *Возвращения на родину*, то и тогда имя его, несомненно, вошло бы навсегда в историю отечественной литературы” (6, с. 241).

Тема “Руси”, конечно, не была новой для Есенина 1924 года. Она продолжала оставаться одной из фокусных тем его творчества ещё с дооктябрьского периода, когда им была создана, помимо прочего, целая сюита, раскрывшая искреннюю любовь поэта к своей родине, в центре которой стояло стихотворение *Русь*, ставшее художественным кредо молодого поэта (6, с. 160). Образ Родины, созданный в стихах раннего Есенина, указывал при этом в специальной статье другой литературовед, отличался особой сложностью, поскольку он “впитал в себя лирические, эпически-пейзажные и символические элементы, а также некоторые черты песенного и календарно-обрядового фольклора”. (9, с. 63.)

Теперь (в 1924 г.), на расстоянии более десяти лет, в *Руси советской*, *Руси уходящей* и *Руси бесприютной*, в других его историко-революционных поэмах, русская тема вновь зазвучала в полный голос, с предельной остротой. Быть может, это произошло и под имманентным давлением нового исторического этапа, начавшегося после 1922 года (конца гражданской войны), когда, если прибегнуть к высказываниям А. Солженицына по поводу своего *Красного колеса*, социальная динамика уже кончилась, и началось уже “качение” по жестким рельсам социализма. Знаменательно, что свои три “Руси” Есенин создал в последний, самый плодотворный, период творчества, наступивший после возвращения из зарубежной поездки, и охвативший последние два года жизни, когда даже в количественном отношении поэтическая “продукция” его достигла небывалого уровня. Вспомним, что только за эти два года им было написано около ста стихотворений, то есть вдвое больше того, что им было опубликовано в предыдущий период (с 1918 по 1924 год) (3, с. 421-422). Знаменательно также, что стихотворения *Русь уходящая* и *Русь бесприютная* были созданы во время одного из пребываний автора на Кавказе, длившегося с начала сентября 1924 до 1 марта 1925 года, и сыгравшего столь благотворную роль в его творческой биографии. Приведем в доказательство высказывания самого Есенина в письме из Батума к Г. А. Бениславской от 20 декабря 1924 года: “... Я чувствую себя просветленным, не надо мне этой глупой шумливой славы, не надо построчного успеха. Я понял, что такое поэзия...”. И далее: “Я скоро завалю Вас материалом. Так много и легко пишется в жизни очень редко. Это просто потому, что я один и сосредоточен в себе...” (10, т. 5, с. 190, 192)

К этому следует добавить и уточнить, что стихотворение *Русь бесприютная* было даже связано с конкретным эпизодом кавказского пребывания: по свидетельству современника (Н. К. Вержбицкого), оно зарождалось под воздей-

ствием впечатлений от посещения поэтом тифлисского коллектора беспризорных детей, появление которых стало к тому времени неприглядной приметой социальной жизни послеоктябрьской России (2, с. 311). Этим и объясняется, по-видимому, повторная ссылка внутри его на печальную историю Оливера Твиста - героя одноименного романа Чарлза Диккенса, сироты, рожденного в доме призрения и обреченного на голодные скитания по лондонским трущобам.

Последний период творчества Есенина был для него временем подведения каких-то важных для себя итогов, стремления к синтезу определённых творческих линий, к консолидации художественных и жизненных позиций. Трудный процесс внутренней перестройки, по крайней мере, тяготение к нему, отличался сложностью и протекал с перебоями, обусловленными, по всей вероятности, и субъективной причиной, тем, что, по выражению Вас. Базанова, среди великих русских поэтов Есенин, может быть, “самый ранимый, незащищенный и ... бесшабашный” (5, с. 247). В зрелом характере этого последнего периода, по нашему мнению, можно найти ответ на один из первых вопросов, возникающих в связи с этим стихотворным циклом о Руси: почему он включил в заглавие каждого стихотворения это собственное существительное - название своей Родины? Видимо, потому что придавал им всем одинаковое обобщающее значение, хотя, казалось бы, на первый взгляд, они говорят о довольно частных фактах личной жизни автора, о его контактах с разными представителями русского общества, постепенно возвращающегося к мирному существованию после пережитых потрясений. Для поэта, в данном случае, “Русь” - это, прежде всего, её люди: и “воскресные сельчане” родной деревни, собравшиеся у волости, как раньше, до 1917 года, в церковь, чтобы беседовать о жизни, и хромой красноармеец, хвастающийся своими боевыми подвигами против белых в гражданскую

войну, но и монахи, хвастающиеся своей расправой с красными в ту же войну, в то время как “попы и дьяконы” молятся о здравие “всех членов Совнаркома”, и какие-то мертвецы, бродячие тени прошлого, чья кровь заплесневела как смрадный пруд, и бывшие политзаключенные царских времен, и весёлая крестьянская молодёжь, поющая под гармонику “агитки” Демьяна Бедного, и многотысячная толпа беспризорных мальчишек, среди которых анонимно погибают “Тысячи прекраснейших поэтов”, но которые вынуждены пока спать порой “в сортире”. Поэт сам принадлежит этому пестрому людскому миру, несмотря на то, что не все ему близки в равной мере, и от некоторых людских категорий он решительно отделяет себя. Но в то же время он осознаёт неприглядность своей собственной судьбы. Это - судьба человека, очутившегося в узком промежутке истории, преследуемого мучительным чувством одиночества, бесприютности в общественном и личном плане, доводящим его до грани отчаяния. В этих запутанных, глубоко интимных своих переживаниях, он признаётся Родине, воспринятой как высшей моральной инстанции, перед которой испытывает свою вину за жизнь, прожитую по собственному убеждению не на высоте требований новой эпохи. Непосредственность чувств в таких моментах кристаллизуется в запоминающихся формулировках:

“Ах, Родина! Какой я стал смешной.
На щеки впалые летит сухой румянец.
Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец.”

(Русь советская)

или:

“Я человек не новый!
Что скрывать?

Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.”

(*Русь уходящая*)

Поэт, задумавшись над главным смыслом своей эпохи, не может оторваться от двух встревоживших его вопросов: глубокий раскол в стране вследствие насильственных исторических перемен, и конечный результат этих перемен, вызвавших столько страданий. Поверхностные аспекты действительности, наводящие на мысль об общей благополучной, бодрой атмосфере, воцарившейся будто в стране, не могут обмануть и утешить трезвого Есенина:

“Друзья! Друзья!
Какой раскол в стране,
Какая грусть в кипении веселом!”

воскликает он в *Руси уходящей*.

Что касается второго вопроса, о финальном итоге всего происходящего, о будущем, которое оправдало и искупило бы все страдания, коллективные и индивидуальные, прошлого и настоящего, оно представляется поэту туманным, необнадеживающим. Своему скептицизму он дал сжатое, крылатое ясное выражение в стихотворении, формально не принадлежащем анализируемой триаде, но внутренне тяготеющем к ней. Речь идёт о *Письме к женщине*, появившемся сразу после *Русь бесприютной*, в котором поэт недвусмысленно указал на причину своих мук:

“С того и мучаюсь, что не пойму -
Куда несёт нас рок событий.”

(*Подчеркнуто нами - М.К.*)

Раскол в стране отзывается расколом в душе поэта, схваткой противоречивых чувств, разладом между умом и

сердцем, непостижимой грустью, которых не вылечить ни вином, ни пустыней и отколом от времени и от ближних. Даже цыганская гитара - обязательный аксессуар определенного образа жизни поэта, считающего уже себя "угасшим скандалистом" (в *Русь бесприютной*) - призвана им сейчас не для того, чтобы заменить теперешнее реальное трезвое душевное состояние другим, призрачным, а для того, чтобы помочь ему, начинающему, успокоиться, забыть именно ненастоящую, прошлую свою жизнь.

А выход где?

Поэт видит его в обратном пути к людям, к молодому поколению, в первую очередь, к современной истории, в конечном счете в служении Родине - "шестой части земли (с названием кратким "Русь") как единственной вечно-непоколебимой твердыне. Это и есть, по существу, главное направление, в котором движутся, с неизбежными отклонениями, мысль автора и его творчество в этот период: от прошлого к настоящему, от бесприютной, уходящей Руси к советской. Но это движение не доведено до конца, голос разума не может перебороть голос сердца, образумить его, движение остается на уровне намерения, желаемого, а не достигнутого. Герой, не выдержав столкновения с новой советской жизнью, перестал внутренне сопротивляться и признаёт себя побежденным:

"Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен."
(*Русь советская*)

констатирует он с горечью. Это нелегкое для себя признание смягчается однако чувством примирения с судьбой, готовностью принять все её удары:

"Приемлю всё.
Как есть всё принимаю."

(Гам же)

выдавливает из себя измученная душа поэта. Но это ещё не заключительный аккорд. Оказывается, испепеленная душа поэта не погибла, обнаружив в себе силу предпринять шаг в сторону своего спасения, вернувшись к неиссякаемому роднику живой воды - любви к Родине - Руси, залогом её воскрешения.

Возникает ещё один вопрос: эти три Руси, о которых Есенин писал, и на которых мы остановились, обладали ли в сознании поэта отдельным существованием, как ясно очерченные единицы, не связанные и не взаимодействующие между собой, или речь шла об одной многоликой Руси?

Ведь, кроме них, существовала по крайней мере ещё одна - зарубежная пёстрая Русь эмигрантов, с которой автор столкнулся во время своей поездки, являющаяся в равной мере несчастной, уходящей и бесприютной. Её куда отнести? А мир, изображенный в *Москве кабацкой*? Это ведь тоже частица Родины и существования Есенина, принадлежащая одновременно к советской, уходящей бесприютной ипостасям Руси?!

Судя по тексту нашей триады, некоторые важные мотивы - прощания с прошлым, принятия новой действительности, примирения с собственной незавидной судьбой, проверки её в свете сыновней любви к России-Руси, высшего долга служения ей в любых исторических обстоятельствах - все они являются общими для всех стихотворений, переходят из одного в другое. Факт свидетельствует об относительном, условном характере этого деления, вытекающего, по всей вероятности, из стремления автора акцентировать по очереди, вывести в первый план то один, то другой лик единой Руси.

Вслед за этим, ещё один возможный вопрос: какая Русь из этих трёх ближе всего поэту? Какая из них самая характерная и передает достовернее остальных подлинную суть его поэзии?

Мы считаем, что такой, допустим, торопливый ответ как:

“Русь советская”¹, принятый дословно, не был бы вполне оправдан в данном случае. Это означало бы забыть о том, что в восприятии самого Есенина, как вытекает из многих его стихотворений, коннотативная сфера прилагательного “советский” была шире общепринятой: для него эти три “Руси” сосуществовали в временном плане настоящего и пробуждали в нем одинаковой силы аффективный отклик. Как бы то ни было, “советская” Русь поэта не исключает, напротив, вбирает в себя и подразумевает и “уходящую” и “бесприютную”.

Хочется обратить внимание ещё на один факт, давно отмеченный в есениноведении: что Россия Есенина это - в первую очередь, крестьянская, а он её признанный глашатай и защитник. Ещё в предисловии к своей обстоятельной монографии Вас. Базанов утверждал в этом смысле лапидарно и неопровержимо: “Есенин без деревни - не Есенин” (5, с. 5), уточняя далее, что для поэта деревенская тема приобретала общенародный и общегосударственный характер. (с. 261), а близко знавший его в определённый период имажинист Анатолий Мариенгоф подчеркивал в своём *Романе без вранья*, что Есенин “мужика в себе ... любил и нёс гордо...” (11, с. 9). Подобные утверждения подтверждены, кстати, и текстом стихотворений, которые мы рассматриваем: в каждом, иной раз хоть и мимолётно, как в *Руси неприютной*, возникают и образы крестьян со своими специфичными проблемами, сосредоточенными вокруг трудностей материального существования.

При непременном желании, конечно, можно допустить, что, внимательно перечитывая всю пореволюционную поэзию Есенина, и кропотливо, по крупницам, собирая все конкретные детали, говорящие о трудностях советского быта в деревне, можно было бы попытаться предпринять своеобразное обратное чтение поэта, составив на основе этих деталей картину в сплошных чёрных тонах. Фактического материала для подобной картины, по всей вероятности,

хватило бы, и не всего его могли бы приписывать так называемым “заблуждениям”, “сомнениям”, “колебаниям”, “противоречиям”, автора, его пресловутому “крестьянскому уклону”, издержкам периодов “военного коммунизма” или НЭП-а..., а пришлось бы искать корень в самой структуре нового государственного устройства. Тогда бы все эти инкриминированные реальные или воображаемые “грехи” поэта обнаружили свою релятивность и несостоятельность, и, напротив, превратились бы в свои противоположности, в глубокие авторские прозрения и ощущения несовершенства и неблагополучия новых исторических процессов, развернувшихся в стране после 1917 года, для судеб русского крестьянства, следовательно, для жизни большинства населения тогдашней России. Следует признать, такая попытка “обратного” чтения соблазнительна, но опять нельзя с полной уверенностью утверждать, что она соответствовала бы самым глубоким чаяниям, духу есенинского творчества. И это не только потому, что его социальные оценки не всегда совпадали с официальной точкой зрения и с узаконенной правдой определённого исторического момента, и не только потому, что поэт, устами которого, несомненно, говорила эпоха, нередко полемизировал с ней. но и потому, что он вёл постоянно полемику и с самим собою, переоценивая непрерывно своё творчество и свои экзистенциальные позиции. Таким образом, поэт оказывался всегда прав, независимо от этих вечно движущихся и меняющихся позиций. Недаром ведь он нас предупреждал в 1923 году, в стихотворении *Пускай ты выпита другим...*:

“Я сердцем никогда не лгу”

В этом мы не имеем ни малейшего права усомниться!

И не в этой ли обжигающей сердце “правде чувств” - задавал себе справедливый вопрос Ю. Прокушев - заключено подлинное величие поэта? (6, с. 340).

С одним единственным, всепоглащающим, всевластным чувством своим, томившим, мучившим и сжёгшим его, ставшим сердцевиной его творчества, Есенин все-таки никогда не спорил: с чувством любви к Родине, в котором он признавался неоднократно, и не только в стихах.

На всём коротком, но трудном пути поэта, Родина: Россия-Русь была действительно его неизменной путеводной звездой. Она и подарила ему бессмертие!

Примечания

1. А. М. Абрамов, Поэзия лирического максимализма (О теме России у Сергея Есенина), в ж. "Русская литература", 1975, No. 3, с. 52-62.

2. В. Белоусов, Сергей Есенин. Литературная хроника, Ч. 2, Москва, 1970.

3. Е. Наумов, Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха, Ленинград, 1969.

4. П. Ф. Юшин, Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция, Изд. Московского университета, 1969.

5. Вас. Базанов, Сергей Есенин и крестьянская Россия, Ленинград, 1982.

6. Юрий Прокушев, Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха, Москва, 1989.

7. Ștefan Bitan, *Serghei Esenin*, EPLU, București, 1969.

8. Aneta Dobre, *Serghei Esenin. Textul lumii*, Tipografia Universității București, 1984.

9. В. И. Харчевников, Черты народной Руси в стихах раннего Есенина, в ж. "Русская литература", 1975, No. 3, с. 63-77.

10. Сергей Есенин, Собр. соч. в пяти томах, Москва, 1961-1962. Все цитаты из Есенина приводятся по этому изданию.

11. Анатолий Мариенгоф, Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги, Ленинград, 1988.

О СХОДСТВЕ НЕСХОДНОГО. “ЖЕЛЕЗНЫЙ МИРГОРОД”, “ПЕРСИДСКИЕ МОТИВЫ” КАК ЕСЕНИНСКИЕ ФАНТАЗМЫ - ГИПОТИПОЗЫ И ИХ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

Ш. Г. Умеров (Россия)

Понятие гипотипозы происходит из классической риторики. Выразительная, живописная речь оратора (*illustris oratio*) облакала воображаемые явления в особые фигуры - “гипотипозы”, чтобы вызвать у слушателей эмоциональный подъём.

Так, в *Персидских мотивах* и даже в *Железном Миргороде* Персия и США важны не как объекты, а как основа, которая расширяется, раскрашивается метафорами, антитезами, символами. Эстетическая направленность описания не то, чтобы исключает, но во всяком случае поглощает конкретно-историческое правдоподобие. Иначе говоря, эти страны нужны автору только как некие сосуды, в которые он вливает вещество символики.

В есенинском описании Персии самой Персии нет. Собственно, на её территорию поэту, вопреки его желанию, попасть не удалось. В *Персидских мотивах* под названием этой страны средствами стихотворного языка воспроизводятся миражи, фата-моргана, заполнившие горизонт давно сложившихся общих представлений о Востоке. Своей функцией поэт в данном случае словно бы подтверждает

определение художника как подражателя третьей степени, данное Платоном ("Государство", X книга), поскольку он подражает тому, что уже само есть имитация некоего явления.

В названных произведениях Есенина возникает эффект реальности, а не образ реальности, как в классических текстах с их тотальной структурированностью и функционализацией всех деталей. Есть "персидские мотивы", а не сама Персия. Так же, в другом случае, имеется фактический "железный Миргород", а не закрепленные в пространстве и времени Соединённые Штаты Америки.

Автор обеспечивает только эстетическое правдоподобие, сущность которого не в соблюдении традиционных законов жанра (стихотворного цикла или очерка), а в стремлении нарушить трёхчленную природу знака, сделать так, чтобы означаемое встречалось со своим выражением без посредников. Это эстетическое правдоподобие поддерживается отсылками к наиболее узнаваемым признакам хронотопа. В *Персидских мотивах* это чадра, Хороссан, синие цветы Тегерана, меняла, Лала, Шаганэ, полтумана, ширазский ковёр, Саади, Коран, флейта Гассана, песня Шахразады... В *Железном Миргороде* - океан, громадный пассажирский пароход, громады броненосцев, громадины небоскребов, море огней Бродвея, толпы продажных журналистов, Бруклинский мост, негры, эмигранты, Эдисон, владычество доллара...

Говоря по-пушкински: "Читатель ждёт уж рифмы розы; На, вот возьми её скорей" (*Евгений Онегин*, IV глава). Все "прокладки", обладающие косвенной функциональной значимостью, - сбрасываются со счетов, о них часто даже не упоминается. Остаются только "розы", ожидаемые читателем. Происходит прямое соединение денотата (как бы Персии или как бы США) с означаемым.

В случае с Персией означаемое - "удел желанный всех, кто в пути устали", то есть земля обетованная. В американском

очерке Есенина значение противоположное: кичащийся небывалой мощью Нью-Йорк - это хотя и “железный”, но всего лишь примитивный, пошлый и с гоголевских времен известный Миргород.

Такое прямое соединение денотата с означаемым освобождает автора от необходимости разрабатывать повествовательную структуру, портретно-психологические характеристики новых лиц, давать какие-то выразительные внешние события и т.д. Замечу в скобках, что пожалуй, именно отсутствие всего этого приводило к мнениям о поверхностности американского очерка Есенина, о монотонности его стихотворных восточных “мотивов”. Эти мнения стали довольно расхожими. Но о произведении лучше судить по законам того жанра, который - сознательно или нет - избрал для него художник. Какие же это на самом деле жанры?

Вряд ли можно спорить с тем, что фантазмы *Персидских мотивов*, создающие образ земли обетованной, обладают большей образной взаимосоотнесённостью и, соответственно, функциональной значимостью, чем это принято в стихотворном цикле. В сущности, их эмоциональное воздействие сродни тому, что даёт целостное произведение. В данном случае наиболее близким, пожалуй, оказывается жанр утопии.

В свою очередь, доходящая до карикатуры социальная сатира как жанрово-стилевая доминанта *Железного Миргорода*, а также его каузальный подтекст роднят этот художественный очерк с жанрами антиутопии и дистопии.

Утопия - это предельно субъективное описание в совершенстве организованного социума, порождённого мыслью и воображением создателя и условно ориентированного им во времени и пространстве. Утопией могут быть произведения о прошлом, а не только о будущем. Примером вполне может служить недавний, формально как

бы документальный фильм режиссёра С. Говорухина “Россия, которую мы потеряли”.

В литературе XX века доминируют антиутопии и дистопии, а утопия стала считаться скучным жанром. Логическое объяснение этому находят в мысли о том, что концепция райского блаженства эстетически бесцветна. И действительно, “Мораль на нас наводит сон, порок любезен, и в романе, И там уж торжествует он” (*Евгений Онегин*, III глава). Однако поэтическая утопия Есенина не скучна. Возможно потому, что поэтическая, а поэт - Есенин. Даже его литературный оппонент Маяковский соглашался с тем, как Есенин смотрел на вещи: “Лучше уж от водки умереть, чем от скуки!” (*Сергею Есенину*, 1926).

Антиутопия - это карикатура на позитивную утопию. Ближе к ней понятие дистопии, то есть искаженной, перевернутой утопии, - сатирически заостренное изображение того, что получается в процессе её осуществления. В социологических исследованиях употребляется также обобщающая дефиниция “какотопия” - страна зла (от греч. kakos - дурной, злой и topos - место).

Отделяя дистопию от антиутопии, исследователи (например, В. Чаликова) предлагают прежде всего ориентироваться на их объективное содержание. Против какого социума выступает писатель? Если против мифа о будущем рае и самого этого рая как враждебного личности, то перед нами скорее всего антиутопия. Если целью стал сегодняшний ад, который, как автор предвидит, только продолжится и усилится в будущем, то - дистопия.

Без учёта вышесказанного сопоставление *Железного Миргорода* и *Персидских мотивов* может показаться неоправданным. На первый взгляд они действительно так далёки друг от друга, как далёки зло и добро, хула и ласка, красота и безобразие. В *Персидских мотивах* изысканная мелодическая инструментовка, тонкая и сложная композиция кольцевых

образов. *Железный Миргород* - нечто весьма лапидарное. Здесь идиллия - там пошлость и суета. Здесь поэтический Восток (к тому же Ближний - и не только географически, но и по душе), здесь жив дух Саади, Хайяма, Фирдоуси - там материалистический заокеанский Запад, грубая проза, бескультурие. Одна дорога ведёт в романтическое безмятежное прошлое, другая - в тревожное технизированное будущее. И вообще разные жанры: нежнейшая лирика и газетная публицистика...

Во многих противоречиях, изобильно сопровождавших жизненный и творческий путь Есенина, эти произведения образуют особенно выразительные знаки полюсов.

Да ведь соединение буйства и тишины - зерно поэзии Есенина, как сказал современный поэт. Эти слова Евгения Рейна стоит процитировать: "Я думаю, что соединение буйства и тишины, генетически сопряженных славянскому характеру, и было тем таинственным подземным зерном, из которого проросла поэзия Есенина" (1, 6). Интересно отметить в этом высказывании характерную для современного восприятия идею о том, что в есенинской поэзии происходит "соединение" противоположных начал. В прежние времена, начиная уже с 20-х годов, почти непреложным было мнение об их непримиримости. "Есенин - поэт не цельного художественного мирозерцания. Он двойственен, расколот, дисгармоничен, подвержен глубоко различным настроениям, часто совсем противоположным. Прочного, твёрдого ядра у него нет. ... У него... нарочитое подчёркивание противоположностей, намеренное их заострение" (2, 173, 175). Так писал А. К. Воронский, оставивший наряду с тем весьма проницательные суждения о своеобразии есенинского поэтического мира.

Однако при многих очевидных различиях сразу видно и общее в названных произведениях. Есенин - певец России, а тут о чужих краях: США, Персия... Зачем-то они нужны были

ему? Зачем-то он начал очерк с заявления, что “объездил все государства Европы”, тогда как на самом деле побывал только в четырёх из них: в Германии, Бельгии, Италии и Франции - это далеко не вся Европа. И Северную Америку повидал гораздо меньше, чем объявил о том в очерке: “Я объездил... почти все штаты...”.

А какая там Персия, если дальше Мардакянских дач (под Баку) Есенин не уехал. Он неоднократно собирался поехать в Персию (3, 229), но его так и непустили... Вмешивался московский наместник на Кавказе, глава Компартии Азербайджана и член ЦК ВКП (б) С. М. Киров, лично взявший “шефство” над поэтом, которое, кстати говоря, собирался продолжить в Ленинграде, куда получил следующее назначение с повышением. Только гибель Есенина помешала непрошеному опекуну (4, 164).

Воспоминания Петра Чагина, бывшего в ту пору вторым лицом в партийной иерархии Азербайджана, даже вопреки воле мемуариста, сохранили тот самоуверенный цинизм, с которым большевистские вожди претендовали на роль новых властителей душ. Киров распекал Чагина и одновременно указывал: “Почему ты до сих пор не создал Есенину иллюзию Персии в Баку?... В Персию мы не пустили его... Но ведь тебе же поручили создать ему иллюзию Персии в Баку. Так создай! Чего не хватит - довообразит” (4, 162-163).

Насколько органичным было такое отношение большевистской власти к крупному художнику, показывает и тот факт, что для Максима Горького газету “Правда” иногда печатали в одном-единственном экземпляре, в котором материалы об очередных арестах заменялись, например, заметками про ловлю крабов. Об этом, уже после XX съезда, метранпаж “Правды” поведал тогдашнему редактору по отделу литературы и искусства Г. И. Куницыну (5, 10). В московском музее М. Горького сохранился один номер такой газеты с соответствующими изъятиями и подделками. Объяснялось это заботой о спокойствии старика, на самом

деле стерилизовалось уже само сознание писателя, его превращали в некоего зомби - автомат, удобный в обращении” (6, 362-363). В случае с Есениным отеческая забота партии не зашла так далеко. Не потому ли, что помешала трагическая кончина поэта?

Напрашивается ещё вопрос: трудно ли было Чагину создать подходящую иллюзию? Совсем нет, очень просто. Разумеется благодаря тому, какие условия жизни организовали для себя пролетарские бонзы уже в 20-е годы. Свидетельствует бывший партийный вождь: “Летом 1925 года я перевез Есенина к себе на дачу. Это, как он сам признавал, была доподлинная иллюзия Персии - огромный сад, фонтаны и всяческие восточные затеи. Ни дать ни взять Персия” (4, 163).

Возвращаясь к рассуждению о правомерности сопоставления *Железного Миргорода* и *Персидских мотивов*, отметим, что, по крайней мере однажды, такое сопоставление проводилось, хотя и в другом аспекте. Вот что писал П. Ф. Юшин по поводу поездки поэта в Европу и Америку: “Сергей Есенин начал своё путешествие под звуки траурного марша *Волчьей гибели* и *Москвы кабацкой*, а закончил его с явной тягой к *Персидским мотивам* и *Руси советской*. Можно ли утверждать, что в столь резком изменении мелодий есенинской поэзии зарубежные впечатления не сыграли никакой роли?” Сам исследователь считал, что они сыграли значительную роль и упрекал тех, кто этого не видел, например, Е. Наумова, И. Эренбурга, в односторонности (7, 282).

Общее в историях появления *Железного Миргорода* и *Персидских мотивов* видится, кроме вышесказанного, и в том, что этими произведениями Есенин - каждый раз по-разному - как бы вписывался в определённый культурно-исторический контекст, важный для него и объективно цен-

ный для литературы.

Американским очерком, который он по собственной инициативе предложил “Известиям” (8, 425-426), Есенин укреплял свой общественный статус, как бы повышал литературный ранг. В русскую литературу Америка вошла в произведениях Короленко, Максима Горького, теперь вот и его. Маяковский сочинил про Америку поэму *150.000.000*, а сам - то ещё за океаном не был.

Персидскими мотивами Есенин словно бы прямо соединялся с классиками XIX века, ещё раз, подчеркнуто, выступал как продолжатель Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, как продолжатель дела классической русской литературы, что было совсем нетривиальным в атмосфере первой половины 20-х годов, не отличавшейся особенно уважительным отношением к классическому наследию. В стихотворном послании *На Кавказе* (1924) это желание Есенина выражено с программной твёрдостью: “Издревле русский наш Парнас Тянуло к незнакомым странам, и больше всех лишь ты, Кавказ, Звенел загадочным туманом.. А нынче я в твою безглядь Пришёл, не ведая причины: Родной ли прах здесь обрывать Иль подсмотреть свой час кончины! Мне все равно! Я полоч дум о них, ушедших и великих. Их исцелял гортанный шум Твоих долин и речек диких”. Есенин довольно долго прожил в Азербайджане и Грузии, был убеждён в благотворном воздействии тамошнего мира на него и “даже хвалился, что Кавказ исправил его” (9, 212).

Тверской купец Афанасий Никитин в 1466-1472 гг. совершил путешествие в Персию и Индию (на обратном пути посетил африканский берег, Аравию, Турцию). Его *Хождение за три моря* стало ценнейшим литературно-историческим памятником. Есенин и эту традицию продолжил. Путь Афанасия Никитина манил его, напоминал о себе даже на невском берегу: “В берег бьёт вода Пенной индевью... Корабли плывут Будто и Индию...”

(*Песнь о великом походе*, 1924).

Есенин совсем не был одинок, продолжая вслед за классиками поэтическое освоение Востока. Так, ещё в 1913 г. Велимир Хлебников, перечисляя темы, которых пока мало или ещё совсем не касалась русская словесность, рисовал на этой основе программу её дальнейшего обогащения: “Она не знает персидских и монгольских веяний, хотя монголо-финны предшествовали русским в обладании землей. Индия для неё какая-то заповедная роща... В пределах России она забыла про государство на Волге - старый Булгар, Кавказ, древние пути в Индию, сношения с арабами...” (10, 593). И приходя к выводу: “Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым”, Хлебников подтверждал его собственной литературной практикой, например, многосторонне связанными с Востоком поэмами *Хаджи-Тархан*, *Дети Выдры*, *Медлум и Лейли*, прозаической повестью *Есир* и другими произведениями. В 1921 году он путешествовал по Персии, и его впечатления отразились в поэме *Труба Гульмуллы*.

Стоит напомнить и о том, что Есенин вместе с А. Белым, А. Блоком, Р. Ивановым-Разумником, Н. Клюевым, П. Орешкиным, Ремизовым принял участие в сборнике *Скифы* (1917), в котором выдвигались те же, что у Хлебникова, идеи о единстве славянских и азиатских народов от севера до берегов Инда. Подобные представления выражены также в *Скуфьях скифа* В. Хлебникова, в знаменитых *Скифах* А. Блока. Близки они взглядам Есенина. “Мы ведь скифы...” - утверждал он, например, в письме к А. В. Ширяевцу (11, 126).

На этом письме, написанном в июне 1917 года, нельзя не остановиться при данной теме. В нём Есенин следующим образом противопоставляет близких ему по народническому духу писателей - “питерским литераторам”: “Мы ведь скифы..., а они все романцы, брат, все западники. Им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костёр Стеньки Разина”. Понятно, что здесь Америка берётся как обобщённое поня-

тие, как символ, определённого исторического пути, но все же Есенин затем побывал в Америке и развил своё негативное отношение к этому пути в отдельном художественно-публицистическом произведении. А слова про волжскую песню и Стеньку Разина сразу вызывают в памяти знаменитый сюжет о персидской княжне, которую лихой атаман приносит в дар Волге-матушке (“Песни о Стеньке Разине” А. Пушкина, “Из-за острова на стрежень...” Д. Садовникова и др.).

Им - Америка, нам - песня про Стеньку и про... - да, и про персианку! Ведь именно так вырвалось у Есенина в этом письме Ширяевцу ещё в 1917 году. Пусть скорее всего неосознанно - да ведь разве бывает творческий процесс помимо бессознательного?! Ещё вопрос, что в нём важнее: рациональное или бессознательное. Поэтому после того, как на свет появились *Железный Миргород* и *Персидские мотивы*, трудно оставить процитированные строки письма без подобного сопоставления.

В любом художественном произведении (только ли в художественном?) всегда особенно важно начало. В *Железном Миргороде* тоже. Гипертрофированные утверждения автора во вступительной главке очерка о том, что он-де объездил все государства Европы и почти всю страну США, как представляется, на самом деле имеют свой подтекст. Примерно такой: я знаю мир, я его оглядел своими глазами - так не мешайте мне и дальше искать самому, не учите жить! Не рассказывайте о том, что происходит вокруг, с чужих слов - хоть Маркса-Энгельса, хоть Ленина-Троцкого!...

Это так характерно для Есенина, который заявлял: “Я о своём таланте Много знаю. Стихи - не очень трудные дела” (*Стансы*, 1924). Или: “Бедные, бедные крестьяне!... О, если бы вы понимали, Что сын ваш в России Самый лучший поэт!” (*Исповедь хулигана*, 1920). И о том же самом в послед-

ний год жизни: “Мечтатель сельский - Я в столице Стал пер-
вокласснейший поэт” (*Мой путь*, 1925). Когда он впервые
прочитал поэму *Анна Снегина* в Союзе писателей и кто-то из
слушателей предложил обсудить её, наотрез отказался: “Вам
меня учить нечему. Вы сами все учитесь у меня” (9, 213).

А кто ещё, кроме него, в пореволюционные годы мог так
свысока, так горделиво отпускать по поводу ставших отныне
сакральными сочинений вождей мирового пролетариата:
“Ни при какой погоде я этих книг, конечно, не читал”
(*Возвращение на родину*, 1924).

Этот крестьянский сын (да ещё из семьи староверов, как
он сам любил утверждать) необычайно много эксперимен-
тировал. Многие хорошо помнят о жёлтой кофте
Маяковского, об аэроплане, нарисованном на щеке Василия
Каменского, о “Дыр бул щыл убешишур скум вы со бу р л эз”
Алексея Крученых. Но как-то не замечается, что женитьба
рязанского деревенского парня на прославленной, первой
танцовщице Америки - тоже своего рода художественный
эксперимент. Как и его последующий брак с внучкой Льва
Толстого. “Скажи откровенно, - вопрошал он Рюрика Иване-
ва, - что звучит лучше: Есенин и Толстая или Есенин и Шаля-
пина?” И пояснял: “Я познакомился с внучкой Льва Толстого
и племянницей Шаляпина. Обе, мне кажется, согласятся,
если я сделаю предложение... на которой из них мне ос-
тановить выбор?... Какое имя звучит более громко?” (6, 349).

В общем, в этом же ряду экспериментов союз-игра с
Троцким. И слава Октябрю в *Инонии*. Да и водка, хулиганст-
во (менял названия улиц, что-то неприличное писал на стене
Страстного монастыря...) - тоже.

С. Городецкий точно подметил, что “быт имажинизма
нужен был Есенину больше, чем жёлтая кофта молодому
Маяковскому. Это был выход из его пастушества, из
мужичка, из поддевки с гармошкой. Это была его
революция, его освобождение. Здесь была своеобразная
уайльдовщина. Этим своим цилиндром, своим озорством,

своей ненавистью к деревенским кудрям Есенин поднимал себя над Клюевым и над всеми остальными поэтами деревни” (12, 184). А Всеволод Иванов, близкий Есенину человек, утверждал даже, что одно время Есенин “исповедовал... религию рекламизма” (4, 75).

Посещение Америки, в известном смысле, можно увидеть в том же ряду есенинских экспериментов, в котором были и попытки носить отличную от всех одежду: то крестьянскую - в столице империи Санкт-Петербурге, то, напротив, фрак - но в разоренной революционными потрясениями Москве, а то и национальную японскую одежду - кимоно. “... Надеть японский халат - доставляло ему не меньшее удовольствие, чем прочесть своё только что написанное стихотворение (9, 210-211).

Он экспериментировал так много в жизни (что отражалось в публичных выступлениях, в том числе печатных), чтобы сохранить свой поэтический путь, направление которого сам, говоря пушкинскими словами, “сквозь магический кристалл ещё не ясно различал”. Там поверхностных экспериментов нет.

Это, думается, тоже было причиной (не единственной, конечно) появления *Железного Миргорода*, одна из функций которого стать словно бы платой, процентами за возможность творить свободно: “Не учите!”. В чем-то сходно в недалеком будущем поступит с *Поднятой целиной* Шолохов, прервав из-за неё работу над *Тихим Доном*, словно чтобы выплатить новым романом о надлежащих успехах коллективизации (тогда для этого оказалось достаточным одной его первой части) некий общественно-политический налог за право в дальнейшем дописать свою главную трагическую эпопею без фальшивых, благодетельных сцен, без ожидавшегося широкой общественностью “счастливого конца”. Недаром и у Есенина после *Железного Миргорода* появляются пронзительные строфы *Москвы Кабацкой*, а музыка *Персидских мотивов* углубляется в лирических медитациях “Ты запой

мне ту песню...”, “Ты меня не любишь, не жалеешь...”, “Клен ты мой опавший...”, контрапунктом слышится в завершении *Анны Снегиной* и *Чёрного человека*.

Разумеется, *Железный Миргород* и *Персидские мотивы* имеют самостоятельное значение. Обычно считается, что у *Персидских мотивов* оно гораздо больше. Я бы не стал так противопоставлять.

Америка как образ, символ или конкретное государство присутствовала в русском сознании с первой трети 16 века. Чем дальше, тем больше усиливался интерес. Ломоносов в *Петре Великом* прорицал: “Колумбы Росские, презрев утрюмый рок, Меж льдами новый путь отворят на восток, И наша досягнет в Америку держава”.

Вначале русские люди попадали на американский континент более или менее случайно, без какой-либо конкретной цели, однако по возвращении, бывало, публиковали свои записи об увиденном в далёких краях. Первым публичным свидетельством такого путешествия стала небольшая книжка *Нещастные приключения Василия Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода в трёх частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год*.

Ландшафты и нравы Америки представляли на страницах русской прозы преимущественно в жанре очерка. Повествование, как правило, сводилось к довольно поверхностному и достаточно однообразному описанию. Маяковский пронизировал по этому поводу: “Тридцать лет назад В. Г. Короленко, увидев Нью-Йорк”, записывал: “Сквозь дымку на берегу виднелись огромные дома в шесть и семь этажей...”. Лет пятнадцать назад Максим Горький, побывавши в Нью-Йорке, доводит до сведения: “Сквозь косой дождь на берегу были видны дома в пятнадцать и двадцать этажей”. Я бы должен был, чтобы не выходить из рамок, очевидно, принятых писателями приличий, повествовать так: “Сквозь косой дым можно видеть ничего себе дома

в сорок и пятьдесят этажей..." (13, 325). Маяковский написал эти строки в 1926 году. Но не меньше двух третей всех очерков и путевых заметок о США, опубликованных впоследствии, начинаются с тех же слов.

В том числе и *Железный Миргород*. Уже в 1-й главе Есенин, не нарушая традиции, иронизирует над другим автором, успевшим написать об Америке раньше него. В данном случае - Маяковским. "Мать честная! До чего бездарны поэмы Маяковского об Америке! Разве можно выразить эту железную и гранитную мощь словами?!" Но у самого Есенина дальше совсем не лучше и не оригинальнее: "Здания, заслонившие горизонт, почти упираются в небо... Небо в свинце от дымящихся фабричных труб. Дым навевает что-то таинственное, кажется, что за этими домами происходит что-то такое великое и громадное, что дух захватывает..." (14, 259).

Есенин раньше Маяковского увидел американский берег. Те стихи Маяковского, которые саркастически вспоминает Есенин, были сочинены ещё до путешествия их автора через океан. Обратим, однако, внимание на то, что хлесткий, не упускавший случая дать сдачи обидчикам, Маяковский в своём очерке прошёлся по литературным штампам Горького, а не Есенина, хотя Горький - как раз в отличие от Есенина - его произведения публично не задевал. Почему? Потому что Маяковский не читал очерк Есенина? Вряд ли. Тем более, что *Железный Миргород* публиковался в "Известиях". Думается, что дело в человеческом и литературном такте Маяковского, хотя слово "такт" кажется и не очень приложимым к нему. Но ведь в январе 1926 года, когда Маяковский сдавал в Госиздат рукопись путевых заметок *Мое открытие Америки*, трагический уход Есенина был свежей раной.

Как бы то ни было, Максим Горький, Есенин, Маяковский стали в нынешнем столетии открывателями Америки для русского читателя. Именно их восприятие духа и нравов

Соединённых Штатов формировало представление об этой стране у многих, если не большинства, наших соотечественников. Сильно этому способствовали разные виды пропаганды, в году “холодной войны” настойчиво вбивавшие антиамериканские клише в головы советских людей. Не случайно названия *Город Жёлтого Дьявола*, *Железный Миргород*, *Царство скуки*, данные ими крупнейшему городу США Нью-Йорку, закрепились в сознании людей на долгие десятилетия, стали определять образ Нового Света.

Эта социально-политическая функция названных произведений явилась во многом вопреки первоначальным намерениям авторов. Во всяком случае, в связи с *Железным Миргородом* я постараюсь это показать.

Каковы причины появления американских очерков Есенина? Очерков желчных и - для тех, кто ожидал свежих впечатлений, конкретных картин, - маловразумительных? Ведь они не дают ничего существенно нового по сравнению с горьковскими очерками, но при этом лишены той сардонической образной мощи, которая временами захватывает читателя в *Городе Жёлтого Дьявола*, в *Моб*. Не так уж, кажется, *Железный Миргород* интересовал и самого автора как художника. Он бросил его, не закончив, ограничившись лишь двумя частями и обещанием в конце второго очерка, что о среде американского рабочего класса “поговорим особо”. Продолжения, однако, не последовало.

Что Есенин мог бы сказать об этой среде - Бог весть. Скорее всего, ничего. Путешествие по США вместе с женой-танцовщицей открывало ему артистическую среду, но и о ней он толком ничего не написал, что, впрочем, вряд ли удивительно, так как иностранных языков не знал, и даже единственная цитата на английском, приведенная в *Железном Миргороде*, - воспроизведение его собственных слов, сказанных журналистам при встрече в порту, - выглядит так: “Mi laik Amerika...”.

Между тем, обещание поговорить о рабочем классе, дан-

ное в самом конце очерков, образует как бы рамочную конструкцию с их началом. Долгие годы во всех изданиях есенинских книг отсекалось подлинное начало очерков, а именно то, которое имелось при первой их публикации 22 августа и 16 сентября 1923 г. в “Известиях” (15). Ведь в нём Есенин прямо обращался к Троцкому как автору статьи о нём. Эта статья, так и называвшаяся - “С. Есенин”, была напечатана в “Правде” за год до того, осенью 1922 года. Поэт уже находился за границей и прочитал её только после возвращения в Советскую Россию, скорее всего, в известнейшей книге Троцкого *Литература и революция*, куда она была включена сановным автором.

Троцкий утверждал: “Город сказался на Есенине резче и острее, чем на Клюеве. ... Если имажинизм, почти не бывший, весь вышел, то Есенин ещё впереди. Заграничным журналистам он объявляет себя левее большевиков. Это в порядке вещей и никого не пугает. Сейчас для Есенина, поэта, от которого - хоть он и левее нас, грешных, - все-таки пахнет средневековьем, начались “годы странствия”. Воротится он не тем, что уехал. Но не будем загадывать: “приедет, сам расскажет” (16, 62, 64). Так писал человек, в ту пору абсолютно всесильный: член Политбюро ЦК, нарком по военным и морским делам, председатель Революционного Военного Совета. В его лице к поэту обращалась сама власть, едва ли - в скором будущем - не мировая, причём та её ветвь, которая весьма благосклонно относилась к Есенину и таким образом сулила поддержку, а то и любую защиту - при необходимости.

“Мне нравится гений этого человека, - отвечал читателям Есенин и добавлял, - но видите ли?... Видите ли?...”

Если горьковский *Город Жёлтого Дьявола* был вызван к жизни сугубо личными побуждениями художника (теми ли иными - в данном случае их можно не обсуждать), то *Железный Миргород* - после статьи Троцкого - не мог не появиться. “Миргород” или какос-то другое подобное

произведение, долженствующее свидетельствовать о переломе в умонастроении крестьянского поэта, отныне охладевшего к прежней “нищей России”. Той самой, о бесконечной любви к которой с первозданной силой пропел Александр Блок: “Россия, нищая Россия, Мне избы серые твои, Твои мне песни ветровые - Как слёзы первые любви!” (1908).

Трудно представить, что Есенин, так высоко ставивший Блока (“Из современных поэтов я люблю больше всего Блока”; 12, 441), мог забыть эти пронзительные строки, когда в *Железном Миргороде* делился настроением, которое пришло к нему после знакомства с Европой: “Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше”. Вспомнил про “дым отечества”, про нашу деревню, где чуть ли не у каждого мужика в избе спят телок на соломе или свинья с поросятами, вспомнил после германских и бельгийских шоссе наши непролазные дороги и стал ругать всех цепляющихся за “Русь”, как за грязь и вшивость. “С этого момента я разлюбил нищую Россию” (14, 258).

А рукопись есенинского очерка сохранила дальнейший пассаж, который Есенин в печать не отдал: “Народ наш мне показался именно тем 150.000.000-ым рогатым скотом, о котором писал когда-то в эпоху буржуазной войны в *Летописи* Горького некий Тальников. Где он теперь? Я с удовольствием пожал бы ему руку, ибо это была большая правда и большая смелость в эпоху красного патриотизма. Милостивые государи! лучше фокстрот с здоровым и чистым телом, чем вечная, раздирающая душу на российских полях, песня грязных, больных и искалеченных людей про “Лазаря”.

Убирайтесь к чёртовой матери с Вашим Богом и с Вашими церквями. Постройте лучше из них сортиры, чтоб мужик не ходил “до ветру” в “чужой огород” (8, 299-300).

“Нищая Россия”, “вечная, раздирающая душу на российских полях, песня”... Всё это образы блоковской лирики,

трактуемые теперь антиблоковски. Позже подобная форма отказа от прежней любви (своего рода “рубка образов”, если вспомнить Версилова из *Подростка* Достоевского (с использованием тех же образов-символов из блоковской *России*) тележные колеса, песни ветров, глухая песня ямщика, нищая Россия, её вечная неизменность - “А ты всё та же: лес, да поле...” и т.д.) подтвердится, например, в стихотворении *Неуютная жидкая лунность...* (май 1925).

“Неуютная жидкая лунность и тоска бесконечных равнин, - Вот что видел я в резвую юность, Что, любя, проклинал не один. По дорогам усохшие вербы и тележная песня колес... Ни за что не хотел я теперь бы, Чтоб мне слушать её привелось. Равнодушен я стал к лачугам, И очажный огонь мне не мил, Даже яблонь весеннюю выюгу я за бедность полей разлюбил.. Мне теперь по душе иное... И в чахоточном свете луны Через каменное и стальное Вижу мощь я родной стороны. Полевая Россия! Довольно волочиться сохой по полям! Нищету твою видеть больно и березам и тополям. Я не знаю, что будет со мною.. Может, в новую жизнь не гожусь, Но и всё же хочу я стальною Видеть бедную, нищую Русь. И, внимая моторному лаю В сонме выюг, в сонме бурь и гроз, Ни за что я теперь не желаю Слушать песню тележных колес”.

Кто сможет точно определить, что и сколько в этом отчаянном послании-гимне идёт от впечатлений, полученных на Западе (наглядные преимущества техники, цивилизации), а сколько от соперничества с Блоком, - по позднейшему мнению Есенина, поэтом слишком “городским”, никогда не бывшим действительно близким русскому крестьянству... Иван Иванович Розанов вспоминает слова Есенина, высказанные уже в 1921 году: “Блок много говорит о родине, но настоящего ощущения родины у него нет. Недаром он и сам признаётся, что в его жилах на три четверти кровь немецкая” (12, 438).

Стоит ли напоминать, что мотивы, подобные тем,

которые были выражены в ...*Лунности*, далеко не всё определяли в сознании Есенина. В какой-то невероятной смежности с ними оказывались иные чувства. Тогда окружающий мир заполняла не безотрадная "Неуютная жидкая лунность", но манил "Свет луны, таинственный и длинный, тогда ощущалась не "Тоска бесконечных равнин", а живая жизнь родной природы: "Плачут вербы, шепчут тополя"... Становилось так ясно, что "никто под окрик журавлиный Не разлюбит отчие поля. И теперь, когда вот новым светом И моей коснулась жизнь судьбы, Все равно остался я поэтом Золотой бревёнчатой избы. По ночам, прижавшись к изголовью, Вижу я, как сильного врага, Как чужая юность брызжет новью На мои поляны и луга. Но и всё же, новью той теснимый, Я могу прочувственно пропеть: Дайте мне на родине любимой, Всё любя, спокойно умереть!" (*Спит ковыль. Равнина дорогая...*, июль 1925).

Богохульство о церквях, из которых лучше построить сортиры, выплеснувшееся в рукописи "Миргорода", воспроизводится и в драматической поэме *Страна негодяев* (1922-1923). Оно звучит из уст Чекистова-Лейбмана, "гражданина из Веймара": "... Хочу в уборную, А уборных в России нет. Странный и смешной вы народ! Жили весь век нищими И строили храмы божие... Да я б их давным-давно Перестроил в места отхожие" (14, 201). В этом персонаже ряд исследователей угадывают намек на Троцкого.

И уж неоспоримо связан с Троцким и как с коммунистическим вождём и как с критиком, назвавшим есенинского Пугачёва "сентиментальным романтиком" (16, 63), пассаж, который венчает тему о поэте, разлюбившем "нищую Россию". "С того дня я ещё больше влюбился в коммунистическое строительство. Пусть я не близок коммунистам, как романтик в моих поэмах, - я близок им умом и надеюсь, что буду, быть может, близок и в своем творчестве (14, 258-259).

Это, так сказать, ещё одна функция, которую выполнял

есенинский очерк в момент своего появления.

Далее. Так же непосредственно касается Троцкого - в связи с его идеей "перманентной революции" - усмешливое есенинское примечание в главе *Бродвей*: "По яговорим пока о Бродвее с точки зрения великих замыслов. Эта улица тоже ведь наша" (14, 264).

Социальный заказ очевиден. Так что же, голая конъюнктура?

Совсем нет. Жанр очерка - не есенинский, не поэтический, далёкий от лиризма - его стихии, но это, как говорится, совсем другое дело. Больше он очерков не писал. *Железный Миргород* - единственный опыт в этом жанре.

Илья Эренбург, и не он один, считал, что Есенин совсем не понял Америки, что "он промчался по Европе, по Америке и ничего не заметил", что его очерк - "наивный и беспомощный" (17, 583-585). В скобках отметим, что в своё время Есенин отзывался об Эренбурге ещё хлеще. Например, в записях поэта-имажиниста Ильи Грузинова сохранился такой пассаж, относящийся к 1923 году: "Есенин по адресу Эренбурга: - Пустой. Нулевой. Лучше не читать" (12, 372). Но так же скептически, как далёкий от Есенина Эренбург, относился к *Железному Миргороду* близкий ему Александр Воронский: "Фельетон его... был бледен и написан нехотя" (2, 193).

К слову сказать, Воронского и *Персидские мотивы* мало впечатляли: "Многие (не все) из его кавказских стихов посредственны и для Есенина совсем слабы. Грузинский климат для него, очевидно, был отнюдь не из благотворных" (2, 184). Последнее явно следует понимать метафорически, как прозрачный намек на то, что изображение инонациональной среды не удаётся Есенину, поскольку она остаётся чужой для такого поэта, как он. Сам Есенин с этим никак не мог бы согласиться. Свидетельств тому много, в том числе его письмо Г. Бениславской: "На днях я пошлю... персидские стихи. Стихи, говорят, очень хорошие, да и я доволен ими"

Но, допустим, Есенин не понял Америки. Конкретно в его очерке почти ничего нет. В таком случае возникает вопрос о том, почему же он не понял.

Одностороннее, уличающее писателя отношение идёт от того, что господствовало в 20-30-х гг. и, конечно, в последующие годы тоже. Свою лепту в это дело внесла и народническая критика: писатель имярек чего-то недопонял, надо поправить, что критик не замедлит сделать. Н. Михайловский, Н. Шелгунов, М. Антонович, Д. Писарев, Н. Добролюбов, да и их предшественник “неистовый Виссарион” немало этим грешили. Хотя у них были большие достоинства, в отличие от напостовцев, рапповцев и т.д., которые унаследовали только поучающую, директивную функцию критики. Чего стоят одни названия их журналов: “На посту”, “На литературном посту”... Кто-кто, а Есенин цену им хорошо знал. В неопубликованной статье с программным названием “Россиянин” (декабрь 1923 - январь 1924), которая начиналась утверждением “Не было омерзительнее и паскуднее времени в литературной жизни, чем время, в которое мы живём”, он заявлял так же без обиняков: “Бездарнейшая группа мелких интригантов и репортерских карьеристов выдвинула журнал, который называется “На посту” (18, 139, 142).

Так почему же Есенин все-таки “не понял”, “не увидел” Америки? Вот вопрос. Ведь даже неудачи большого писателя, как правило, бывают интереснее и важнее, чем отдельные успехи среднего или маленького автора.

Есенин не так прост, одномотивен, как он многим представлялся (даже Анне Ахматовой). Вот в *Сорокоусте* (1920), почему бы это прежняя, старая Русь - и в образе жеребёнка?... Уже современники признавали, что в *Сорокоусте* (название ещё в духе прежнего творчества) ему удалось дать образ необычайный и никому другому не удававшийся в такой степени по силе и широте обобщения: образ старой, уходящей

деревянной Руси - красногривого жеребёнка, бегущего за поездом" (12, 434). Так. Но почему старая, уходящая Русь - это жеребёнок, а не коняга, не старая кобыла?! Да и название *Сорокоуст* при этом - так ли уж только по инерции?... Есенин гораздо сложнее, чем это многие до сих пор представляют.

Илье Эренбургу не понравился есенинский очерк об Америке, зато понравилось его название: "... Америку окрестил необычайно точно *Железным Миргородом*" (17, 584). Но и с названием на самом деле не так уж просто. "Окрестил" он им не только заокеанскую страну. Конечно, "Миргород" - это от Гоголя. Есенин и сам об этом упоминает. Но фонетически, со стороны звукового ряда, что так важно для поэта, слово "Миргород" - звучит и как "Мировой Город". И этот богатейший мировой город за океаном тоже, стало быть, "наш". Да и как ему не быть таковым, с точки-то зрения великих замыслов... Нарочито корявый синтаксис, свойственный пафосным речам ораторов-комиссаров, прекрасно передает есенинскую усмешку по адресу их мировых притязаний.

Утопия в те годы была не просто одним из жанров - утопизмом были проникнуты поэзия и проза, литературные манифесты, выступления политиков. Хорошим тоном считалось всячески прищипоривать время: "Время, вперед!"

"Двадцатые были самым утопическим десятилетием во всей советской истории, - считает американский историк К. Кларк. - Утопическое воодушевление переживали тогда не только большевики и другие энтузиасты революции, но и многие нереволюционные интеллектуалы..."

А. Платонов так вспоминал лето 1919 года, проведенное в Новохоперске: "Мне странно было читать в доме, из окон которого виднелась душная бедная степь, призывы к завоеванию земного шара...". Степь бороздили белоказачьи сотни. "А красноармейцы воевали просто: бились насмерть с казаками с одним патроном в винтовке и двумя жилами в

теле” (18, 4).

Но в эти же годы, чем дальше, тем больше, усиливались выраженные ещё в трагическом *Медном всаднике* А. Пушкина сомнения в праве человека вмешиваться в естественный ход жизни, подчинять историческое развитие умозрительным идеям.

Не случайно же так часты в стихах Есенина непочтительные замечания о Марксовом *Капитале*, в том числе в виде следующей самоэпитафии: “Вот чудак! Он в жизни Буйствовал немало... Но одолеть не мог никак Пяти страниц Из *Капитала*” (*Метель*, 1924).

По мнению К. Кларка, социальная фантастика возникла в атмосфере “дуэли двух утопий” - деревенской и городской.

Начавшаяся задолго до революции, после Октября она приобрела характер поединка: кто кого? В первое время побеждала антиурбанистическое направление. Патриархальная идиллия Чаянова (1920) и сатира Замятина (1921) на город-казарму возникли именно в эту пору.

Железный Миргород также наделен свойствами крестьянской антиутопии. “Я принимаю революционное новое, принимаю будущее, но если в результате получится такой же Железный Миргород, как в Америке, то мы погибнем”, - как бы предупреждал Есенин. Эта мысль была у него и раньше. Поездка 1922-1923 гг. подтвердила то, что было осознано им в своеобразной утопической пасторали *Инония*, написанной ещё в январе 1918 года: “И тебе говорю, Америка, Отколотая половина земли, - Страшись по морям безверия Железные пускать корабли!”. Кичливой и тупой мощи американской техники поэт противопоставлял свободу природного бытия: “Не оттягивай чугунной радугой Нив и гранитом - рек. Только водью свободной Ладоги Просверлит бытие человек! Не вбивай руками синими В пустошь потолок небес: Не построить шляпками гвоздинами Сияние далёких звёзд. Не залить огневого брожения Лавой стальной руды. Нового вознесения Я оставлю на земле следы. ... Говорю тебе - не пой

молебствия Проволочным твоим лучам. Не осветят они пришествия, Бегущего овцой по горам!”

Есенин в *Железном Миргороде* дал антиутопию, боясь как бы она не оказалась дистопией. Не детали тут были важны, не терминология, а отношение к главному, к центральному: машинопоклонничеству, культу техники, организации (например, А. А. Богданов как раз накануне революции оформил методы построения будущего общества, основанные на точных науках, преимущественно математических, как всеобщую организационную науку” - “тектологию”). Речь о том, что вело к античеловеческому. Вот что Есенин остро ощутил. Особенно остро ощутил он, воспевавший даже зверье как братьев наших меньших”.

Признававшийся, что для зверей приятель я хороший” и что “Средь людей я дружбы не имею, Я иному покорился царству” (“Я обманывать себя не стану...”, 1922). Собаки, лошади - для Есенина - это братья человека!

Но власть в России вожделем именно “проволочных лучей” (план ГОЭЛРО) и “лавы стальной”. Ещё бы, ведь электроэнергия превратит сталь в пушки, снаряды, пулеметы, бомбы, танки - то есть в те средства, без которых не овладеть миром. Как известно, нам нужен мир, и желательно - весь.

То, что этот путь гибелен для людей, коммунистических прагматиков не смущало. “Сыщется в тебе стрелок ещё Пустить в его грудь стрелу. Словно полымя, с белой шерсти его Брызнет теплая кровь во мглу” (*Июния*).

Вслух произнося “да” коммунистическим вождям и пути советской власти, он, в сущности, говорил им “нет”. “Отдам всю душу Октябрю и Маю, Но только лиры милой не отдам... Цветите, юные! И здоровейте телом! У вас иная жизнь, у вас другой напев. А я пойду один к неведомым пределам, Душой бунтующей навеки присмирив” (*Русь советская*, 1924).

В том же ряду, где *Город Жёлтого Дьявола*, *Железный Миргород*, можно увидеть не только патриархальную идил-

лию Александра Чаянова “Путешествие моего брата Александра в страну крестьянской утопии” или типологическую антиутопию новейшего времени - сатирический роман Е. Замятина *Мы*, но и фантастические мистери и футурологические сатиры В. Маяковского (в том числе *Моё открытие Америки*, где отношение к мегаполису, к урбанистической атмосфере в основном отрицательное), социально-философские фантазии М. Булгакова (*Дьяволиада*, *Роковые яйца*, *Багровый остров*, *Адам и Ева*), социально-мифологические утопии А. Платонова (*Чевенгур*, *Котлован*, *Ювенильное море*), утопии-притчи А. Грина, *Красное дерево* Б. Пильяка, *Вор* Л. Леонова, *Машину Эмери* М. Слонимского...

В. Маяковский застрелился в 1930 г., когда утопия стала свершившимся фактом. То, что это возможно, с тревогой предсказал Н. Бердяев в своей последней крупной работе, опубликованной при его жизни на родине, - *Судьба России* (1918): “Большевики утописты, они одержимы идеей совершенного гармонического строя. Но они также реалисты, и в качестве реалистов они в извращенной форме осуществляют свою утопию. Утопии осуществимы, но под обязательным условием их искажения”. Олдос Хаксли взял эпиграфом к своему знаменитому антиутопическому роману “О, прекрасный новый мир” следующие слова Бердяева: “Утопии, к несчастью, осуществимы. И может быть, наступит время, когда человечество будет ломать себе голову над тем, как избавиться от утопий” (20, 329, 340).

Но все же, оказывается, возможна на этом свете такая “утопия”, которая никаких несчастий не приносит и задачи избавиться от которой перед человечеством никогда не возникает. Всё дело в том, что она оформилась естественным образом, без чьего бы то ни было социально-метафизического или любого другого проекта. Получилась “историческим, живым путём”, как говорит герой извест-

нейшего романа Ф. Достоевского, протестующий именно против уверенности социалистов в том, что возможна общественная система, которая, “выйдя из какой-нибудь математической головы”, способна тотчас устроить всё человечество, вмиг сделать его праведным и безгрешным - “раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!”

Фантазмы-гипотипозы идеального мира предстают у Есенина в *Персидских мотивах*. В них свидетельствуется о земном рае. *Железный Миргород*, как и *Сорокоуст*, и многие другие произведения Есенина, направлен против “машинопоклонничества” (если использовать позднейший термин “отца кибернетики” Норберта Винера). Жизнь без “машины”, как в поэтической Персии, - рай!

Там торжество красоты, молодости, мужской силы и свободы (“Ты - моя” сказать лишь могут руки, Что срывали чёрную чадру”), там упоительный взлет от женской нежности (“И меня твои лебяжьи руки Обвивали, словно два крыла), там раздолье для любовной ласки: “В лунном золоте целуйся и гуляй...”

Вот, говорят, идеального нет. Идеальное есть: звездная ночь (“Месяца жёлтые чары”, “вовек благословенны на земле сиреневые ночи”), женская красота, поцелуй любимой (“Красной розой поцелуй веют, Лепестками тая на губах”) ...

Идеальное состояние, испытываемое всеми пятью органами человеческих чувств, передано в стихотворении “Воздух прозрачный и синий...”. ... Лугом пройдёшь, как садом, Садом - в цветенье диком, (Разве возможно встретить подобное в Америке?! - Ш. У.). Ты не удержишься взглядом, Чтоб не припасть к гвоздикам. Лугом пройдёшь, как садом. Шепот ли, шорох иль шелест - Нежность, как песни Саади. Вмиг отразится во взгляде Месяца жёлтая прелесть, Нежность, как песни Саади. Голос раздастся пери, Тихий как флейта Гассана. В крепких объятиях стана Нет ни тревог, ни потери, Только лишь флейта Гассана. Вот он, удел желан-

ный Всех, кто в пути устали. Ветер благоуханный Пью я сухими устами, Ветер благоуханный”.

Воздействие *Персидских мотивов* сравнимо с чем-то едва ли не наркотическим. Они подобны оазису в железной пустыне XX века, волшебному сну, являющемуся только избранным счастливым. Впрочем, игра там тоже есть. Как поэт Есенин, кажется, понимает, что настоящая Персия от него далеко. Это слышится в некоторых признаниях: “Мне пора обратно ехать в Русь. Персия! Тебя ли покидаю?”. “Хороша ты, Персия, я знаю...”, “Далеко-далече там Багдад...”.

Но это не так важно. Не был на Босфоре, но расскажу о нём, если вижу твои глаза. Они и есть настоящий Босфор.

И все же, даже оказавшись в раю “голубой и ласковой страны”, обретя “удел желанный”, поэт не успокаивается на достигнутом и теперь - уже из рая - предвкушает возвращение в сельскую Русь - “синий край”, к “рязанским раздольям”, куда его зовёт “волнистая рожь при луне”. Это неразумно с точки зрения формальной логики, но так по-человечески: не останавливаться, идти дальше, не в ад, конечно, а к жизни - даже из рая! Как и герой блоковского *Соловьёного сада*. У Есенина та же тема, хотя в иной поэтической трактовке. *Персия*, этот блоковский *Соловьёный сад*, для Есенина и есть “удел желанный всех, кто в пути устали”. Но путь-то не окончен, в “моей скитальческой судьбе” ещё не видать конца: “Мне пора обратно ехать в Русь. До свиданья, пери, до свиданья”. Поистине, ни в чем человек не любит последнего слова, как сказал Достоевский. А если по Есенину, но так: “Если б не было ада и рая, Их бы выдумал сам человек” (*Не гляди на меня с упреком...*, декабрь 1925).

В *Железном Миргороде* отрицание технократической утопии Запада, под которую сознательно или безотчетно,

независимо от публичной фразеологии, подраивались тогда советские коммунисты ("Бредит Америкой Русь, К ней тяготея сердечно... Шуйско-Ивановский гусь - Американец?... Конечно!") - иронизировал ещё Некрасов в *Современнике*), было, помимо всего прочего, верным предвидением неминуемого краха их античеловеческих всемирно-исторических амбиций. А в *Персидских мотивах* прославление Востока становится одновременно благословением "рязанских раздолий", родины-России, вечной Руси и при этом обещанием высшей свободы для человека в этом мире, здесь и сейчас. Испытывая на художественных путях-дорогах будущее и прошлое, Есенин каждый раз по-своему утверждал индивидуальную судьбу как критерий и меру вещей, как судьбу историческую.

Примечания

1. Евгений Рейн, Век Сергея Есенина. Ответ на "Анкету "ЛГ": "Поэты о поэте", Литературная газета, 27 сентября 1995 г.
2. А. К. Воронский, Искусство видеть мир: Статьи, портреты, Москва, Советский писатель, 1987.
3. Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. 3., Москва, ГИХЛ, 1962.
4. С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 1. - Москва, Художественная литература, 1986.
5. Вадим Баранов, "Да" и "нет" Максима Горького, газета "Советская культура", 1 апреля 1989 г.
6. Виталий Шенталинский, Рабы свободы: В литературных архивах КГБ, Москва, Парус, 1995.
7. П. Ф. Юшин, Поэзия Сергея Есенина 1910-1923 годов, Москва, Издательство Московского университета, 1966.
8. С. А. Есенин, Материалы к биографии (Составители: Н. И. Гусева, С. И. Субботин, С. В. Шумихин), Москва, Историческое наследие, 1993.

9. В. Ф. Наседкин, Последний год Есенина. В кн.: С. А. Есенин. Материалы к биографии...

10. Велимир Хлебников, Творения, Москва, Советский писатель, 1986.

11. Сергей Есенин. Собрание..., т. 5.

12. С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 1, Москва, Худож. лит., 1986.

13. Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 7, Москва, ГИХЛ, 1958.

14. Сергей Есенин, Собрание..., т. 4.

15. Первое полное воспроизведение газетного текста Железного Миргорода осуществлено Ю. Л. Прокушевым. См.: С. Есенин. Собрание сочинений в двух томах, т. 2, Москва, Советская Россия; Современник, 1990, с. 259-267.

Комментарий Ю. Л. Прокушева - там же, с 356-357.

Первая полная публикация автографа Железного Миргорода содержится в издании С. А. Есенин. Материалы к биографии... (см. п. 8), с. 297-310. Комментарии - с. 425-428.

16. Л. Троцкий, Литература и революция, Москва, Политиздат, 1991.

17. Илья Эренбург, Люди, годы, жизнь, Москва, Советский писатель, 1961.

18. Цит. по: Наталья Сидорина, Златоглавый. Тайна жизни и гибели Сергея Есенина, Москва, Классика плюс, 1995.

19. А. Платонов, Письмо жене Марии Платоновой (1922 г., осень): "...Я буду делать хорошие души из рассыпанных, потерянных слов". (Из писем, дневников, заметок А. Платонова). Публикация В. Чалмаева. - газета "Советская Россия", No. 14, 17 января 1988 г.

20. Николай Бердяев, Судьба России, Москва, Советский писатель, 1990.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН И РУССКИЙ АВАНГАРД

Адриана Улиу
(Adriana Uliu)

Долгие десятилетия литературные критики и историки тщательно “оберегали” творчество и личность Есенина, от “дурного” влияния среды, или иногда, признавая все-таки существование этого влияния, спешили добавить, что поэт сумел преодолеть “декадентские искушения”. В то же время, они намеренно забывали о том, что литературная и культурная жизнь в России первых десятилетий XX века была исключительно богатой.

В работах об Есенине слово авангард почти не употреблялось, или, если и упоминалось, то только определяя его как декадентское упадочное явление “морального и художественного разложения буржуазного искусства” (!).

Хотя те времена давно уже прошли, и русский авангард - литературный или художественный - уже признается как явление первооткрывательское, нам кажется, что и творчество Есенина (и не только его) необходимо рассматривать в свете реальной жизни эпохи, имея в виду особенно процессы, определяющие специфику данного периода.

Конечно, наша работа не претендует на исчерпывающую полноту в разработке такой богатой и сложной темы. Мы остановимся только на общих вопросах. Детальное компаративное исследование поэзии русского авангарда и поэзии Есенина ждёт своих авторов.

Сначала уточним, в каком ракурсе мы рассматриваем

понятие авангарда. Под авангардом мы имеем в виду европейские и русские художественные течения, охватывающие период 1910-1930-х годов. Это постсимволизм в литературе, постимпрессионизм в живописи, посттрадиционализм в скульптуре, архитектуре, музыке. Авангард - это агрессивность, нонконформизм, нигилизм, максимализм, пафос отрицания во время новой жизни, нового искусства, новой морали. В авангарде, который Эжен Ионеску называл "свободой", содержится "яростная мечта, на самом деле весьма идиллическая, новая Аркадия XX века" (1, с. 187). Отсюда мессианский, утопический характер авангарда, стремящегося "моделировать новый мир" (1, с. 188), построить настоящее и будущее на категоричном отрицании прошлого. Но от авангарда наш век получил "новейшее" искусство, благодаря которому мы имеем сегодня Пикассо и Брынкуша, теорию поэтического языка и додекафоническую музыку, Хлебникова и Кандинского, небоскребы и дизайн. Основной заслугой авангарда в любой форме искусства и в любой стране является его "регенерирующая функция", даже тогда, когда его краски слишком стуснены (1, с. 222).

Есенин был современником русского авангарда. Откликнулся ли он на брожение умов и талантов конца 10-х начала 20-х годов? Коснулась ли аура авангарда его творчества? Чувствовал ли себя и молодой поэт "творцом" нового художественного видения мира?

Нам кажется, что реакцию поэта на современное ему брожение культурной и даже политической жизни можно определить как одновременное притягивание - отталкивание. Есенин не жил и не творил вне окружающей его действительности, сколько не была бы его поэзия связана с традиционной русской моделью мира. А с другой стороны, в поэзии Есенина мы наблюдаем и весьма сходные с явлениями русского авангарда установки. Другими словами, чуткость поэтического восприятия мира у Есенина вписы-

вается, наряду с творчеством других художников слова и краски, в новую ориентацию русского искусства начала нашего беспокойного XX века.

Изображение русской деревни с её неповторимой красочностью быта и фольклора, с её грустным пейзажем всегда считалось одной из основных черт есенинской поэзии. По своему происхождению Есенин уроженец крестьянского мира и это могло бы объяснить все. Но не надо забывать, что в известной степени новейшая русская художественная культура развивалась в начале века под знаменем открытия богатства мира русской деревни.

Блок, Хлебников или Ремизов в литературе, Стравинский или Прокофьев в музыке, Малевич, Филонов, Рерих, Григорьев, Петров-Водкин или Шагал в изобразительных искусствах черпали вдохновительные силы в народной культуре от икон и дымковской игрушки до лубка и балагана. И русский авангард не составляет исключения, ибо его характеризует (и в этом один из его парадоксов!) возврат к архаическим формам не только слова, но и разных искусств, обращение к фольклору, во всем его корпусе, в том числе и к зауми, хорошо представленной в фольклоре..." (2, с. 9).

Есенин как и многие его современников, видел в народном творчестве отражение духовного мира русского человека, отлично понимая, что все национальное есть одновременно и общечеловеческое. "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" (3, т. 5, с. 32).

Это отрывок из эссе *Ключи Марии*, которое молодой поэт (ему было всего 23 года) написал ещё до вступления в группу имажинистов, факт, подтверждающий наше предположение о том, что веяния эпохи были созвучны настроениям и поискам поэта и наоборот.

Картины Петрова-Водкина (*Купание красного коня, Мать, Деаушки на Волге*), Б. Григорьева (*С работы, Расея*), Кустодиева (*Балаган, Ярмарка, Масленица*) или П. Филонова (*За столом, Пасха*) созданы приблизительно одновременно со стихами *Радуницы*.

В 1915 году Есенин познакомился с скульптором Сергеем Коненковым, в ту пору возродившим русскую деревянную скульптуру к новой жизни своими фантастическими образами языческой старины (*Старичек - кленовичок, Великосил, Дажди - бог, Старичок - полевичок, Еруслан Лазаревич, Сказательница Кривополенова*). А через несколько лет, в 1918 году, Есенин (может быть и под влиянием контактов с Коненковым, о творчестве которого хотел написать вместе с С. Клычковым монографию), так увлеченно писал в *Ключах Марии* о том, что “древо (это) религия мысли нашего народа” (3, т. 5, с. 31) или что “древо (это) жизнь” (3, т. 5, с. 34), толковал об “избе-простолюдине” или об языческих богах славян.

Не надо забывать и тот факт, что почти все авангардные поэты (Хлебников, Маяковский) и художники (Шагал, Филонов, Малевич, Григорьев, Малявин) пришли из провинции, откуда принесли с собой в Москву и Петербург иную, народную, оригинальную культуру, которую с удивлением открывали для себя их современники.

Есенин и Шагал, например, по-своему “видят” окружающий их мир, придавая ему сказочный оттенок. Оба художника стирают грань между землей и небом и конструируют новое пространство, которое становится в равной мере и небом и землей. Шагал “населяет” небо всем, чем живёт земля: людьми, животными, растениями. Они могут спокойно летать над домами или стоять рядом с луной: (картины *Я и деревня, Беременная женщина, A la Russie...*, написанные между 1911 и 1913 годами).

В есенинском мире происходит обратное явление: небо спускается на землю, “небесные предметы” становятся земными:

Облак, как мышь,
 подбежал и взмахнул
В небо огромным хвостом.
Словно яйцо,
 расколовшись, скользнул
Месяц за дальным холмом.

(3, т. 1, с. 191)

В рамках неканонического подхода к изображаемому миру для Есенина и для Шагала “не существует четких образных граней между человеком и зверем, зверем и растением” (4, с. 84). И поэт, и художник освобождают все живое и неживое, населяющее небесную и земную твердь от привычных для читателя или зрителя представлений. У Шагала корова стоит на крыше, а человек шагает с ведром над церковью. У Есенина:

Рыжий месяц жеребенком
Запрягался в наши сани.

(3, т. 2, с. 27)

или:

За темной прядью перелесиц,
В непоколебимой синеве,
Ягненок кудрявый - месяц
Гуляет в голубой траве.

В затихшем озере с осокой
Бодаются его рога, -
И кажется с тропы далекой -
Вода качает берега.

(3, т. 1, с. 202)

Интересен ещё один факт. Все русское авангардное искусство (поэзию и живопись) роднит жизнеутверждающая

струя, воплощенная в образах животного мира. В реальных, фантастических, живописных или гротескских изображениях огромный репертуар животных и зверей служит поэтам и художникам авангарда для создания символов и аллегорий, придающих их произведениям образную плотность. Процитируем Есенина, который удивительной метафорой определил мучительное стремление любого творца “из тяжести недоброй ... прекрасное создать” (О. Мандельштам): “Розу белую с черною жабой / я хотел на земле повенчать”. Сочетание таких контрастных образов (розы - символа прекрасного и поэтичности и жабы - символа уродства и отвратительности: белого цвета - идеала чистоты и святости и черного цвета - эмблематичного для зла и порока) производит яркий эффект. Образ может стоять рядом с картинами Шагала, на которых колоритный контраст в сочетании с причудливостью изображения живого мира насыщен смыслами. Интересную интерпретацию зооморфных образов и метаморфоз даёт в своей работе о русском авангарде немецкий славист И. Хольтхузен (5).

Особое место занимает в этом зооморфном мире изображение коня. Ранний Кандинский, а также и Петров-Водкин, Маяковский, Хлебников и, конечно, Есенин обращались к этому образу. Об этом много написано (6). Мы хотели бы добавить только что, ни у какого другого русского поэта нет такой, как у Есенина, богатой палитры поэтической нагрузки образа коня.

В строгом смысле слова Есенин не был до 1917 года сопричастным громким литературным “турнирам”. Отшумела уже борьба яростных футуристов всех “Франций”, “ожесточенно споривших, точнее, ругавшихся между собой” (7, с. 348). Разумеется, литературный авангард был известен Есенину. Ведь, он не мог не знать о футуристах и об их громких выступлениях, но пока, его литературные интересы связаны с другими, далекими от футуризма группами (Краса или Страда). В 1915-1916 годы в Москве и Петрограде Есенин

был, в основном, занят собственным утверждением на литературном поприще. Он посещает изысканные литературные салоны и известные в богемном мире кафе “Бродячая собака” или “Лампа Аладдина”.

Мы не располагаем, к сожалению, полной информацией о том увлекался ли Есенин в ту пору кроме поэзии и живописью, хотя очень известные (И. Репин и Н. Рерих) или малоизвестные (К. Соколов, П. Наумов) художники были с ним знакомы. В эти годы появился манифест супрематизма Малевича (1915), раньше в 1913 году вышел Манифест лучизма. Кажется, что эти новшества в русской и мировой живописи остались вне интересов молодого Есенина.

В обстановке революционных и послереволюционных годов, как бы это не казалось на первый взгляд парадоксальным, русский авангард получил исключительно сильный художественный толчок. Чувство ломки и сдвигов жизни, “конструирование” нового общества, в котором многие не видели, не хотели или боялись видеть притеснительной силы, были окрашены социальным оптимизмом и отражались в художественной практике неисчерпаемым богатством выразительных возможностей. Адриан Марино правильно отмечает, что для авангардистских направлений в моменты сильного социального брожения характерно сотрудничество и окказиональный союз с политикой. Но очень скоро авангард оказывается опровергнутым сильными социальными движениями (1, с. 190-192).

В первые годы после Октября многие представители русской культуры сотрудничали с властью: писатели и поэты (Пильняк, Бабель, Вс. Иванов, Белый, Маяковский, Блок, Брюсов и т. д.), театральные деятели (Мейерхольд, Таиров), художники (Кандинский и Шагал, Татлин, Малевич, Родченко, Лентулов, Анненков, Альтман, Древин и Удальцова, Фальк, Попова, Степанова, Фешин и др.). Некоторые из них к середине 20-х годов выехали из России, недовольные все более сильным натиском “социального

заказа”, другие старались приспособиться к новым условиям, что если и спасло их позже от жестокости тоталитарного режима, все-таки резко остановило их творческий взлет. Других совсем не стало...

И Есенин был причастен к общему энтузиазму в отрицании старого и к общему экспериментаторству, если иметь в виду хотя бы “новую поэтизацию” библейских образов и символов в изображении революционной действительности. Общеизвестны в этой связи стихи Блока, Брюсова или Маяковского, картина Петрова-Водкина *1918 в Петрограде*. В стихах Есенина этого периода звучат и богоборческие и богохульные мотивы, что сближает его произведения с пьесой Маяковского *Мистерия буфф* и с поэмой Д. Бедного *Земля обетованная*. Но у Есенина это приподнятое настроение непродолжительно. После воспевания “небесного барабанщика”, “красного коня”, “непоколебимой рати” и даже одновременно с мечтанием об Инонии звучат в поэзии Есенина и весьма ностальгические ноты тоски по “милей Руси”, где осталась прежняя жизнь: отчий дом, молодость, любовь, песни.

Я не скоро, не скоро вернусь!
Долго петь и звенеть пурге.
Стережет голубую Русь
Старый клен на одной ноге.

(3, т. 2, с. 75)

или:

Но равнинная синь не лечит.
Песни, песни, иль вас не стряхнуть?...
Золотистой метелкой вечер
Расчищает мой ровный путь.

(3, т. 2, с. 63)

Меланхолия поэта переходит в разочарование, а разочарование в ярость. Страшные, гротескные картины и образы *Кобыльих кораблей* а также патетическое воззвание поэта не “поднять с земли / в сумасшедшего ближнего камень” явно противостоят пафосу некоторых его стихов о революции. Эмблематичным для есенинского отталкивания нам кажется не только образ “злого октября”, но и выдвигание в его поэзии этой поры (я вообще в русской поэзии того сложного времени) образа мирного поэта, призванного воспевать жизнь, а не братоубийство:

Все познать, ничего не взять
Пришёл в этот мир поэт.
Он пришёл целовать коров.
Слушать сердцем овсяный хруст.
Глубже, глубже серпы стихов!
Сыпь черемухой, солнце - куст!

(3, т. 2, с. 99)

Когда речь идёт об “авангардизме” Есенина, всегда упоминается его пребывание в рядах имажинистов. Нам кажется, что и в сближении поэта с имажинистами действовал тот же процесс притягивания - отталкивания, характерный для его отношения к литературной среде. С одной стороны - личная дружба, громкие манифесты и выступления, стихи, написанные на стенах Страстного монастыря (!), “корпоративный дух”, создание совместного издательства, противостояние другим литературным группам и направлениям. С другой стороны отметим сосредоточенность поэта на собственном творчестве, сознательное игнорирование требований защитников первенства образа. Прав А. А. Козловский, когда пишет, что Есенину “были узки рамки любой литературной группы или школы. Он вырастал из все возможных манифестов и деклараций быстрее, чем они создавались” (8, т. 1, с. 21).

В сложной обстановке литературной жизни 1918 -1925 годов Есенин враждебно относился ко всем группировкам, вызывающе проповедующим национальный нигилизм, отказ от традиций, как, например, это было у пролеткультовцев, конструктивистов, ничевоков.

Его могла бы привлечь идея отделения искусства от государства, пропагандируемая имажинистами и не только ими, именно как реакция на идеологию футуристов и пролеткультовцев, так настойчиво претендовавших на организацию жизни общества через своё искусство. Грубость и абсурд “права именем коллектива преобразовывать сознание общества” (9, с. 15) могло только отталкивать Есенина, чья лирика всегда носила яркий исповедальный характер.

Как известно, Есенин и имажинисты не принимали и футуристических установок на “новую поэзию”. “Словотворчество и заумный язык - это чепуха. Но мы нашли способ оживить мёртвые слова, заключая их в яркие поэтические образы” записывает слова поэта один из его современников В. Т. Кириллов (10, с. 232). Но такое отношение к теориям и практике футуристов не означало со стороны поэта отрицания большого таланта Маяковского, сколько не противостояли бы они друг другу по всем литературным и не литературным вопросам. “Что ни говори, а Маяковского не выкинешь. Ляжет в литературе бревном, (...) и многие о него споткнутся”, - говорил поэт (10, с. 280). А. Хлебникова совсем простил, когда известнейший футурист в 1920 году в Харкове “всенародно был помазан миром имажинизма” (10, с. 249).

Антифутуризм и антиподражательность имажинистов соответствовали настроениям Есенина. В поздних манифестах имажинистов (*Почти декларация* - 1923 и *Восемь пунктов* - 1924) выдвигаются уже новые, умеренные положения, явно созвучные есенинским требованиям к поэтической эстетике данного периода. Имажинисты признаются в собственной ненужной буффонаде, защищают “культуру слова, то есть

образность, чистоту языка, гармонию, идею (А. У.)” (3, т. 5, с. 224), требуют от искусства “психологизма и сурового логического мышления (подчерк. авт.) (3, т. 5, с. 227), восстают против “красного эстетизирования”, против насильственного введения официальной тематики и образов - штампов (“серп, молот, мы, толпа, красный, баррикады”) в новое искусство. Может быть это было и новым упреком Маяковскому и поэзии *Пролеткульта*, но и скрытым предостережением наступающему ультралевому искусству. В этой связи можно частично интерпретировать и трактовку 4-ого, 6-ого и 7-ого пунктов вышеупомянутого манифеста *Восемь пунктов*, в которых по-новому для имажинистов ставится вопрос об отношении искусства к пролетариату, об интеллектуальном воздействии искусства и о роли поэта в социалистическом обществе.

Под этим манифестом стоит и подпись Есенина, но разрыв с имажинистами произошёл все-таки в том же 1924 году, когда через письмо в “Правду” от 31 августа 1924 года поэт официально сообщает о своём выходе из группы.

Есенин ни под каким влиянием, ни имажинистов, ни пролеткультовцев, - не мог стать настоящим певцом города. Неприязнь к городу и связанной с ним индустриализацией вызывает в его поэзии трагическое звучание. От знаменитого *Сорокоуста* и “железного гостя” идёт прямая нить к мучительному признанию:

И теперь даже стало не тяжко
Ковылять из притона в притон,
Как в смирительную рубашку,
Мы природу берем в бетон.

(3, т. 2, с. 152)

А когда он обращается к этой теме, в цикле *Москва кабацкая*, то это было осознание безысходности, одиночества, отчаяния. За подчеркнутой грубостью скрывается и

переживание собственного падения. Стихи этого цикла можно назвать экспрессионистскими по жестокому обнажению страдания личности, ущемленной в нашем веке “крайним техницизмом, стадным духом больших городов, оторванностью от родной почвы, (...), моральным притворством, нищетой и болезнью ...” (11, с. 188). Такое отношение к современному миру отличает Есенина от всех представителей русского авангарда, от Маяковского и Хлебникова до Татлина и Родченко.

Конечно, Есенин как и Мандельштам, хотел быть “с веком наравне”, но умный читатель угадывает безуспешность стараний поэта, не сомневаясь в их глубокой искренности... Есенин и многие его современники не могли безоговорочно принимать “социальные заказы” ...

Ведь и сегодня многие не принимают в русском авангарде именно его “социальный утопизм и религиозный эклектизм” (2, с. 6), черты, свойственные в определённой мере и творчеству Есенина.

Что касается увлечения Есенина модернистской живописью, сведения современников и сами высказывания поэта противоречивы. В *Ключах Марии* (1918) Есенин иронизирует над представителем английского L'art nouveau иллюстратором книг Оскара Уайльда - *Обри Бердслеем* (3, т. 5, с. 47), а в *Декларации* имажинистов 1919 года Пикассо упомянут с презрением (“кубики да переводы”) (3, т. 5, с. 221) наряду с поэзией футуристов. А всего через два года, в 1921 году он с интересом посещал Музей новой европейской живописи - бывшие собрания Шукина и Морозова. Поэт И. Грузинов записывает в своих воспоминаниях: “Больше всего его занимал Пикассо. Есенин достал откуда-то книгу о Пикассо на немецком языке, со множеством репродукций работ Пикассо” (10, с. 276). Другой знакомый поэта, И. Старцев отмечает: “Модернизированную литературу Есенин не любил, разговоры о ней заминал (...). К остальным видам искусства относился равнодушно” (10, с. 280). Известно, что

после революции Есенин познакомился с Шагалом (12, с. 133-134), а в студии художника Якулова, который вместе с Борисом Ердманом подписывал имажинистские манифесты, он познакомился с Айседорой Дункан.

В творчестве Есенина можно найти и другие черты авангарда. Это, например, временное пренебрежение к традициям любовной лирики, нарочитое огрубление интимности, столь характерные для поэзии Футуристов и имажинистов или для есенинских циклов *Любовь хулигана* или *Москва кабацкая*. Ведь и в живописи той эпохи появляется совсем новый женский портрет, сильно отличающийся от традиционного идеала женской красоты. Причудливая жестикуляция, отсутствие совершенных пропорций, иногда даже белое пятно вместо лица, условность или гротеск форм и колорита присущи и полотнам Малевича (*Купальщицы*, *Жница*, *Женщина с граблями*), Филонова (*Коровницы*, *Мужчина и женщина*) или Шагала (*Обнаженная*). Как и в новой поэзии, так и в новой живописи восприятие это не узнавание правдоподобия, а напряженная работа чувства и мысли.

Живопись той эпохи считалась одной из передовых форм искусства, недаром между поэтами и художниками образовались союзы, в которых они объединялись под общим лозунгом абсолютной свободы культуры. Подписывают литературные манифесты и художники, которые, в свою очередь, пишут свои манифесты, объявляющие войну старой культуре - Кандинский, Малевич, Родченко, Филонов и др. "Мы хотим, чтоб слово пошло за живописью" - торжественно провозглашал Хлебников.

А сегодня оказывается весьма трудно установить, что было впереди - живопись или поэзия. Скорее всего они шли рядом к дерзкому новаторству - мастера изобразительных искусств и мастера слова, искатели новых форм, в которых смелые и виртуозные образы и ассоциации способствовали бы постижению нового духа нашего века.

Путь к пониманию и правильной оценке культуры первых десятилетий нашего столетия нелегок. Он предполагает преодоление эстетических предрассудков, заостренных интерпретаций. И в этой связи, может быть, и к творчеству Есенина следует обратиться по-новому, открывая поэта, сумевшего в сложную эпоху, наряду с многочисленными художниками, о которых ещё так мало знаем, возвысить свой голос в защиту подлинного искусства.

Примечания

1. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, 1973.
2. Г. Айги - С. Бочаров, Реализм авангарда, "Вопросы литературы", июнь, 1991.
3. С. Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, Москва, 1962.
4. А. Марченко, Поэтический мир Есенина, Москва, 1989.
5. Johannes Holthusen, *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischer Avantgarde (1909-1923)*, München, 1974.
6. А. Морозова, Анимализм в поэзии Есенина в кн. Сергей Есенин. Проблемы творчества, Москва, 1978; В. Г. Базанов, К символике красного коня, "Русская литература", No. 4, 1980.
7. В. Брюсов, Вчера, сегодня и завтра русской поэзии в кн. Ремесло поэта. Статьи о русской поэзии, Москва, 1986.
8. А. А. Козловский, Были и легенды жизни Есенина. Вступительная статья в кн. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986.
9. А. И. Казинцев, Закономерность историко-литературного развития. (Эволюция одного художественного направления), "Филологические науки", No. 1, 1981.
10. Жизнь Есенина. Рассказывают современники, Москва, 1988.
11. Ștefan Augustin Doinaș, *Atitudini expresioniste în poezia românească, "Secolul XX"*, 11-12, 1969.
12. Jean-Paul Crespelle, Chagall. *L'amour, la rêve et la vie*, Paris, 1969.

СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЕСЕНИН И ТЕАТР

Л. Р. Левина (Россия)

Имя С. А. Есенина не попало в театральную энциклопедию (Москва, 1963, т. 2). Между тем, анализ критической литературы и многочисленных воспоминаний о нем, переизданных за последние 10-15 лет, да и вновь опубликованных, дает представление об интересе к театру, о его выступлениях на эстраде, о театральных взглядах поэта, его попытках “прорваться” в театр, театральной жизни его произведений в России и за рубежом после смерти, многочисленных выступлениях на эстраде блестящих актёров с чтением его произведений вплоть до сегодняшнего дня, попытках создать образ поэта на сцене.

Я представляю здесь Российскую государственную библиотеку по искусству, которая богата не только своими фондами (книгами, периодическими изданиями, театральными программами, фотографиями), но глубоко и многоаспектно разработанным справочным аппаратом: каталогами, картотеками (библиографическими и фактографическими), библиографическими справочниками. Обращение к справочному аппарату библиотеки позволило собрать материал по теме “С. А. Есенин и театр” и лишь часть его представить вам сегодня.

Первые выступления Есенина состоялись в Петербурге в 1915 г. Он выступал на вечерах поэзии в кафе, салонах, в специально снятых помещениях вместе с Блоком, Маяковским, Ахматовой, Брюсовым, Мандельштамом,

знакомя друзей и любителей поэзии со своим творчеством. Его водили по литературным салонам, им любовались как “очередным чудом” России: голубые глаза, волнистые кудри, улыбка мягкая и обаятельная - образ пастушка, рязанского мужичка, принесшего в стихи запах полей и трав. Уже тогда в манере чтения поражала новизна, особая трогательность, душевная лиричность. Он читал гораздо громче, чем говорил, медленных темпов в его чтении не было, строчки “рубились” прямо и крепко, без притворства и наигранности. Описывая выступление С. Есенина в театральном-концертном зале Тенишевского училища на Моховой 33-35, на встрече, организованной 25 октября 1915 г. С. Городецкий, В. Чернявский, петербургский приятель поэта, подчеркнул, что именно этот вечер положил “начало театрализации его выступлений” (1).

Впоследствии Есенин усовершенствовал стиль своих публичных выступлений. Забросил тальянку, под которую пел частушки, и уже не пел песен. Выходил на эстраду в элегантном костюме. Не было никакой аффектации: простая и душевная лирика выливалась в музыкальном строе стиха, западала в сердце слушателей. Революция поставила огромную по своему масштабу задачу приобщения миллионов людей, полуграмотных и вовсе неграмотных, к достижениям культуры, дала новое содержание и направление развития жанру художественного слова на эстраде.

В годы революции и гражданской войны постепенно вырабатывался особый жанр поэтического чтения, рассчитанного на широкие слои населения. Все чаще поэты получали возможность встречаться в больших аудиториях с читателями, молодежью и студентами, с новыми слушателями. Поэт Сергей Городецкий писал в своих воспоминаниях: “Поразил он меня мастерством, с каким научился читать свои стихи” (2). Это было зимой 1921 года. А учился Есенин чтению стихов в Петрограде у актера Суворинского театра, театрального педагога Владимира

Владимировича Сладкопевцева. Сладкопевцев привёл Сергея Есенина и Николая Ключева на занятия в школу драматического искусства, где он был директором и преподавал “Речевые основы сценического искусства”. О первом появлении Есенина на курсах вспоминает Студенцова Е. И., занимавшаяся на них: “...Есенин был курчавый парень со светлыми волосами, с ясными смеющимися глазами. Он был одет в какую-то форму защитного цвета, в которой я видела его большей частью позднее. Ключев больше не приходил. Есенин приходил один. Однажды он пришёл вместе с Сладкопевцевым и просидел весь урок. После урока Сладкопевцев сказал, что они едут в полки, которые стоят в Царском Селе, что Есенин читает там свои стихи и пользуется успехом” (3).

Приехав весной 1918 года в Москву, он покори́л своим чтением всех, кто его слушал. Одно из первых выступлений Сергея Есенина состоялось в помещении бывшего немецкого клуба (ул. Софийка, 6). Интересные воспоминания оставил Сергей Дмитриевич Спасский (1898-1956), дебютировавший в литературе как поэт-футурист. Воспоминания о Есенине были им написаны в 1956 году, за несколько месяцев до смерти. Он писал об исполнении Есениным стихов: “Произносил слова просто, не нараопев, как читали тогда многие. Слегка улыбался, переводя взгляд от слушателя к слушателю, будто обращаясь к каждому отдельно. Негромкий голос, покой по всем облике, темперамент убран, почти полное отсутствие жеста. Он был тихим потому, что читал тихие строки” (4). Это - о чтении стихов первого периода творчества.

А через несколько дней автор вновь слушает Есенина. Он читает “Инонию”. “Это были стихи совсем другого строя, чем те, какие я слышал недавно. Они читались совсем по-другому, более низким, собранным, твёрдым голосом. Рука выбрасывалась вперед, рассекая воздух короткими ударами. Все лицо стало жестким, угрожающим. Он обвинял и тре-

бывал ответа. Отрывистый взмах головы, весь корпус наклоняется вбок и вдруг выпрямляется, как пружина... Глаза сосредоточенные и сверкающие... И все это происходит на маленьком шатком диванчике, с которого он не встает, создавая впечатление величия и грозной торжественности только незначительными перемещениями своего упругого, будто наэлектризованного тела.” (5).

Тог же Спасский слушает Есенина летом 1921 года в Доме печати, где поэт читает свою драматическую поэму *Пугачев*. “Иногда Есенин замирал и останавливался и обрушивался всем телом вперед. Всё время вспыхивали в воздухе его руки, взлетая, делая круговые движения. Голос то громыхал и накатывался, то замирал, становясь мягким и проникновенным. И нельзя было оторваться от чтеца, с такой выразительностью он не только произносил, но и разыгрывал в лицах текст...”

“... Не нужно ни декораций, ни грима, все определяется силой ритмизированной фразы и яростью непрерывно льющихся жестов, не менее необходимых, чем слова. Одним человеком на пустой сцене разыгрывалась трагедия, подлинно русская, лишенная малейшей стилизации.

И когда пронеслись последние слова Пугачева, задышающиеся, с трудом выскальзывающие из стиснутого отчаянием горла... - зал замер, захваченный силой этого поэтического и актерского мастерства, а потом все рухнуло от аплодисментов. “Да это же здорово!” - выкрикнул Пастернак, стоявший поблизости и бешено хлопавший. И все кинулись на сцену к Есенину” (6).

С. А. Есенин был прежде всего поэтом-лириком. Но он, подобно Маяковскому, стремился к “расширению словесной базы”. Маяковский в этом стремлении идёт в агитацию, в искусство плаката, в театр, в газету, на радио. Есенин же пытается “вырваться” на сцену. Это его желание совпало с потребностями нового театра.

Провозглашая современный и “созвучный эпохе” театр,

В. Э. Мейерхольд думал, что прежде всего для современного театра нужен современный драматург.

Театру РСФСР - 1, которым он руководил, надо было найти своего автора. В то время ни Маяковский, ни Есенин не были признанными поэтами. Мейерхольд обратился к Маяковскому и Есенину как к первым своим драматургам. И они с радостью откликнулись помочь становлению нового театра.

В 1920-1921 гг. В. Э. Мейерхольд убеждает Есенина написать драму в стихах на основе своего сценария *Григорий и Дмитрий*. По его замыслу в этой пьесе должны были встретиться два мальчика - царевич Дмитрий и Григорий Отрепьев. Сценарий был составлен Мейерхольдом в 1919 г. в камере новороссийской тюрьмы, куда он был заключен белогвардейцами. Осенью 1920 г. был открыт Театр РСФСР - 1, в репертуарный план которого вошла драма В. Э. Мейерхольда, В. М. Бебутова и С. А. Есенина *Григорий и Дмитрий*. По-видимому, это произведение было только задумано, но не написано. Обнаружить его в архивах не удалось (7).

В 1921 г. Есенин написал *Пугачева*, романтическую поэму, наполненную пафосом борьбы за свободу, которую критика тех лет приняла по-разному. Он читает *Пугачева* в театре у Мейерхольда. "... Я почувствовал какую-то близность *Пугачева* к пушкинским краткодраматическим произведениям. Есенин читал мне пьесу как в конкурсном порядке, когда предлагались и другие произведения к постановке... В этом чтении, визгливо-песенном и залихватски удалом, он выражал песенный склад русской песни, доведенной до бесшабашного своего удальского выявления. Песенный лад Есенина связан непосредственно с пляской - он любил песню и гармонику. А песня, подобно мистерии, - явление народное. Ни Качалов, ни Книппер совсем не умеют читать Есенина", - писал Мейерхольд (8). Мейерхольд заинтересовался *Пугачевым*, но по-видимому, не считал его сценичным,

ставить в первоизданном виде не решился, хотя *Пугачев* был включен в репертуарный план театра, репетиции так и не начались. В 1922 году актер В. Н. Яхонтов предлагал комсомольцам Мосторга поставить *Пугачева* (9). Весной 1923 г. во время посещения Петрограда Есенин предложил своему хорошему знакомому ведущему актеру и режиссеру Передвижного театра П. П. Гайдебурова и И. Ф. Скарской Виктору Владиславовичу Шимановскому осуществить постановку драматической поэмы *Пугачев*. В журнале “Жизнь искусства” (1924, No. 5) была опубликована следующая информация: “В центральной студии Губполитпросвета под руководством В. В. Шимановского в настоящее время идут работы по постановке трагедии С. Есенина *Пугачев*, режиссер В. В. Шимановский, художник Е. В. Соловцов”. Очевидно спектакль не был осуществлен.

Вспоминая о С. Есенине, поэт С. М. Городецкий писал: “Моя ошибка и ошибка всей критики, которая, впрочем, тогда почти не существовала, что *Ключи Марии* не были взяты достаточно всерьез. Если бы какой-нибудь дельный - даже не марксист, а просто материалист, разбил бы имажинистскую, идеалистическую систему этой книги, творчество Есенина могло бы взять другое русло. Это другое русло он судорожно искал все последние годы. В рамках лирического стихотворения ему было уже тесно. Лирика разрешается или в театр или в эпос. Есенин брал и тот и другой путь. Опыт выхода в театр он проделал в *Пугачеве*... Однако в широкой прессе *Пугачев* не был заменен, не был поставлен на сцене, напечатан был только в тысяче экземпляров. На первую свою большого размаха работу Есенин не получил надлежащего отклика. Не увидев *Пугачева* на сцене, он больше не возвращался к драматургическому творчеству. А все данные для работы в этом направлении у него были. Остался путь в эпос.” (10).

Театральные взгляды Есенина были изучены поэтом Иваном Васильевичем Грузиновым (11), который поз-

накопился с Есениным в 1918 году, в 1919 г. вошёл в группу имажинистов и пытался выступать как теоретик этой группы. Есенин расходился во взглядах на театральное искусство со своими друзьями-имажинистами. “В то время как имажинисты главную роль в театре отводили действию, в ущерб слову, он, Есенин, полагал, что слову должна быть отведена главная роль в театре. Он не желает унижать словесно искусство в угоду театральному. Ему как поэту, работающему преимущественно со словом, неприятна подчиненная роль слова в театре. Вот почему его новая пьеса *Пугачев* в том виде, как она есть, является произведением лирическим. И если режиссеры считают *Пугачева* не совсем сценичным, то автор заявляет, что переделывать его не намерен: пусть театр, если он желает ставить *Пугачева*, перестроится так, чтобы его пьеса могла увидеть сцену в том виде, как она есть” (12). Имажинисты А. Мариенгоф, В. Шершеневич и другие в те годы были тесно связаны с теорией и практикой тогдашнего Камерного театра и его руководителя А. Я. Таирова. Таиров в своей книге *Записки режиссера* (1921) писал: “Итак, театр обращается к литературе лишь как к необходимому на данной ступени развития материалу. Только такой подход к литературе является подлинно театральным, так как иначе театр перестает существовать как самоценное искусство...” (13). При этом Таиров называл поэта лишь помощником актёра и театра. Прямо противоположное в те годы утверждал В. Э. Мейерхольд, у которого было иное отношение к драматургии, слову и поэзии. Он писал: “Новый театр вырастает из литературы. В ломке драматургических форм всегда брала на себя инициативу литература. Литература создает театр” (14). И Есенин поддерживал Мейерхольда. Полемика вылилась на страницы журнала группы имажинистов “Гостиница для путешествующих в прекрасном”, где пропагандировался и выдвигался на первый план Таиров и Камерный театр. Есенин был недоволен. На собраниях груп-

пы имажинистов и в частных беседах он говорил: “Во-первых, вы меня ссорите с Мейерхольдом, с которым я ссориться не намерен; во-вторых, я нахожу, что театр Мейерхольда интереснее театра Таирова”.

В дальнейшем, когда рознь в группе имажинистов обогначилась отчетливее, он заявил: “В журнале, где выдвигают Таирова и нападают на Мейерхольда, я участвовать не желаю. В журнале, который я организую в дальнейшем, будет пропагандироваться театр Мейерхольда (15).

Исполнение произведений Есенина на эстраде - самостоятельная тема. Сравнительно недолго после смерти поэта его произведения читают очень немногие актеры. “Открытие Есенина началось в середине 50-х годов, а до этого были долгие годы забвения. Интерес к нему резко вырос. Это был даже не интерес, а самый настоящий ажиотаж. С эстрады его читали: А. Покровский, А. Азарина, С. Балашов, Г. Сорокин, И. Першин, С. Юрский. А. Арефьев, Валерий Иванов, В. Харитонов, Э. Велецкий. Ю. Мышкин. Г. Шмелев, И. Вишняков, Р. Ивицкий и многие, многие другие. В этом ряду особое место принадлежит Владимиру Николаевичу Яхонтову, своеобразие исполнительского стиля которого определяли интеллектуальность и творческая культура, мастерство сценического жеста, музыкальный голос, чувство ритма, умелое использование деталей костюма, бутафории. Он сделал свою программу “Сергей Есенин” в 1940 году, когда имя поэта фактически ещё было под запретом. Глубокий анализ работы актёра над программой и её исполнения дал театральный критик Н. А. Крымова в своей книге “Владимир Яхонтов” (16). Без всякой помощи исследователей (работ о Есенине ещё не было) в потоке есенинской поэзии Яхонтов отобрал самое существенное. Не самое “выгодное” для себя как для исполнителя, а самое главное для автора-поэта, художника. В отборе, расположении и трактовке стихов он в своё время обогнал теоретиков, не говоря уже о чтецах, эксплуатировавших самые популярные

из есенинских мотивов. Яхонтов погрузился в поэзию Есенина как филолог и как музыкант.

Желание Есенина поставить *Пугачева* в театре осуществилось лишь в 1967 году, через сорок пять лет после его написания. Это был спектакль Московского театра драмы и комедии на Таганке. Впервые режиссер Ю. И. Любимов поставил на сцене цельное поэтическое произведение. “Сейчас часто спорят о поэтическом театре. Что это такое? Я думаю, - пишет поэт Д. Самойлов, - это не просто театр, где произносятся стихи. Я представляю себе театр и без стихов. Это прежде всего театр, умеющий поэтическую деталь сделать элементом сценического действия, театрального зрелища. Поэтическое мышление метафорично. Театр воспринимает от поэзии метафору. Он не пытается подражать действительности, воссоздавая на сцене действительность бутафорскую. Он, как и поэзия, ищет точную и яркую деталь, в которой концентрируется идея целого. Эта деталь не бутафорская, а подлинная, подлинный материал жизни, быта, времени, как и в *Пугачеве* - плаха, топор, цепь. В сочетании с поэтическим ритмом и интонацией вещественные детали создают подлинную атмосферу театра... Он (Любимов) умеет статику поэтического эпизода перевести в действие даже там, где на первый взгляд действия нет. Он умеет сталкивать на сцене контрасты, остро чувствует эмоциональное состояние зрителя”. В спектакле Высоцкому достался Хлопуша, эпизод, одна сцена, но ставшая кульминационной. Сохранилась запись монолога Хлопуши в исполнении Есенина. Надсадным, резким звуком выпевает свои слова поэт. “Это не монолог драмы, а какая-то речитативная ария, необычная песня, но без смягчающего песенного размера и лада. Ритм диктуется не чередованием ударений, а переливами душевных движений. Так же исполнял этот монолог Высоцкий, только переведя все на баритональные ноты и собственную интонацию” (18). Он нашел основу труднейшей роли - звук и свою звуковую палитру. От зубовного

скрежета к страдательной песенной протяжности, от дикого рыка к призывному, трубному звуку - таковы краски его палитры” (19). Не ставя перед собой задачи анализа спектакля, скажем однако, что откликов на него и тогда, когда он был поставлен, и через много лет после премьеры было много. Большая часть их учтена в библиографическом указателе Российской государственной библиотеки по искусству (ранее Государственная театральная библиотека) “Московский драматический театр драмы и комедии на Таганке. 1964-1984” (Москва, 1989). Не потерял своего значения для нашей темы и указатель Государственной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина *Русские писатели поэты*, том 8, Москва, 1985, в который вошёл материал о С. А. Есенине.

Театральная Есениниана продолжается. Новые поколения актёров читают его произведения, режиссеры и театр ставят пьесы о поэте. Как моноспектакль ставится *Анна Снегина*. Интерес к судьбе поэта не иссякает и в наше жестокое время. Сейчас, к юбилею, Московский Художественный театр работает над постановкой пьесы Яковлева *Англетер*, посвященной поэту, тайне его смерти, а наша библиотека, используя свои богатейшие фонды и справочный аппарат, помогает театральному художнику, подбирая иллюстративные материалы: это и фотографии театрально существовавших лиц, интерьер гостиницы *Англетер*, костюмы 20-х годов и т.д.

Примечания

1. Чернявский В. С., Три эпохи встреч 1915-1925. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1, с. 213.
2. Городецкий С. М., О Сергее Есенине. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1, с. 182.
3. Студенцова Е. И., Встречи: Владимир Владимирович Сладкопевцев и Сергей Есенин. С. А. Есенин: Материалы к биогр.,

Москва, 1992, с. 15.

4. Спасский С. Д., Наброски со стороны С. А. Есенин: Материалы к биографии, Москва, 1992, с. 194-195.

5. Там же, с. 196.

6. Там же, с. 200-201

7. Мейерхольд В. Э., Статьи. Письма. Речи. Беседы, Москва, 1968, Ч. 2, с. 383, 373, 573; Мейерхольд репетирует, Москва, 1993, т. 2 с. 213.

8. Мейерхольд В. Э., О Есенине. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1. В ст.: Кузько И. А. Есенин, каким я его знал, с. 282-283.

9. Крымова Н. А., Владимир Яхотнов, Москва, 1978, с. 284.

10. Городецкий С. М., О Сергее Есенине. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1, с. 185.

11. Грузинов И. В., С. Есенин разговаривает о литературе и искусстве, С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1 с. 364-379.

12. Там же, с. 370.

13. Таиров А. Я., Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, Москва, 1970, с. 146.

14. Мейерхольд В. Э., там же.

15. Грузинов И. В., Есенин разговаривает о литературе и искусстве. С. А. Есенин в воспоминаниях современников, Москва, 1986, т. 1, с. 374-375.

16. Крымова Н. А., Владимир Яхотнов, Москва, 1978 (Жизнь в искусстве).

17. Самойлов Д., Что такое поэтический театр: Жизнь стиха на сцене, "Литературная газета", 1968, 10 янв.

18. Крымова Н. А., Хлопуша, Высоцкий на Таганке, Москва, с. 41.

19. Там же.

С. ЕСЕНИН И В. ШУКШИН КАК ПРЕДСТАВИТЕЛИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

В. В. Филиппов (Россия)

Несмотря на достижения отечественного и зарубежного есениноведения, сейчас, думается, ещё трудно понять все величие Сергея Есенина как национального, народного поэта. За ним стоит не просто литература Серебряного века и века XX-го. За ним стоит не только многовековое народное творчество и литературные традиции XIX в. С именем С. Есенина связана эпоха, героическая и трагическая русская история, мироощущение и сознание русского народа, его характер, быт, язык.

А. Твардовский писал:

“И все взыскательнее память
К началу всех моих начал.
И счастлив тем, что я оттуда,
Из той зимы, из той избы.
И счастлив тем, что я не чудо
Особой, избранной судьбы.
Мы все - почти что поголовно -
Оттуда люди, от земли”...

(“За далью-даль”).

Рязанская земля, народная почва - родина С. Есенина. Вот почему и до сих пор те, которые не просто любят читать стихи поэта, а ощущают эту глубину, понимают неисчерпае-

мость есенинского творчества.

Эта же русская народная почва вскормит М. Шолохова и Ф. Абрамова, В. Астафьева и В. Белова, В. Распутина и В. Шукшина. Крестьянский взгляд на действительность и на человека, деревенский уклад жизни способствовали, по словам В. Шукшина, воспитанию той большой совестливости нашего народа, его неподдельного чувства прекрасного, “которые не позволили забыть древнюю простую красоту храма, душевную песню, икону, Есенина, милого Ваньку-дурачка из сказки”... (1). Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: “честность, трудолюбие..., доброту... Мы сохранили в чистоте великий русский язык” (2). Здесь уместно вспомнить и слова академика Д. Лихачева о том, что “древнейшие в мире культуры у всех народов-крестьянские. Здесь не только фольклор, здесь и трудовые навыки и высокая культура быта” (3). История культуры связана с историей человеческой памяти.

Все сказанное позволяет лучше понять необходимость современного изучения творчества С. Есенина, во-первых, в контексте истории русской культуры, а, во-вторых, в сравнении с представителями русской народной культуры XX в. Такой методологический подход позволит раскрыть влияние С. Есенина на их творчество. Мы остановимся, в частности, на значении поэзии С. Есенина для творчества В. Шукшина.

Прежде всего коснемся большой темы: “С. Есенин и русская культура”. В условиях революционной России, как известно, произошел раскол в русской культуре. Те деятели культуры, которые поддерживали революцию, остались в России, противники - эмигрировали. С. Есенин как крестьянский поэт, возлагавший на нее большие надежды, раньше многих понял ее губительный для простого народа характер. Его гуманистическая лирика не могла быть по достоинству оценена классово-партийной советской критикой тех лет. Между тем непреходящее значение Сергея Есенина для

русской культуры увидели многие критики русского Зарубежья. С. Есенин явился общим звеном единой, отечественной и зарубежной, русской культуры. Пользующийся большим авторитетом в эмиграции Г. Иванов писал о том, что С. Есенин “объединяет русских людей звуком русской песни”... (4). “Значение Есенина именно в том, что он оказался как раз на уровне сознания русского народа “страшных лет России, совпал с ним до конца, стал синонимом и её падения и её стремления возродиться. В этом “пушкинская” незаменимость Есенина, превращающая его стихи в источник света и добра. И поэтому о Есенине, не преувеличивая, можно сказать, что он Наследник Пушкина наших дней” (5). М. Осоргин, признавая С. Есенина среди его современников “самым большим и самым чистым, подлинным, настоящим русским поэтом его поколения”, писал: “Пусть Пастернак создал или создаст новую школу поэзии, пусть Ходасевич привил классическую розу к советскому дичку..., - но на простых и чутких струнах сердца умел играть только Сергей Есенин, и после Блока, только его поэзия ощущалась, как дар свыше” (6). По словам М. Слонима, С. Есенина любят “... за нежность, за человечески близкое, за воспоминание о природе и молодости, за обреченность, за метания. Его любят за то, что в мир идейного приказа, бездумия... он принес тонкую, печальную как пастушеский рожок ноту сердечной печали и одиночества” (7).

Среди многочисленных критических откликов нас в данном случае интересует лишь то, что было сохранено и продолжено деятелями русской культуры последующих лет. Это было связано с темами истории и революции, родины и народа, любви и жалости, деревни и города, борьбы за свободу и трагической гибели, жизни и смерти, человека и природы, человека и бога. Философская глубина и высокая лирическая напряженность поэзии С. Есенина, народная нравственность и гражданский пафос были по-сыновнему

восприняты В. Шукшиным.

В статье *Милая моя родина* В. Шукшин писал: "Откуда берутся таланты? От щедрот народных. Живут на земле русские люди - и вот избирают одного. Он за всех будет говорить - он памятлив народной памятью, мудр народной мудростью" (8). Таким был для него С. Есенин, которого он горячо любил.

В. Шукшин и сам писал стихи. Если внимательно читать его произведения, то их можно найти в рассказах *И разыгрались же кони в поле*, *Алеша бесконвойный*, в романе *Я пришел дать Вам волю*. Многие из них напоминают есенинские.

Напр.:

"И разыгрались же кони в поле,
Поископытили всю зарю.
Что они делают?
Чью они долю
Мыкают по полю?
Уж не мою ль?
Тихо в поле.
Устали кони...
Тихо в поле -
Зови не зови.
В сонном озере, как в иконе, -
Красный оклад зари".

Близость В. Шукшина к С. Есенину прежде всего можно заметить и в их крестьянском происхождении, и в превратностях трудной судьбы. Как и Сергей Есенин, В. Шукшин ушел из родной деревни в город, чтобы осуществить своё высокое признание. Он добился успеха, всеобщего признания, но досталось это ему дорогой ценой...

Сергей Макаров писал:

“Твоих, Россия, сыновей
И смерть сама ведет в бессмертье”.
(“Шукшин мечтой не пренебрег”)

Однако более глубокая взаимосвязь двух этих народных художников прослеживается в эстетике, в творчестве.

Литература была для них жизнью души человеческой, отражением жизни народа.

С. Есенин писал:

“Быть поэтом - это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души”.
(“Быть поэтом - это значит то же”).

Для С. Есенина и В. Шукшина не существовало лозунга “Быть ближе к действительности!”, ведь они сами реалистически, зачастую исторически - конкретно выражали её через свои творческие принципы, через художественные образы. В. Шукшин повторял: “Литература есть правда”, “нравственность есть правда” и стремился воплотить эту позицию уже в первой своей книге *Сельские жители*. В ней ярко проявились и интерес писателя к духовному миру русского крестьянина, к его характеру, и защита его человеческого достоинства, и глубокая обеспокоенность за его судьбу.

“На каком основании вообще человек садится писать?... - спрашивал В. Шукшин и отвечал: ...Сама потребность взяться за перо лежит, думается, в душе растревоженной” (9). Не похоже ли это состояние на мятущуюся душу С. Есенина? Веру и разочарование, горечь непонимания вслед за С. Есениным испытал и В. Шукшин. Он не принимал общественную ложь, стереотипы тоталитарного государства, критически относился ко всем проявлениям антинародной морали. И хотя подобно С. Есенину, он не заявлял об

умерщвлении личности в стране строящегося социализма, он был борцом за справедливость, за право оставаться независимым художником. Он, словно помнил о С. Есенине, для которого и Ленин не был иконой и который говорил: “Намордник я не позволю надеть на себя и под дудочку петь не буду” (10).

Как великий поэт, С. Есенин художественно выразил размах революции. Но, по справедливому наблюдению В. Сорокина, он не отверг ни Родины, ни Пугачева и обратился к теме русской вольницы, народного бунта (11).

Эта тема вдохновила и В. Шукшина, написавшего роман не о Пугачеве, а о Разине и мечтавшего сыграть главную роль в будущем фильме. Вслед за Есениным В. Шукшин воссоздает трагедию героической личности. Историческое проецируется на современность, что ещё более драматизирует повествование о народной революции.

Есенинское влияние на В. Шукшина оказалось настолько сильным, что оно нередко пронизывает художественную ткань его произведений, проявляется в сюжетах, в речи героев. Обратимся к примерам. В повести *Там, вдали* один человек в пьяной компании просит Петра спеть что-нибудь из С. Есенина. В киноповести *Печки-лавочки* молоденький офицерик, от которого вкусно пахнет маминым молоком, говорит миловидной соседке по купе:

“- Все это хорошо, но это сплошная чувствительность. Мы сегодня - не те.

- Но это же прекрасно, - неуверенно сказала соседка. И прочитала:

“Будто я весенней гулкой ранью

Проскакал на розовом коне”.

- Не мужские стихи, проговорил жестокий лейтенент. - *Розовый конь*” - это не из двадцатого века. Согласитесь.

Как тут не согласиться. И миловидная соседка пожимает плечами, что можно понять, как “пожалуй” (12).

По-чеховски скупой на авторские комментарии В.

Шукшин четко ставит акценты относительно своего отношения к стихам С. Есенина. “Молоденький офицерик” сродни тем недалеким критикам, которые считали поэта несовременным, не в духе времени”. Миловидная соседка олицетворяет молодого читателя, которому просто нравится есенинская лирика.

В рассказе *Степка* сбежавший из тюрьмы Степан Воеводин спел с друзьями песню, а потом разволновался.

“Ты меня не любишь, не жалеешь! - сказал он громко. - Я вас всех уважаю, черти драные! Я сильно без вас соскучился” (13).

Сильное волнение героев - это психологическая мотивировка для обращения к есенинской речи.

В рассказе *Верую* уже можно говорить о более глубоком вхождении С. Есенина в художественное содержание. Герои рассказа размышляют о любви и сострадании, о судьбе самого поэта. Поп разговаривает с пребывающим в глубокой тоске Максимом. “Вообще в жизни много справедливого. Вот жалеют: Есенин мало прожил. Ровно - с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает.

- А у вас в церкви... как заведут...

- У нас, не песня, у нас - стон. Нет, Есенин...

Здесь прожито как раз с песню.

- Любишь Есенина?

- Люблю.

- Споём?

- Я не умею.

- Слегка поддерживай, только не мешай.

- И поп загудел про клен заледенелый, да так грустно и умно как-то загудел, что и правда защемило в груди. На словах “ах”, и сам я ныне чтой-то стал нестойкий “поп ударил кулаком в столешницу и заплакал и затряс гривой.

- Милый, милый! Любил крестьянина! Жалел!”

По мнению В. Шукшина, без такой любви не было ни

одного русского писателя. Эта любовь распространялась и на крестьянский дом, и на его обитателей, и на русскую природу, и на весь мир крестьянской жизни, который был замечательно описан в книге В. Белова *Лад*. Уход из того дома, отрыв от крестьянского мира грозили гибелью. Возвращение назад невозможно. Такая участь была предсказана С. Есениным.

“Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь”

(Я покинул родимый дом)

“Не вернусь я в отчий дом,
Вечно странствующий странник”,

(Не вернусь я в отчий дом...)

“Ах, милый край!

Не тот ты стал,

Не тот.

Да уж и я, конечно, стал не прежний”.

(Возвращение на родину)

“Я никому здесь не знаком,

А те, что помнили, давно забыли”.

(Русь советская)

“Пускай я сдохну,

Только...

Нет,

Не ставьте памятник в Рязани!”

(Мой путь)

Образ жизненного пути, темы ухода и возвращения в родной дом, неприкаянности ни в деревне, ни в городе и приводящие, в конце концов, к горькому раскаянию,

получили развитие в фильме *Калина красная*. Мы не будем подробно останавливаться на этой наиболее значительной работе В. Шукшина, писателя, режиссера, артиста. Отметим только, что трагическая участь Егора Прокудина задается автором в самом начале. Осуществляется это с помощью лирического подтекста, определяемого стихами С. Есенина. Выход из тюрьмы Егора переполняет радостью. Он шутливо декламирует: “Май мой синий! Июнь голубой!” Он жаждет праздника души. Однако затем по дороге домой он читает полюбившиеся ему стихи С. Есенина:

В снежную выбель
Замешалась звенящая жуть. -
Здравствуй ты, моя черная гибель,
Я навстречу тебе выхожу”.

Егор содрогается от силы этих строк, принимая их на свой счет. Судьба есенинского лирического героя накладывается на судьбу шукшинского героя, лишняя раз показывая идейную близость поэта и писателя.

Выходец из деревни, С. Есенин стал носителем не только крестьянской, но и всерусской, и общечеловеческой культуры. Никакая огульная критика не смогла подорвать кровной связи его лиры с Россией с её прошлым, настоящим и будущим. Творчество С. Есенина оказало влияние на современную русскую культуру.

Человечество конца XX в. слышало по-пушкински пророческие слова народного поэта:

“Но, обреченный на гоненье,
Ещё я долго буду петь...
Чтоб и моё степное пенье
Сумело бронзой прозвенеть”.

(Пушкину)

Примечения

1. В. Шукшин, Вопросы к самому себе, Москва, Мол. гвардия, 1961, с. 32.
2. Там же, с. 219.
3. Цит. по кн. В. Ф. Горн: Василий Шукшин, Москва, Просвещение, 1993, с. 54-55.
4. Г. Иванов, Есенин, в кн. Русское зарубежье о Есенине, Воспоминания, т. 1, Москва, Инкон, 1993, с. 43.
5. Там же, с. 44.
6. Русское зарубежье о Есенине, Воспоминания, т. 1, Москва, Инкон, 1993, с. 23-24.
7. Там же, т. 2, с. 97.
8. Цит. по кн. В. Ф. Горн: Василий Шукшин, Москва, Просвещение, 1993, с. 5.
9. Цит. по кн. В. Ф. Горн: Василий Шукшин, Москва, Просвещение, 1993, с. 33.
10. Цит. по ст. Н. В. Устрямова: Есенин. (К трехлетию со дня смерти) в кн. Русское зарубежье о Есенине, Москва, Инкон, 1993, т. 2, с. 77.
11. См. В. Сорокин, Белая вьюга в кн. О, Русь, взмахни крылами, Есенинский сборник, Вып. 1, Москва, Наследие, 1994, с. 231.
12. В. Шукшин, Киноповести, Москва, Искусство, 1991, с. 270.
13. В. Шукшин, Рассказы, Москва, Моск. рабочий, 1980, с. 12.

ВЕРСИИ СМЕРТИ С. А. ЕСЕНИНА НА МАТЕРИАЛЕ РОССИЙСКОЙ ПРЕССЫ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. (ОБЗОР)

А. М. Шор (Россия)

Обстоятельства гибели выдающихся поэтов, как и других знаменитых людей, всегда привлекали внимание их современников и потомков. Дуэли А. Пушкина и М. Лермонтова, уход из жизни В. Маяковского и М. Цветаевой описаны во множестве статей и книг. К известным фактам время от времени добавляются новые подробности, проясняющие, а иногда - наоборот - запутывающие историю той или иной горестной утраты. Реалии наших дней - рассекречивание ранее недоступных документов, открытие специальных хранений литературы - дали возможность заполнить многие "белые" пятна в истории нашей страны, её культуры. Стали известны существенные страницы из биографий политических деятелей, артистов, художников, композиторов.

В 1989 г. на очередных Есенинских чтениях обсуждалась тема политического убийства С. А. Есенина. Первым, кто заявил о том, что надо развеять легенду о самоубийстве поэта, был писатель Василий Белов. Непосредственным поводом для такого заявления послужили фотографии мертвого Есенина: на них видны травмы лица. "У меня нет ни малейшего сомнения в том, что В. Белов хотел только одного - установления правды о смерти великого русского лирика, любимого сына России", - пишет исследователь творчества Есенина С. Кошечкин. Того же хотели и почитатели поэзии Есенина. И на страницы печати хлынули

многочисленные публикации. Если на воображаемые весы положить все статьи на эту тему, та чаша, на которой будут находиться мнения, подтверждающие самоубийство, взлетят пушинкой вверх. Проанализировать все точки зрения и доказательства в рамках данного выступления просто невозможно, однако нам удалось познакомиться со многими из них. Работу по анализу многих версий взял на себя член есенинской группы Института мировой литературы С. О. Кошечкин ("Смерть Есенина: две версии" - Правда, 1991, 6 июля), а также комиссия Есенинского комитета Союза писателей по выявлению обстоятельств смерти С. А. Есенина, созданная в 1989г. (Материалы её опубликованы в "Независимой газете" за 1993 г., 10 августа).

Приверженцы версии смерти Есенина главное внимание обращают на фотографии, милицкий акт, составленный на месте происшествия, записи опроса четырех близких к поэту людей, акт, подписанный патологоанатомом. Анализируя одни и те же материалы, авторы публикаций делают выводы, отличающиеся один от другого существенными деталями. По мнению Э. Хлыстолова, проводившего свое частное расследование, Есенин был убит "путем нанесения ему по лицу удара твердым предметом", И. Лыцов пишет о "глубоком проломе треугольной формы" - "такую рану можно нанести лишь металлическим предметом", Н. Сидорина говорит о "глубочайшей ране на лбу" - следе "от удара или пули", Е. Черносвитов пишет, что "вмятина на переносице посмертного характера и что она могла "возникнуть от удара тупым твердым предметом большой силы".

Действительно, на фотографиях и посмертной маске Есенина у правой брови заметно небольшое углубление. В акте экспертизы сказано так: "На середине лба над переносицей - вдавленная борозда, длиной 4 сантиметра и шириной 2 сантиметра ... Вдавление на лбу могло произойти от давления при повешении".

В милицейском акте отмечено: “Лицо было обращено к трубе”. Считалось, что след на переносице остался от трубы. Авторами новой версии подвергается сомнению.

Но существуют свидетельства людей, видевших мертвого Есенина в номере на другой день в гробу. Это и поэт Николай Браун, критик Павел Медведев, прозаик Лукницкий, вспоминает об этом и писатель Б. Лавренев. Они все говорят и пишут об обожженном лице Есенина от тонкой горячей трубы отопления, к которой он прикоснулся.

Современники поэта не сомневались, что это было самоубийство. Б. Лавренев в статье *Казненный дегенератами* (“Красная газета”, 1925, 30 дек.), берёт под защиту поэта и обличает его “убийц”, но даже он самоубийство не подвергает сомнению.

С. Кошечкин пишет: “Допустим, что какое-то время современники остерегались говорить о ране на лице, т. е. о фактическом убийстве поэта. Но ведь трудно поверить, чтобы за столько лет никто нигде не произнес слова о скрытом когда-то преступлении”.

Естественно предположить, что писатели русского зарубежья уцепились бы за малейший намек, чтобы “поговорить о злодеяниях коммунистов”. Но такого разговора не было. Наоборот, когда одна газета - рижская “Слово” в номере от 5 января 1928 г. напечатала сообщение о том, что Есенина отравили большевики, “Парижский вестник” высмеял эту “журналистскую утку”. “Поверить всем этим наспех состряпанным сенсациям может разве уж “очень заскорузлый идиот”, - пишет “Парижский вестник”.

Для доказательства новой версии используются милицкий и медицинский акты, протоколы опроса близких к Есенину лиц. Проанализировать все доводы и варианты просто невозможно. Но вот некоторые из них. Э. Хлистанов и С. Куняев (сын поэта Ст. Куняева) считают, что “Акт о самоубийстве” составлен на крайне низком профессиональном уровне. Но что здесь: злой умысел, преднамеренная

попытка скрыть важные детали трагедии или небрежность, а то и безграмотность. С. Куняев сомневается в необученности милиционера, С. Кошечкин отмечает, что судя по стилю и пунктуации, его составитель не блистал образованностью и приводит одну фразу: "... лицо обращено к трубе и кистью правой руки захватился за трубу..."

Особенно много претензий у авторов публикаций к акту вскрытия тела, акту, подписанному патологоанатомом А. Гиляревским. Так, профессор Ф. Морохов ("Труд", 1989, 30 апр.) полагает, что в документе содержатся тенденционные заключения. На основе данных акта он делает вывод: "Есенина сначала избили, потом удушили, "скорее всего подушкой". "Совершенно ошибочной" называют оценку Мороховым акта судебно-медицинской экспертизы из Ленинграда В. Андреева, В. Беликова и другие, спорит с Мороховым судмедэксперт из Владивостока А. Грабовский ("Труд", 1989, 4 авг.); професор Б. Свадковский ("Мед. газета", 1989, 22 дек.) заявляет, что для признания версии убийства "нет никаких медицинских научно обоснованных, взвешенных, четких аргументов".

Приверженцы новой версии высказывают мнение, что на эксперта, проводившего вскрытие трупа Есенина, "оказывалось давление". Это давление могло иметь самые разные мотивы, а не только сокрытие убийства. Э. Хлысталов отмечает, что акт Гиляревского неполный и по описанию картины смерти, и по сохранности. Описание состояния мозга не соответствует описанию состояния других органов. Картина из акта А. Г. Гиляревского могла бы соответствовать смерти, например, от острой сердечно-сосудистой недостаточности (и то не полностью) или от отравления некоторыми быстродействующими ядами. И автор приходит к мысли, что Гиляревский делал это сознательно. Это сделано как указание для всякого другого судмедэксперта, в руки к которому попадает данный акт, что он не соответствует истине. Автор рассматривает акт судмедэкспертизы,

подписанный Гиляревским, как шифровку. И настаивает на том, что расшифровать её можно только путем эксгумации (Москва, 1989, No. 7). С другой стороны, судебно-медицинский эксперт А. Маслов ("Врач", 1991, No. 5) пришел к выводу, что смерть Есенина наступила от асфиксии, т.е. удушения при повешении.

Много рассуждений о насильственной смерти поэта основывается на протоколах допросов управляющего гостиницы В. Назарова, поэта Вольфа Эрлиха, журналиста Георгия Устинова и его жены Е. Устиновой - друзей Есенина. Все детали освещают так, будто они изначально свидетельствуют о нечестности причастных к событиям людей.

Член Есенинского комитета при Союзе писателей СССР С. Кошечкин отмечал один характерный момент: многие авторы публикаций слабо знают биографию и творчество поэта. Один из них - Александр Меликсетян писал: "Не будучи специалистом по творчеству и биографии Есенина, я тем не менее беру на себя смелость изложить свою точку зрения...". Поверхностное знание жизни и творчества Есенина, его времени ведет к произвольному толкованию некоторых биографических фактов. Этим грешат, по мнению С. Кошечкина, Э. Хлысталов, И. Лысцов, Е. Черносвитов. Так, пытаясь анализировать "Песнь о великом походе", Черносвитов пишет: в поэме "с одной стороны, выступает злодей Петр, на костях людских построивший Петроград, - а с другой стороны - народ со своими героями ... Троцким и Зиновьевым". "Но ведь очевидно, - пишет С. Кошечкин, "что" с одной стороны выступает не только Петр, но и непутевый дьяк, и сгибший народ, а "с другой стороны", не только Троцкий и Зиновьев, но и Ворошилов и Буденный, и - что особенно важно - комиссары, "люди в куртках кожаных". Кстати, отточия перед фамилиями Троцкого и Зиновьева явно неуместны: в то время эти люди считались героическими личностями".

За что же был убит Есенин? По мнению авторов публи-

каций, за антисоветизм, за персональное, как пишет Лысцов, оскорбление “председателя Реввоенсовета республики” Льва Троцкого, за разоблачение его сионистских взглядов. Троцкий якобы не мог простить Есенину строк в “Стране негодяев”, где упоминается подлинная фамилия комиссара чекистов - Лейбман, “в гротескном облике которого четко просматривается Лейба Бронштейн - Троцкий”. И это предположение ничем не подтверждается, - пишет Кошечкин. Начать с того, что незаконченная “Страна негодяев” при жизни Есенина не была напечатана (за исключением монолога Рассветова). Лысцов указывает, что “более чем смелые отрывки из “Страны негодяев” появились в стихах. Но никаких списков не было (во всяком случае, никто из современников о них не вспоминает). А вот отзывы Есенина о Троцком были хорошо известны и в *Руси бесприютной* и в *Песне о великом походе* (правда, в последней строки долгие годы по понятным причинам опускались). Лысцов не замечает этих отзывов, ибо они нарушают его схему, рождают сомнение в том, что Троцкий мог быть “ярким гонителем” Есенина. Это сомнение увеличивается после ознакомления с письмом Троцкого “Памяти Есенина” (“Правда”, “Известия”, 1926, янв.). “Мы потеряли Есенина - такого прекрасного поэта, такого свежего, такого настоящего... Этот прекрасный и неподдельный поэт по-своему отразил эпоху и обогатил её песнями, по-новому сказавшими о любви, о синем небе, упавшем в реку, о месяце, который ягненком пасется в небесах, и о цветке неповторимом - себе самом”. И это пишет “яркий гонитель?” - восклицает Кошечкин. “Читали Вы статью Троцкого о Есенине? - спрашивал Максим Горький Г. Лутохина (письмо от 17 февр. 1926) - Самое лучшее, что писали о нем. Никто из товарищей его не сумел написать так хорошо. За Троцким числится немало политических грехов, но обвинять его в злонамеренных кознях против Есенина вряд ли есть основания.

Предположения некоторых сторонников новой версии смерти Есенина таковы: оскорбленный строками в “Стране негодяев”, Троцкий через своего сотрудника ВЧК Блюмкина, известного террориста, дает задание уничтожить поэта. “Кому-то, по-мнению А. Меликсетяна, было поручено выехать вслед за Есениным в Ленинград. И. Лысцов считает, что “убийцей Сергея Есенина был Яков Блюмкин со своей бандой”. Подозревается, что в эту банду входил и друг Есенина, молодой ленинградский поэт В. Эрлих. Но по сути, отмечает Кошечкин, никаких доказательств этого нет. Правда, как отмечают некоторые авторы, в книге В. Эрлиха *Право на песнь*, где он рассказывает о встречах с Есениным, якобы “много неясных глухих намеков”. А. Хлысталов вообще отрицает дружбу Есенина и Эрлиха: просто молодой ленинградец “устраивал Есенина как предприимчивый человек”. Поэт же Николай Тихонов рисует Вольфа Эрлиха духовно богатым и чистым человеком.

Известно, что последний день Есенина описан в воспоминаниях В. Эрлихом., Е. Устиновой, Д. Ушаковым. Сторонники новой версии берут из них только такие факты, которые “работают” на схему: ничего не предвещало трагедии. Обедали, пили чай, вели мирные беседы... Но ни словом они не обмолвились о таком свидетельстве Георгия Устинова: “Весь самый последний день Есенина был для меня мучительно тяжел. Наедине с ним было нестерпимо оставаться, но и как-то нельзя было оставить одного, чтобы не нанести обиды... Он жаловался на неудачно складывающуюся жизнь. Он был совершенно трезв. Потом в комнату пришли. Есенин читал стихи, и - опять - “Черного человека”. Тяжесть не проходила, а как-то усиливалась до того, что уже трудно было её выносить. Что-то невыразимо мрачное охватило душу, хотелось что-то немедленно сделать, но что?”.

Все вышеизложенное - ещё не все аспекты версий смерти поэта. Но и изложенного достаточно, чтобы понять, почему возникла необходимость создания в 1989 году Комиссии

Есенинского комитета Союза писателей по выяснению обстоятельств смерти Есенина. Комиссия, включающая в себя есениноведов, писателей, ученых, научных сотрудников Института мировой литературы, Гос. литературного музея, Пушкинского дома, привлекла “для проведения различного рода исследований, экспертиз, архивных изысканий, следственных экспериментов, с целью выяснения научной состоятельности и достоверности выдвигаемых “версий” и высококвалифицированных специалистов - профессионалов своего дела, представителей большого числа институтов и органов судебно-медицинской экспертизы. Исследования проводились в различных направлениях. Были проанализированы версии убийства поэта. Экспертам удалось показать научную несостоятельность версий, а также на основе всестороннего анализа посмертных масок поэта, гипсового посмертного слепка кисти, полностью восстановленного Акта вскрытия тела Есенина судмедэкспертом А. Г. Гиляревским, ряда редких негативов, фотографий и других материалов прийти к определенным самостоятельным выводам.

Так, экспертами отмечено, что “вдавление в мягких покровах в лобной области” образовалось “в результате длительного контакта с цилиндрическим предметом диаметром около 3,7 см”, причем это заключение было подтверждено экспериментально на специально подготовленной маске. В выводах комиссии подчеркнуто также, что образование “круглого пятна на верхнем веке правого глаза”, интерпретации которого были особенно многочисленны, “может быть объяснено высыханием вершины кожной складки, сформировавшейся от смещения кожи вниз вправо при контакте лица с цилиндрическим предметом”. В результате тщательно проведенных исследований судебно-медицинский эксперт А. М. Дегтярев констатировал: “Каких-либо отображающих следов огнестрельных повреждений на посмертной маске не выявлено”.

Специальному изучению был подвергнут автограф стихотворения Есенина “До свидания, друг мой, до свидания...”. Было установлено, что он написан Есениным кровью в “необычном психофизическом состоянии” и с “использованием пишущего прибора и красителя, обладающего плохими расписывающими свойствами”. Проведенный эксперимент показал, что для написания подобного текста требуется всего сотые доли миллилитра крови.

Участникам пресс-конференции была продемонстрирована кассета с видеозаписью и другого следственного эксперимента, который показал, что веревка, закрепленная на вертикальной трубе диаметром, близким к диаметру труб в *Англетере*, может выдержать в течение длительного времени груз более 100 килограммов. В рамках выступления невозможно описать все проведенные комиссией исследования. Комиссия, возглавляемая Председателем Есенинского Комитета Ю. Л. Прокушевым, сформулировала свои выводы следующим образом: “Во-первых, в настоящее время фактически нет объективных данных, которые позволили бы усомниться, прежде всего с позиции судебной медицины, в точности содержания Акта вскрытия тела С. А. Есенина и опровергнуть вывод судебного медицинского эксперта А. Гиляревского от 29 декабря 1925 года о причине смерти поэта (“смерть С. А. Есенина от асфиксии, произведенной сдавлением дыхательных путей через повешение”); во-вторых, проведенные официальные научные эксперименты и исследования (посмертных масок, фотографий поэта, акта Гиляревского, документов предварительного дознания и др.) не дают никаких оснований для подтверждения “версий” об убийстве Есенина С. А.

Одновременно комиссия заявляет, что в случае обнаружения новых документальных данных, связанных со смертью С. А. Есенина, они будут немедленно рассмотрены и изучены с сообщением об этом в печати”.

Есенин был убит дважды, считает председатель комиссии Ю. Л. Прокушев. Первое - было наиболее тяжким преступлением - доведение до самоубийства поэта, безумно влюбленного в жизнь. Второе - попытка не только опорочить, но и предать забвению творчество Есенина.

Несмотря на выводы Комиссии, как оказалось, точка в расследовании версий смерти поэта ещё не поставлена. Совсем недавно, 8 июля 1995 года в "Российской газете" была опубликована статья писателя, доцента Академии культуры из Санкт-Петербурга Виктора Кузнецова под названием "Трагедия в "Англетере" - и все-таки убийство". Так как это совсем новая публикация и вряд ли доступна участникам сегодняшней конференции, хотелось бы более подробно на ней остановиться. Прежде всего, пишет автор, сличение акта судмедэкспертизы, составленного будто бы А. Г. Гиляревским, с актом, составленным им через несколько дней в связи с самоубийством Виктора Витенберга, говорит о том, что акт о смерти Есенина Гиляревский не писал. Подозрение о причастности Гиляревского к чекистским "разборкам" снимает тот факт, что после смерти Гиляревского в 1935 году была репрессирована его жена, а это является доказательством напряженных отношений "врача-дворянина с советской властью". Далее автор подробно говорит о личности участкового надзирателя 2-го отделения ленинградской милиции Николае Горбове, составившим акт о смерти поэта. Утверждается, что в 1920-1921 гг. он служил в Красной Армии политруком, далее выяснилось, что 17 ноября 1922 г. он был направлен "на переподготовку" в активно-секретное отделение (АСО) Петроградского уголовного розыска. Сотрудники АСО и ГПУ проживали в одном отделении на Комиссаровской улице (бывшей Гороховой). Комендант же гостиницы "Англетер", принимавший непосредственное участие в событиях 27-28 декабря, чуть раньше служил управляющим этого общежития. Удалось установить (опираясь на архивы

гостиницы), что по соседству с 5 (есенинским) номером подолгу жили агенты 5-й бригады АСО и по крайней мере двое сексотов ГПУ. Один из агентов 5-й бригады Георгий Евсеев жив и утверждает, что 28 декабря вместе со своими сослуживцами выезжал в “Англетер”, но не решается рассказать, что же там происходило. Зато проговорился сам Горбов, сказав, что назовет своих прежних руководителей, по чьей указке сочинил протокол: это - начальник секретно-оперативной службы ГПУ И. Леонов и начальник административного отделения Г. Егоров. Итак, выяснилось, что в конце декабря 1925 г. гостиница “Англетер” оказалась в центре пристального внимания органов.

Автор статьи опять ставит под сомнение авторство Есенина стихотворения “До свиданья, друг мой, до свиданья...”, опять пытается приписать его Эрлиху, находя новые доказательства. Автор утверждает, что Эрлих был сексотом ГПУ и доказывает это. Самым сенсационным утверждением автора является то, что Есенин вообще не жил в “Англетере”. В найденных недавно списках постояльцев гостиницы (более 150 человек) его имя не значится. Ведь согласно официальной версии Есенин гостевал в “Англетере” целых четыре дня. По существующей версии друг Есенина Георгий Устинов проживал в 130 номере, а рядом, в смежном 131 номере обычно проживали “военнослужащие” - сотрудники АСО и прочие агенты. Не потому ли этот номер не обозначен ни в одном из гостиничных журналов. Смежный 130/131 номер был штаб-квартира огромной гопэушной крепости под вывеской “Англетер”. По версии автора, Есенина арестовали сразу по приезде в Ленинград. Зачем арестовали. Да чтобы не мог бежать. О намерении покинуть СССР поэт писал накануне приезда в Ленинград в ноябре 1925 года своему другу П. Чагину. Об этом свидетельствуют его слова: “Избавлюсь, улажу, пошлю всех... и, вероятно, махну за границу. Там и мертвые львы красивее, чем наши живые медицинские собаки”. Схвачен-

ного Есенина отвезли не в саму гостиницу, а в соседнее здание ГПУ, по Вознесенскому проспекту, 8/13. Здесь его допрашивали, пытали и убили. Здание сохранилось и сегодня. Сохранился и подземный ход, ведущий под перестроенный ныне "Англетер". Видимо, по этому ходу тело Есенина в пыльной дерюжке, протащили на первый этаж гостиницы. Профессионально наблюдательный художник Сварог, рисовавший мертвого поэта, заметил "множество мельчайших сориннок на брюках и несколько в волосах". Далее автор рассказывает о "есенинском" 5 номере. В одном из документов это помещение зарегистрировано под номером 5/6. До 1917 года в 5-й комнате располагалась аптека, а в 6-й, - смежной - склад для лекарств. Сохранилась и такая запись об этом хранилище: "Пустует со времен революции". Существует описание мебели и оборудования "есенинской" комнаты за март 1926 года. В этой описи нет намека на то, что там была ванна, да и титана для нагрева воды там не могло быть. Новые детали добавляет и вдова коменданта гостиницы Антонина Назарова. На основе вышеизложенных фактов автор утверждает, что Есенин был убит.

Заканчивая обзор опубликованных материалов, подчеркнем лишь, что Комиссия Есенинского комитета Союза писателей по выяснению обстоятельств смерти Есенина должна будет рассмотреть новые факты, подтверждающие версию убийства поэта.

ГОРЕЧЬ НЕИЗБЕЖНОЙ КОНЧИНЫ В ЛИРИКЕ ЕСЕНИНА

Груня Маркелов
(Grunea Marchelov)

Каждому из нас, раньше или позже, приходится осознавать, что человек не бессмертен. Особенно болезненно воспринимаем мы течение времени, когда рядом с нами уходят навсегда близкие нам люди. Есенина не обошел этот процесс. Личный опыт поэта является самым глубоким и тем самым универсальным.

“В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей” (1, с. 356)

воскликает поэт в конце своей короткой жизни. Для Есенина человек - это космическая частица. Жизнь человека биографически заранее определена.

“Только гость я, гость случайный
На горах твоих, земля” (с. 102)

Сергей Есенин рано, ещё в 1916 г., понимает, что человек преходящее существо, в то время как природа - бесконечна. Жизнь - чудесный дар, но в этом даре всегда смерть.

“С этой панихидой век свой весь живём” (с. 81)

Как и народный певец, Есенин воспринимает спокойно, без крика неотвратимую неизбежность смерти. Восприятие

неизбежной кончины передаётся в его лирике как природный процесс. Жизнь - это спрятанная смерть. Этот факт отметил и румынский философ Эмиль Чоран в своей книге *Pe culmile disperării (На вершинах отчаяния)*, но в отличие от него, Есенин провозглашает торжество жизни над смертью во имя любви ко всему живому, будь это люди, звери или растения. Природа это храм, украшенный поэтом символическими красками русской иконы: синими, алыми и золотыми.

В первых лирических произведениях Есенина любовь к природе доминирует. Смерть ассоциируется фонически со звоном колокола. Колокол становится символом панихидного плача.

“Мимо окон тебя понесли хоронить.
И под плач панихид, под кадильный канон,
Всё мне чудился тихий раскованный звон!” (с. 21)

В центре есенинского поэтического мира 1910-1920-ых годов мы часто встречаем картины панихид, похорон, разлук, которые глубоко раскрывают душевную боль, а также то - что поэту дороже всего - жизнь. Хотя тема “кончины” не основная в лирике Есенина, она является всё-таки постоянной. Во Вселенной человек - лишь песчинка, а жизнь его - мгновение. Кратковременность жизни не трагична, наоборот, человек должен быть признателен за этот дар:

“Все мы, все мы в этом мире тленные
Тихо льётся с клёнов листьев медь...
Будь же ты во век благословенно,
Что пришло процвести и умереть.” (с. 191)

И в этих стихах чувствуется человеческая печаль, которая порождает напряжённость, но и остроту поэтического выражения.

Есенин благодарен, что он ознакомился с красотой мира, с человеческими тайнами.

“Счастлив тем, что я дышал и жил,
Счастлив тем, что целовал я женщин,
Мял цветы, валялся на траве”. (с. 207)

И в этом настроении появляется сожаление о том, что всё живое увянет. Поэт хотел бы продлить жизнь и красоту своим слиянием с пейзажем. Смерть - это уподобление природе. Его страшит не смерть, а лишь увядание, старость. Родство с матушкой-природой придаёт и человеку бессмертие. Понимая всё это, Есенин восклицает:

“Всё встречаю, всё приемлю
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришёл на эту землю,
Чтоб скорей её покинуть.” (с. 34)

И растительный мир страдает от течения времени:

“Довольно скорбеть! Довольно.
И время тебе подсмотреть,
Что яблоне тоже больно
Терять своих листьев медь.”

или:

“Но ведь дуб молодой, разжелудясь,
Так же гнётся, как в поле трава...
Эх ты, молодость, буйная молодость,
Золотая сорви голова!” (с. 305)

Есенин смотрит прямо в лицо жизни и понимает, что жизнь коротка и её надо прожить бурно. Хотя он любит

жизнь, ему трудно, но он устраняет неизбежную истину о том, что ему тоже придётся покинуть этот прекрасный мир. Если на первом этапе своей тридцатилетней жизни поэт смиряется с этим, то во второй её половине одиночество, отчаяние, ненужность и несчастье приводят его к другим переживаниям и мыслям. Он сожалеет, что всю красоту мира не найдёт после смерти, что всего этого больше не будет:

“Знаю я, что в той стране не будет
Этих нив, златящихся во мгле,
От того и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле” (с. 320)

Известно, что слабых людей горе и душевная пустота приводят к сближению с религией. Вера в потусторонний мир помогает смириться со смертью, а отсутствие веры и бога наводит не только грусть, но и увеличивает душевную пустоту. Есенин отрешился от веры в Бога. Он верит в человека и в слово. Его стихи становятся настоящими молитвами о жизни, исповедями.

Переживая за неудачный склад своей жизни, Есенин создаёт стихи-дневники. Честность, проявляемая им к самому себе, трагична. Она заставляет переоценить и сравнить себя с другими и с реальностью. В этот период 1921-1923 годов у поэта преобладают воспоминания о детстве. Уход в юность и детство - это уход от пошлости жизни и стремление к постоянной внутренней молодости.

Есенина, как и всех мыслителей, волновали философско-мировоззренческие проблемы. Среди них, - вопрос о течении времени-весьма мучительный и полон сомнения: “Жизнь... Я не могу понять её назначение, и ведь Христос тоже не открыл, цель жизни. Он указал только как жить, но чего этим можно достигнуть никому не известно. Вопрос «зачем живём?» имеет только один до сих пор точный ответ: «для

того, чтобы умереть». После смерти есть жизнь другая, но зачем она, жизнь? Зачем жить?» Эти мысли из переписки поэта со своим школьным другом Панфиловым (1912 г.) указывают на то, что Есенин пытался найти ответы на нерешенные до сих пор вопросы. Он не славит смерть, но и не боится её. Поэт стремился лишь разгадать её, учился этим понемного умирать и покидать этот благородный край. Самое трагичное в том, что каждому из нас приходится лично повторить весь это путь.

Есенин открывает заново мир, его прелесть и трагедию, поэтому и его творчество отражает то свежие, весёлые картины, то безысходную грусть и отчаяние. Индивидуальность поэта проявляется в восприятии окружающего мира и в сложности эмоциональной реакции на скоротечность жизни.

Иногда воспоминания помогают ему жить, мучат его, а иногда ему очень больно, почти невыносимо:

“И я сам, опустясь головою,
Заливаю глаза вином,
Чтоб не видеть в лицо роковое,
Чтоб подумать хоть миг о ином.” (с. 196)

или даже хочется зарыдать:

“Этой грусти теперь не рассыпать
Звонким смехом далёких лет.
Отцвела моя белая липа,
Отзвенел соловьиный рассвет.” (с. 226)

“Нынче юность моя отшумела
Как подгнивший под окнами клён.” (с. 238)

Фольклорные метафоры служат для выражения субъективного сознания поэта о своей судьбе: “Где ты липа, моя

липа? Липа вековая” - раздумывает поэт. “Жизнь моя? или ты приснилось мне”, “Не вчера ли молодость пропил?”. При помощи метафоры цикл жизни и смерти становится циклом осени/весны. Дорога - это символ жизни, а ночь, вечер - это символы смерти и небытия. Особое значение приобретают гадания и народные приметы: “Вижу сон. Дорога чёрная”. Сон становится предвещающим элементом смерти. Смерть особо доминирует в лирике 1924-1925-ых годов. Всё чаще Есенин предчувствует свою смерть, хотя первое потрясающее упоминание о ней появляется ещё в стихах 1916-ого года:

“И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зелёный вечер под окном
На руке своём повешусь.” (с. 84)

После бурно прожитой жизни ему кажется, что больше незачем жить:

“Я утих. Годы сделали дело,
Но того, что прошло, не кляню” (с. 305)

Жизнь для поэта - это вечно растилающаяся дорога перед нами, по которой мы, как странники, мечемся. Есенин с сожалением грустит по уходящей юности, красоте:

“Милая, мне скоро стукнет тридцать,
И земля милей мне с каждым днём,
От того и сердцу стало сниться,
Что я розовым огнём.” (с. 327)

Не жаль ухода жизни, а жаль неповторности человеческой жизни. Эту идею находим у многих известных современных поэтов и писателей мира.

Тайна хрупкости жизни пронизывает творчество Есенина.

Иногда смерть метафорически воспринимается не как конец, а как несбывшееся желание и счастье. Эти ассоциации придают стихам жизненность переживаний последнего “тёмного этапа” жизни Есенина.

Больной под конец жизни, поэт колебался в своих размышлениях между жизнью и смертью и, хотя жизнь ему очень дорога, он почему-то решил прибегнуть к смерти. Место поэта в русской и мировой литературе давно было определено, ещё его современниками. Его лирику любят во всём мире, вероятно, и потому что своими переживаниями он затрагивает душу всех людей. Недаром Маяковский писал: “Есенин внедряется в тот уголок, участок мозга, сердца, куда иным путём не вступишь, а только поэзией”. Поэзия Есенина нашла самый тесный контакт с читателем. Вопросы «откуда пришли» и «куда идут люди» волнуют и до сих пор человечество, и, может быть, Сергей Есенин нашёл наконец ответ.

Примечания

1. Стихи цитируются по изданию: Сергей Есенин, Стихотворения; Поэмы, Москва, Художественная литература, 1982.

2. Сергей Есенин, Проблемы творчества. Сборник статей. Составитель П. Ф. Юшин, Москва, “Современник”, 1978.

С. А. ЕСЕНИН - ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ ЛИРИЧЕСКОГО “Я”

Андрея Берча
(Andreea Bercea)

За два года до смерти, в 1923 г., как будто предчувствуя свой близкий конец, С. А. Есенин писал:

Я усталым таким ещё не был.
В эту серую морозь и слизь
Мне приснилось рязанское небо
И моя непутёвая жизнь.

(Я усталым таким ещё не был..., II, 149) (1).

Эти стихи, как и многие другие, написанные к концу жизни, свидетельствуют об усталости и томлении духа, о тоске по родным местам, то есть о таких чувствах, которые представляют собой основную, неотъемлемую часть есенинской лирики.

Усталый от трудного жизненного пути и недоволен настоящим, лирический герой ищет душевного покоя в воспоминаниях о прошлом, о родном доме и о детстве. Именно там, у своих “источков” он мог бы отдохнуть душой и сбросить с себя всю тяжесть сомнений и подчас сожалений.

Какие же “источки” лирического “я” у Есенина? Это прежде всего отчий дом, мать, любовь к которой поэт сохранил на всю жизнь, родное село и деревенский быт и, конечно,

природный мир с его берёзами и рябинами, с загадочной луной и синими просторами. Все эти факторы (2) в их взаимном влиянии породили лирическое “я” поэта, как когда-то крестьянская мать родила сына, которому дала имя Сергей. Подобно тому, как Сергей Есенин после долгой разлуки возвращается навестить свою мать, так и его поэтическое вдохновение возвращается к истокам, чтобы “напиться живой воды”.

Возвращение к этим истокам позволяет поэту глубже проникнуть в свою душу и лучше понять себя самого. Очень часто оно служит поводом для того, чтобы пересмотреть свою жизнь, переоценить её и подвести итоги, и тогда кажущийся конечный пункт оказывается относительно исходным пунктом для отправления в новый этап жизненного пути.

Однако мотив возвращения к истокам лирического “я” не появляется самостоятельно, он вписывается в целую систему лейтмотивов, в основе которой лежит один из сквозных мотивов есенинской лирики - отождествление жизни с путём (3). Складывается эта система в виде своеобразной цепи: путь жизни-усталость-возвращение к истокам лирического “я” - сравнение прошлое/настоящее-итог жизни. В такой последовательности, все элементы тесно связаны между собой; один вытекает из другого и все, вместе взятые, - из мотива пуги жизни.

Этот мотив встречается ещё в ранней лирике Есенина. Так, например, в 1911 г., поэт пишет И. Д. Рудинскому:

Я с любовью иду
На указанный путь,
И от мук и тревог
Не волнуется грудь. (I, 318)

Но это радостное, жизнелюбивое настроение молодого поэта скоро сменяется печалью прощания с родным селом.

Для Есенина покинуть “отчий дом” - это оставить саму родину, “голубую Русь”, что отождествляет с отрывом от корней. Поэт с болью делает первый шаг по этому пути, и эта боль будет сопровождать его всю жизнь. Он всё больше осознаёт, что его утомительный жизненный и творческий путь истощает все его духовные силы, нередко принося ему неудачу. Вот почему так часто появляется второй мотив из вышеуказанной тематической цепи - мотив душевной усталости и опустошённости (4), который непосредственно ведёт к основному мотиву: возвращение к истокам лирического “я”, то есть к тем факторам, без которых всё лирическое содержание есенинских произведений выглядело бы иначе.

Огромное влияние этих факторов на миропонимание поэта сказывается в сборнике *Голубень*, где воспеваются родные поля, и где отчий дом и отчий край идеализируются, как будто они более не принадлежат этому, земному миру, а другому, трансцендентному:

И в том раю я вижу
Тебя, мой отчий край. (I, 284)

говорит поэт в *Октоихе*, а в другом стихотворении это отношение выражается ещё ярче:

Полюбил я мир и вечность
Как родительский очаг.
(*Не напрасно дули ветры...*, I, 287)

Реальный план родных мест и деревенского быта соотносится с двумя ирреальными планами: с одной стороны, с планом воспоминания (5), а с другой, с планом мечты.

Слияние действительности с воспоминанием подчёркивается самим Есениным. “Я нежно болен воспоминаньем детства” - пишет он в поэме *Анна Снегина*, в период необычайного напряжения своей духовной драмы. О

прошлом думает он всегда, не только в моменты сильных переживаний, ибо:

Сердцу приятно с тихой болью
Что-нибудь вспомнить из ранних лет.

(Синий туман. Снеговое раздолье..., III, 191)

и твёрдо заключает:

Низкий дом с голубыми ставнями,
Не забыть мне тебя никогда.

(Низкий дом с голубыми ставнями..., III, 41)

В поисках прошлого воспоминания превращаются в мечту о возвращении назад. Однако поэт не назначает точного момента этого возвращения и откладывает его на неопределённое, мифическое будущее:

Я вернусь, когда раскинет ветви
По весеннему наш белый сад.

(Письмо матери, III, 10)

а точнее, “когда настанет срок”, как обещает он матери.

Само возвращение становится ирреальным и даже невозможным. В трудные моменты своей жужни поэт теряет всякую надежду, разочаровывается и не находит в себе достаточно сил, чтобы вырваться из кабацкой среды:

Я такой же, как вы, пропащий,
Мне теперь не уйти назад.

(Да. Теперь решено. Без возврата..., II, 120)

“Где ты, где ты, отчий дом?” с отчаянием восклицает он и обращается к матери как к самому верному другу, именно на неё возлагая свою последнюю надежду. Встреча с ней после долгой разлуки вливает новые силы в душу поэта. Сразу же ощущается благотворное влияние приобщения к “истокам”:

Снова я ожил и снова надеюсь
Так же, как в детстве, на лучший удел.
(*Снежная замять дробится...*, III, 190)

Возвращение к истокам лирического “я” непосредственно ведёт к сопоставлению прошлого с настоящим. Этому сравнению способствует, главным образом, воспоминание.

Каждый раз, вернувшись домой, поэт вспоминает прошлое и нередко радость превращается в грусть, так как он больше не может встречаться с “друзьями игрищ и забав”:

Кто-то сгиб, кто-то канул во тьму,
Уж кому-то не петь на холму.
(*Ночь и поле, и крик петухов...*, I, 255)

Оппозиция прошлое/настоящее углубляется и проявляется не только на уровне внешних элементов, но и на уровне внутреннего развития душевной жизни поэта. Он с грустью замечает, что “в забвенье канули года” и прежнее “голубое поле” вызывает теперь “иные в сердце радости и боли”. Прожитые годы наложили свой отпечаток. Несмотря на свою молодость, поэт с тревогой ощущает, что светлую пору детства уж не вернуть.

Сопоставляя прошлое с настоящим, он как бы склоняется над своей жизнью и подводит итоги прожитому. Он чувствует неудовлетворённость своей жизнью, хотя иногда считает, что бесплодно она прошла. В *Любви хулигана*, например, поэт говорит о себе как о человеке, отжившем свой век, о бесцельности существования.

К концу жизни возрастает чувство грусти и сожаления; в *Письме матери* находит выражение горькое сознание утраченного времени, не использованных возможностей. Горько было для него сознавать, что язык сограждан стал ему чужим, что он иностранец в своей стране.

Он чувствует себя одиноким, никому ненужным, и всё таки решительно утверждает: “не жалею, не зову, не плачу”. Не случайно Есенин предлагает это стихотворение в качестве заключения цикла *Москва кабацкая* - это своеобразный итог жизни.

Это последнее звено в той цепи мотивов, которая образуется вокруг стержневого элемента метафоры жизни-дороги. Одно из наиболее значительных стихотворений автобиографического характера так и называется *Мой путь*, что свидетельствует об отождествлении жизни с путём. Именно через эту метафору ощущается движение, течение жизни и, не в меньшей мере, “диалектика души” (6), о которой вполне целесообразно говорить и применительно к лирике Есенина.

Итак, положение поэта в окружающем его мире определяется отношением к двум координатам: жизненный путь и возвращение к истокам лирического “я”.

Путь жизни - это первый момент бинарного представления о человеческом существовании вообще, и тем более в частном случае поэта, когда сам путь, в свою очередь, раздваивается, и рассматривать его две ветви приходится весьма осторожно, так как они часто пересекаются, и иногда трудно отделить одну от другой. Речь идёт о жизненном пути в конкретном смысле, который является настоящей подоплёкой другого, творческого пути.

Метафора пути проходит, как отмечают исследователи, через всё творчество Есенина. Она “связывает воедино все земные пространственные образы, соединяет пространство и время, образуя единый пространственно-временной мир” (7). Так, например, движение на уровне перемещения с одного места на другое, то есть в пространственном плане (родное село - Москва - Петербург - Западная Европа - Америка) и, с другой стороны, движение во временном плане (рождение - детство - молодость - зрелость), определяют, у Есенина, “диалектику души”, становление собственного лирического облика, которые можно обнаружить

на уровне творческого пути. Таким же образом лирическое “я” наслаивается на конкретную личность Сергея Есенина.

Исходя из этого, можно лучше понять то значение, которое Есенин придаёт возвращениям, во всех планах. Раз возвращение в пространственном отношении возможно, значит должен существовать какой-то обратный путь и во временном отношении; в нём нуждается лирическое “я”, которое чаще всего находится в состоянии усталости и упадка. И поскольку исходный и конечный пункт в пространстве - это отчий дом, именно к нему, естественно, и целеустремление лирического “я”. Именно вокруг него сосредотачиваются и остальные, тесно связанные с ним элементы, о которых говорилось выше, образуя “истоки” лирического “я”.

Возвращение к истокам лирического “я” имеет в творчестве Есенина значение поиска утраченного времени: поэт ищет себя самого у этих истоков и, достигши их, хочет быть таким же, как и прежде. И трагизм его положения заключается в том, что, увы, это невозможно.

Примечания

1. Стихи С. А. Есенина цитируются по изданию: С. А. Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, изд-во Художественная литература, Москва, 1966-1968.

2. См. об этом Aneta Dobre, Serghei Esenin. *Textul lumii*, București, 1984.

3. См. Aneta Dobre, цит. работа.

4. Об этом мотиве см. А. Волков, Художественные искания Есенина, изд-во Советский писатель, Москва, 1976.

5. О значении воспоминания в есенинской лирике см. Aneta Dobre, цит. работа.

6. См. С. Кошечкин, Сергей Есенин. Раздумья о поэте, Москва, 1974.

7. См. А. Захаров, Художественный мир поэта, в кн.: Сергей Есенин. Проблемы творчества, изд-во Современник, Москва, 1978, с. 223.

ISADORA - ESEININ

SUB ZODIA

INTERFERENȚELOR CULTURALE

(Melopoetica sentimentelor)

Paul Polidor

Artistul la care ne vom referi în rândurile următoare l-am “*cunoscut*”, având prenumele Isadora, iar numele Esenin.

O vreme am crezut că aura de legendă care plutește în jurul destinului celor doi mari creatori, cândva soț și soție, ar putea fi apanajul unui soi de intangibilitate. Cu timpul, însă, călătoriile (1) imaginare în lumea artelor și familiarizarea cu anumite clișee, apoi cu locurile comune “*decriptabile*” o dată cu permanentul refugiu în zona intersecțiilor ideatice, apropierea telepatică din sfera artisticului ne-au convins de contrariu.

Descătușarea sufletului liric, debordarea imagistică, respirațiile poetice, trecute prin filtrul unui melos pseudoascuns au sălășluit permanent în impulsul creator al celor doi, Esenin și Isadora, de aceea poate n-a fost întâmplătoare întâlnirea lor. “*Pădurea va fi mută/ de freamăt muzical*”, scria Esenin în 1916. Nu departe de această imagine (2) stă cea a fecioarelor din Taurida (în viziunea Isadorei Duncan) dansând pentru eliberarea lui Oreste. Unduirile “*Bacchantelor*” se răsfiră “*în sunetul naiului care suspină,/ Urmărind singure dorința/ De-a lungul umbrei pădurilor*”.

Călătorind (3), ca și Isadora Duncan, Maxim Gorki a ajuns la o concluzie asemănătoare: chiar în vremurile de restriște, de asprimi (mai ales atunci), lirica se regăsește pe sine în cântec, în melos. Universul poeziei lui Esenin este impregnat, precum - cu o comparație deloc plastică - pieptarul lui Andrei Tarkovski cu ulei, de

permanentul simț melodic, ritmic.

Leagănul iubirii, ca și-n lirica eminesciană, rămâne sânul naturii: *"Se țese zarea rumenă pe-un iaz cu țărmi molatici/ Cocoșii pot, sălbaticii, să plângă depărtării./ Este-o tristeță veselă în rumeneala zării."* Mireasma pământului reavăn e una cu imaginea iubitei, fruct al naturii-mamă: *"Proaspătă ca fraga timpurie/ .../ erai/ .../ Înserarea mea trandafirie,/ Splendidă ninsoare luminând"*. Ochii care au pălit sub umbrela asfințitului, fagurii *"lacuștri"* peste care *"susurând"* *"trece-o boare"*, unda mlădioasă a ființei iubite, seara (de astă dată *"vânătă"*), *"buzele de-o taină"*, *"ovăsul părului"* *"moale"* - toate se subsumează simbolurilor unei senzualități persuasiv-imagistice din creația lui Esenin. Interioritățile, despletirile suave, clipa *"dezgoliță"* de falsitate, intensitățile creionând radiograme ale pulsului - sunt identificabile în trăiri gătuite de emoție, în confesările artistice ale celor doi *"E de-ajuns să te privesc tăcut,/ - scrie Esenin - Să-ți văd ochii plini de tot înaltul/ .../ N-aș mai ști nici versul ce înseamnă, De-aș atinge aste brațe reci/ Și-al tău păr ca floarea cea de toamnă."*

Intuind cruzimea soartei (4), un vers ca acesta (*"Doar eșarfa mai păstrează pură/ Mierea candidelor tale mâini"*) este revelator pentru tragedia zilei de 14 septembrie 1927, vers scris cu nouă (cifră fatidică, multiplu de trei) ani înaintea propriei sinucideri. Prematura dispariție a celor doi își găsește, de altfel, și o explicație profundă în dezechilibrele produse de diferența necruțătoare dintre nimicnicia vieții reale și asceza permanentă a artistului către inefabilul creației: *"Ora era prea sfântă pentru a fi exprimată în vorbe, scria Isadora. Fiecare din noi își descoperise cea mai potrivită expresie a adorației: rămaserăm multă vreme adânciți într-o meditație din care ieșirăm epuizați și parcă rătăciți. Mă întreb adesea pentru ce muritorii care au atins asemenea înălțimi trebuie să coboare din nou în mocirla zilnică?"* Numai aparent paradoxal, Isadora mărturisește (printre puținele afirmații de acest gen) că finalizarea unui act sexual se traduce prin capitularea creierului: *"Da, recunosc că tot restul vieții împreună cu arta nu contează în fața gloriei supreme a clipei prezente; mă plec de bună-voie în fața*

acestei clipe; încuviințez dizolvarea, distrugerea, moartea”/ .../ “Dar această trădare a inteligenței în spasmul final, în acest naufragiu în neant aduce întotdeauna cele mai mari dezastre ale spiritului”. Și apoi șochează spunând: “Cei care pot, să mă judece, dar să blesteme mai degrabă natura sau pe Dumnezeu pentru a fi făcut din această clipă supremă lucrul cel mai dorit în univers. Deșteptarea, însă, e cu atât mai teribilă cu cât beția e mai profundă”. Să nu uităm că vorbim de doi oameni care au murit la o vârstă (6) incredibil de tânără; este explicabilă - prin urmare - o experiență care, sub aceste mărturisiri, ar părea obscenă. N-ar trebui să ne uimească perenitatea sentimentului, forța cu care iubirea străpunge veacurile. Este cel mai mare dar pe care Dumnezeu l-a făcut oamenilor: nașterea, sub zodia dragostei, a păcatului, dar și a înțelegerii, bunătații, compasiunii sau respectului pentru ființa umană, sclava prin dispariție fizică a unui act originar. Ar trebui tăcerea sau muzica lăsate să vorbească, pentru că însuși Esenin conchidea: “În dragoste cuvântul e de prisos oricând. În dragoste se tace sau se suspină-n taină,/ Vorbesc doar ochii umezi mistuitor arzând.// Sărutul n-are nume, fiind menit să fie,/ Sărutul nu-i ca o slovă pe un mormânt din veac/ .../ În dragoste sunt toate mireazmă și furtună,/ Treci beat de fericire, zaci de tristețe supt.” Isadora și Serghei au înfrânt stadiul prozaic al iubirii trupești cu descătușările artei, precum sugestiv scria artista Duncan: “Tristețea, durerile, deziluziile dragostei le transformai pe toate în artă. Imaginai povestea Iphigeniei, despărțirea ei de viață și dansul ei pe altarul morții.”

Melosul, aproape de inima și creația celor doi, a mocnit surd în anii copilăriei, apoi a răbufnit în versuri sau imagineri ale dansului. O anumită pudoare (7) a destăinuirilor erotice, parțial întâlnibilă în melopoetica Isadora-Esenin, o regăsim și în lirica lui Nicolae Labiș, foarte apropiat de marele poet rus atât prin muzicalitatea versului, cât și prin destinul nefericit al morții într-un fatidic-nefast decembrie, la o vârstă când nu se moare. În postfața la volumul de poezii al lui Labiș, criticul literar Paul Dugneanu semnală că pudoarea “mărturisirii erotice se observă” “și în “Cântecul unui brad”,

stările sufletești fiind transferate și personificate în imaginea bradului îndrăgostit, care se dorește un instrument muzical (o vioară) pentru a dăruia iubitei un cântec "vrăjit" de iubire". S-ar putea considera astfel că drumul prin melopee poate cicatriza - printr-o uluitoare terapie - rănilor iubirii, așa cum Pan inventează naiul, refugiindu-se sub aura de farmec a sunetelor zămislite de syrinxul care-i amintește de iubita pierdută în apa Ladonului, nimfă metamorfozată într-o trestie. Atenuarea pulsației erotice găsește, iată, unde compensatorii în atmosfera orfică ("*Așa ca trandafirul sărutul lin adie,/ Petalele lui roșii pe buze se desfac*" - Esenin). Contrapunctic, în viziunile Isadorei Duncan, spiritul (8) lui Tannhäuser plutește peste "*frenezia așteptărilor voluptuoase ale unui cerebral, căci...*" grota închisă a satyrilor, a nimfelor și a lui Venus e grota închisă a spiritului lui Wagner, exasperat de așteptarea continuă a ceea ce simțurile lui speră și ceea ce el nu poate găsi decât în imaginație". Cele Trei Grații "povestesc de aventurile lui (Zeus - prec. n), capetele li se înclină de dragoste, sunt inundate de dorința Ledei îndrăgostită de lebăda albă". "N-ai prefera care - scria marea artistă - s-o vedeți pe Leda în umbră, pe jumătate acoperită de aripile de lebădă și tremurând la apropierea sărutului?".

Ca și în poezia lui George Alboiu, în arborescența (9) vizuală a Isadorei Duncan poate fi decelată interferența imaginii melopoetice cu cea plastică. Celebra poezie "*Berioza*", semnată Serghei Esenin, stă și ea mărturie acestei filiații. În universul melopoetic Isadora "*omogenizează*" mii de fire nevăzute pe un fundal de imagini plastice rarissime. Iată una din confesiunile ei miraculoase: "*La Florența petrecurăm mai multe săptămâni în cutreierări extaziate de-a lungul muzeelor, grădinilor și livezilor de măslini. Pe vremea aceea Botticelli era cel care captivase tânăra mea imaginație. Rămâneam zile întregi așezată în fața "Primăverii", de care mă îndrăgostisem. Un bătrân gardian simpatic îmi dădea un scăunel și contempla cu o privire mișcată adorația mea. Rămâneam lângă pânză până când începeam să văd crescând realmente florile pictate, picioarele goale dansând, trupurile mișcându-se, până când un înger al*

bucuriei venea să mă cuprindă. Mă gândeam atunci: voi dansa această imagine (subl. n.)". Sunt glasuri (10) care afirmă că artista Duncan este un precursor al euritmiei. Părerea noastră o situează pe Isadora deasupra euritmiei, datorită interferențelor dintre arte în care ea a creat. Improvizațiile (artă pură, de altfel) Isadora Duncan reprezintă și în acest moment, la aproape șaptezeci de ani de la strania ei dispariție fizică, momente intangibile în zona anticipărilor istorice în arta dansului (altceva decât coregrafia clasică), culmi aproape imposibil de atins. Inspirat de tabloul lui Botticelli, dansul Isadorei *"încerca să dea mișcarea lui dulce și minunată, tandrele ondulări ale pământului acoperit de flori, hora nimfelor și zborul zefirilor, care se desfășoară în jurul figurii centrale, jumătate Afrodita, jumătate Madonă, al cărei singur gest simbolic vestește nașterea primăverii"*.

Finalul, (11) inevitabil, stă sub semnul lui Umberto Eco cu a sa operă aparte: *"Oare aveau dreptate vechii greci (arta și civilizația cărora Isadora a divinizat-o - n.n.) care denuceau poietes (creator) între toți artiștii numai pe muzician și pe poet? Sau gânditorii Orientului medieval care socoteau poezia înrudită numai cu muzica, fiind însă "mai presus de cuvântul vorbit (al-mantiq) după cum acesta e mai presus de muțenie ori sănătatea e mai bună decât boala?"*.

Răspunsul îl poate da, după opinia noastră, analiza interferențelor dintre arte, de care ne vom ocupa în incursiunile noastre viitoare.

Abrevierile (în ordinea apariției în material)

- | | |
|------------------------------------|-----------------------|
| 1. prec. n. = precizarea noastră; | 7. Int. = interpreți; |
| 2. subl. n. = sublinierea noastră; | 8. op. = opus; |
| 3. n. n. = nota noastră; | 9. sec. = secolul; |
| 4. p. = pagina, paginile; | 10. ed. = editura; |
| 5. vol. = volumele; | 11. cap. = capitolul. |
| 6. No; nr. = numărul; | |

Repere informaționale (conform cifrelor)

(s-au respectat întocmai formele din materialele discografice etc.)

1. a) fond muzical: **It was...** ("The green desert": Electronic music by Serghei Djokanov; Performed by Serghei Djokanov - synthesizers "Roland 100", "Roland GH", "ACS", electric strings "Solina", electric piano "Vermona" and "Roland 100" sequencer.

b) **Antologie de poezie rusă; perioada clasică**, Antologie și prezen-tări de Tatiana Nicolescu, III, Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, 1987, p. 269.

2. a) Isadora Duncan, **Viața mea**, București, Editura Ploscău, 1991, p. 100.

b) fragment muzical din piesa orchestrală **Pseudohaiku** (muzica: Paul Polidor; piesa apare pe caseta **Generație de sacrificiu**, Compania Domino, 1994-1995).

c) Gheorghe Zamfir la nai (**Romantic Dreams**, Philips).

3. a) fond muzical: **Simfonia fantastică** (Hector Berlioz, fragment).

b) Mirena Frânculescu, Mircea Itu: **Poezii de dragoste** (antologie uni-versală), vol. I-II, Editura "Orientul Latin", 1992, p. 27, 65, 99.

4. Fond muzical: Richard Wagner, **Tannhäuser**, Ouverture.

5. a) fond muzical: **The River of Belief** (Enigma);

b) fond muzical: **Just walk away** (Céline Dion).

6. a) Wolfgang Amadeus Mozart: **Piano concerto No. 21 în C Major**, K. 467, "Elvira Madigan", Andante.

b) **Iphigenia** (film), 1977, Grecia, Regia: Michael Cacoyannis; Int. Irene Papas.

c) Iu. Prokusev: **Iunost' Esenina**, Moscova, Moskovskij rabocij, 1963.

7. a) Johannes Brahms: **Simfonia nr. 3 în fa major, op. 90** (III. Poco allegretto; orchestra "Wiener Symphoniker", Dirijor: Wolfgang Sawallisch, Înregistrare Veb Deutsche Schallplatten - Berlin;

b) Nicolae Labiș, **Poezii**, ediție alcătuită de Gheorghe Tomozei; Postfață de Paul Dugneanu, Editura Eminescu, 1989, p. 387.

8. **Tannhäuser**, Ouverture (Richard Wagner).

9. Piotr Ilici Ceaikovski: **Concert nr. 1 pentru pian și orchestră în si bemol minor, op. 23**, (II. Andante semplice, final), Orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Varșovia, Dirijor: Witold Rowicki, Solist: Witold Malcuzyński.

10. Serghei Djokanov, **It was....**

11. a) Paul Polidor: **Un fel de Crăciun** (orchestral; final).

b) Al-Mas'udi (sec.X), **Kitab muruğ ad-dahab wa ma'adin al ġawhar**, ("Cartea câmpiilor de aur și a minelor de nestemate"), ed. Barbier de Meyrd și Pavet de Courteille, Paris 1861-1877, vol. VIII, cap. 62, p. 38-40, în Grete Tartler, "Melopoetica", București, Editura Eminescu, 1984, p. 5.

ESENIN ȘI GOGA

- O VIZIUNE ASUPRA SATULUI

Gheorghe Boaghe

Satul - comoară a obiceiurilor și tradițiilor populare, a constituit permanent izvorul de inspirație poetică și oglindă a sufletului uman, a omului simplu, a celui care trudește ogorul și este talpa țării, a celui care ară și seamănă din veac. Contactul cu satul, regenerativ pentru cel care-l locuiește, permite lui Blaga să afirme că *“veșnicia s-a născut la sat”*.

Tablouri ale vieții rustice vor fi reprezentate în antichitate de Publius Vergilius Maro (70 - 19 î.e.n.), în *“Bucolicele”*, numite mai târziu *“Ecloghe”*. Viața țăranului, atmosfera câmpenească, munca plugarilor vor fi cântate de poet în *“Georgicele”*. Sau să ne amintim de *“Munci și zile”* ale lui Hesiod.

Evoluția poeziei care evocă satul, răscolitoare prin confesia ei, cunoaște, la români, noi dimensiuni prin creația lui Alecsandri și Coșbuc, cântăreț al satului, la fel ca și Nekrasov, la ruși, Pușkin, care începe să vadă contradicțiile din sat, Lermontov, care vede satul ca un simbol al patriei.

Însă poezia lui Esenin și Goga capătă forță prin profunzimea sentimentului, prin puterea expresiei, prin realismul viziunii asupra satului, amintindu-ne într-un fel de valorosul poet chinez Du Fu (712 - 770).

Viziunea asupra satului este strâns legată de viziunea celor doi poeți asupra artei.

Pentru Esenin, copilul teribil al poeziei ruse, această privighetoare a Rusiei, deschizător de drumuri în arta secolului XX, alături de Blok și Briusov, arta reprezintă cuvântul cel mai necesar al acestei

limbi, prin care se vrea să se exprime pe sine însuși: *"Artă nu este o broderie mărunță - va spune el - ci cuvântul cel mai indispensabil al acelui grai cu ajutorul căruia mă exprim pe mine însumi"*.

Pentru Goga *"arta e un duhovnic implacabil, iar operele noastre sunt singurele biografii adevărate"*.

În concepția lui Goga, poetul este un cavaler *"cu ochi de vultur, cu inimă de fată, cu braț de fier"*. Poetul e un neastâmpărat pentru că *"avântul lui n-are popasuri"*. Poetul și-a făurit un cântec, *"singura mea zestre", "cântec de ispită, cântec de otravă"* (*"Mi-am făcut un cântec"*). Poetul privește spre înălțimi, purtat de aripile poeziei:

...cetățile de stele
cuprind rostirea gândurilor mele,
Și, ca un sân ocrotitor de mamă,
O năzuință proaspătă mă cheamă:

Neprihănită, mândră poezie,
Lumină albă, pururi adorată,
Ascultă-mă cu ruga mea târzie,
Și fă pe veci în minte să-mi tresalte,
Strălucitoare, rece și curată,
Singurătatea culmilor înalte..."

(*"Țara noastră"*)

Poetul nu este făcut, ci el este predestinat a fi poet, fiindcă:

"El nu-i canar de colivie,
Nici câine paznic de ogradă,
Nici cal de ham, bun de corvoadă,
Nici vultur de menagerie..."

(*"Poetul"*)

Cum spuneam, atât Esenin, cât și Goga sunt, și ei se consideră, mesageri ai satului. *"Sunt ultimul poet - scrie Esenin - cu satu-n glas"* va căpăta contur metaforic inedit:

“Sunt ultimul poet cu satu-n glas
Podeș umil de scânduri în cântare.
Fac liturghia mea de bun rămas
Mestecenii, cădelnițând frunzare”

Bardul de la Rășinari, sol al satului ardelean, la rându-i va crede că:

“Eu sunt oftatul care plânge
Acolo-n satul meu din deal,
Sunt țipătul muiat în sânge
Al văduvelor din Ardeal.

Sunt solul dragostei și-al urii,
Un visător de biruinți,
Ce port blestemu-n cerul gurii,
Drept moștenire din părinți.

(“Fără țară”)

Din mărturiile lui Goga am reținut: *“Am cutreierat satul - cu ochii deschiși, conștient că fac o analiză permanentă și că fiecare clipă de contact al meu cu țărănimea e o clipă de studiu, de interpretare <...>. Așa că primul volum <...> e monografia unui sat. Am luat toate figurile tipice ale satului și le-am făcut să defileze înaintea mea”*.

Ca și Goga, Esenin vede un sat ca o țară pe care ploile n-o ocolesc, luna *“ca o chiflă bine rumenită”*, iar din mlaștini *“fumul urcă și se zbate”*, culmile sunt *“adăpoase de necuvântătoare vietăți”* (*“Tu, țara mea, de ploi neocolite”*).

Poetul evocă satul ca pe o comoară dispărută. E vorba de acel sat arhaic, pierdut în legende vechi și credințe, într-un frumos în stare genuină pe care civilizația modernă îl alterează.

Rusia înseamnă pentru Esenin o experiență cu înrâuriri adânci în conștiința și opera sa. Crescut în decor rural, poetul evocă mesteacănul, lunca, lacul cu sălcii, zăvoiul, nopțile înstelate cu lună, plopii stingheri, izbele din cătunul mohorât, lumea copilăriei,

albul zăpezilor, arămiul toamnelor brumate, elemente care vor fi cuprinse în temele și motivele universale cultivate cu predilecție în creația sa: natura, viața, iubirea, moartea, satul.

Evenimentele cele mai deosebite din viața sa, semnalate de tălmăcitorii versului său, în atâtea ocazii, vor fi marcate artistic de *“Drumul meu”*:

“O izbă țărăneasă
Miros de hamuri,
Icoane vechi,
Lumină slabă de candelă.

Ce bine am păstrat
Senzațiile din anii copilăriei.
Sub ferestre
Foc de viscol alb.”

Ancorat în realitatea lirică a satului, poetul preferă cerul cenușiu și peisajul natal: izba, abia răsărită din pământuri, căluțul subțire. Konstantinovo, de pe malul Okăi, din gubernia Reazan, îi procură poetului bucurii, pentru că el iubește vara, câmpul înflorit, luncile, șipotul încet, cântecul de broaște, teii. Iubește stepa - seara când vântul bate și ridică poalele mestecenilor creând un peisaj feeric și o atmosferă de basm, amurgul - *“turmă vânată de oi”*, iar la marginea grădinii foșnitoare *“Se strânge-un zvon de zurgălăi vioi”* (*“Învârtejite frunze se destramă”*). Tânjește după copilărie, după frăgezime, verdele crud al naturii sau să fie *“...copac lângă cărare,/ Cu piciorul încălțat în nea.”* (*“Vânturi, vânturi pline de zăpadă”*). Și crede în întâlnirea de la *“cotul drumului”*, la cositul fânului, acolo unde-și va săruta iubita, iar cocorii *“abia se aud în depărtări”* (*“Se țese zarea rumenă”*).

Universul poetic eseninian este de o largă cuprindere. Curgerea timpului, ca un fior nostalgic, ce străbate romanul său liric, e marcată de cele patru anotimpuri, care-i procură stări sufletești multiple:

“Mi-e dragă primăvara,
Cu soare mult și vrăbii,
Cu revărsări de ape
Ca un potop gonind”

(“Răspuns”)

Vara și primăvara lui Esenin au “*nuri albi*”, tei plop, stepele, “*miresme adiau din stepe*”, liliacul înflorit, bălțile, fânul, gardul de nuiele. Iarna înseamnă imagini încremenite, tablouri statice, pastel: “*...pe câmpuri pretutindeni e iarnă*” (“*Pe-ntâia zăpadă pășesc în neștire*”).

Poetul e conștient de această curgere inevitabilă a timpului și caută să se consoleze:

“Nu regret, nu mă jelesc, nu strig.
Toate trec ca floarea spulberată,
Veștejit de-al toamnei mele frig,
Nu voi mai fi tânăr niciodată.”

Viața curge “*pe un cal trandafiriu*” - imagine întâlnită și la Nichita Stănescu mai târziu. De unde și o anumită resemnare: “*Toți suntem vremelnici pentru veci*” (“*Nu regret, nu mă jelesc, nu strig*”).

Poezia lui Goga va fi densitate de idei, evocare de dispoziții sufletești, stări emoționale ale sufletului, atmosferă, sugestie, muzică și plastică, intuiție.

Satul lui Goga e un sat al muncii, al durerii și al bucuriei, al regretelor nostalgice, un chip al țării sale fictive. Poemele dedicate satului se constituie într-o cantată a Ardealului, o simfonie alcătuită din mai multe tablouri, de un puternic colorit și dramatism tulburător.

Din satul acesta de țărani și clăcași, apăsăți de nevoi și împliniri, se desprind pe rând și se perindă, ca pe un ecran, tablouri, figuri individuale și scene memorabile, din care nu lipsesc preotul, dascălul, țăranul, clăcașul, plugarul, apele, care duc cu ele lacrimi-

le, durerea, figura lui Laie Chiorul, lăuta, casa preotului Iosif, personaj central al satului.

Martori ai marilor suferințe, ca fundament al edificiului național, vor fi plugarii:

“Frați buni ai frunzelor din codru,
Copii ai mândrei bolți albastre,
Sfințiți cu roua suferinței
Tărâna plaiurilor noastre!”

(*“Plugarii”*)

Răsărită la porțiță apare figura preotului ca *“moșneag albit de zile negre”* - cu chip de apostol și profet *“al unei vremi ce va să vie”*, în jurul căruia:

“Întreg poporul ia aminte
Ascultă jalnica poveste,
Și fusul se oprește-n mâna
Înduioșatelor neveste.

Moșnegii toți fărâcă lacrimi
Cu genele tremurătoare.
Aprinși, feciorii strâng prăseaua
Cuțitului de cingătoare”.

(*“Apostolul”*)

Unicul punct de reper al satului va fi turla bisericii, unde plugarii vin pentru purificare sufletească:

“Clopotnița se-ndoaie și se frânge
Din bieteale încheieturi uscate,
Un suflet e ce-i înfioară lemnul
Și din adâncul altor vremi străbate.”

Viziunea asupra lumii e dată de o atmosferă dantescă, apocaliptică, un fel de a se raporta la fenomenele pământești. Și un altul fatalist de a privi existența, semnalat și la Esenin:

“Iar dacă razele de soare
Printre şindrile facu-şi cale,
Văd sporul pânzei de păianjen
Şi-nfiorate mor de jale”.

Pe acelaşi fundal se profilează dascăli ideali, dascăliţe muceniţe, popa Solomon, cantorul Nae, biata Mura cu feciorul, lăutarul, ale cărui strune poartă amprenta durerilor sătenilor:

“În ele-mpletit-au străbunii cucernici
Credinţa visării deşarte,
Şi-a graiului lor plânge şi n-are repaos
Amorul nădejdlor moarte.”

(“Lăutarul”)

Nu lipsesc nici elementele câmpeneşti. La crăşma din Dealul-Mare, Laie Chiorul cu lăuta răscoleşte stări sufleteşti puternice:

“Când de dor ne zice Laie,
Tremură cupa pe masă.
Când de jale cântă Laie,
Zboară cupa pe fereastră.”

Scenele de fundal din “Oltul”, “Plugarii”, “La noi”, “Clăcaşii”, desfăşurate pe toată întinderea spaţiului şi a timpului nostru istoric, asigură o anumită măreţie episoadelor şi figurilor, micilor tablouri rustice, evenimentelor din viaţa ţăranilor.

Universul poetic al lui Goga este dominat de jale şi dor şi e văzut ca o oglindă potrivită a lumii originare a Răşinarilor, a Mărginimii, a ţării dintre munţi.

Jalea lui Goga este o umbră fulgurantă şi obsesivă. Ca la Bacovia, poezia nu sugerează, ci întemeiază o atmosferă. Poate de aceea va fi recunoscut ca poet al satului natal, al Transilvaniei şi al “pătimirii noastre”, proroc, vizionar şi mesianic.

Poezia lui Goga e circumscrisă strict unei viziuni rustice atât prin sensibilitate, cât şi prin limbă.

Goga, ca și Esenin, a crezut întotdeauna că un artist trebuie să-și caute izvoarele în tradiția sa națională. Durerea sa fiind suferința milenară a unei colectivități al cărei suflet e scăldat în izvoare de lacrimi revărsate în apele Oltului. Durerea lui Esenin cunoaște o marcă graduală și de o altă natură: nostalgie, tristețe, dezamăgire, disperare.

Esenin și Goga surprind cu inovații poetice universul vieții rurale, iar în sfera imaginii poetice realizează o permanentă legătură cu poezia tradițională din locurile pe care le reprezintă.

De aceea, poezia lui Esenin și Goga reprezintă prin mesajul și viziunea artistică valori inconfundabile în tezaurul literaturii universale.

SERGHEI ESENIN ÎN MARI ENCICLOPEDII

Siegfried Wolf, **Romeo Chivescu**

Creația lui Serghei Esenin - poetul rus, centenarului nașterii căruia îi este dedicat volumul de față - se bucură de o largă audiență în rândul iubitorilor de literatură din lumea întreagă. Operele sale au fost traduse în numeroase limbi, au apărut sute de studii, atât în patria sa cât și dincolo de hotarele ei, consacrate vieții și operei marelui liric (1).

Pornind de la ideea că locul pe care un creator - indiferent de domeniu - îl ocupă în "ierarhia" mondială își găsește oglindirea și în atenția care i se acordă în lucrările lexicografice de tip enciclopedic, considerăm că nu ar fi lipsit de interes să analizăm felul cum este văzut Esenin într-o serie de enciclopedii și dicționare enciclopedice (2). Desigur, însemnările noastre sunt departe de a avea un caracter exhaustiv, deoarece numărul lucrărilor lexicografice pe care le-am putut consulta este relativ redus. În aceste lucrări am făcut cunoștință cu un mod variat de prezentare, în general, însă, degajându-se intenția autorilor de a da o imagine cât mai fidelă despre scriitor și opera sa.

Firește articolul de dicționar trebuie să răspundă unei cerințe fundamentale: într-un spațiu cât mai restrâns să furnizeze cât mai multe informații, fără doar și poate, în dependență de volumul general al lucrării, de intențiile și poziția literar-filozofică a specialiștilor în domeniu.

Vom începe prezentarea noastră cu lucrările enciclopedice apărute în patria poetului. Desigur, ținând seama de perioada istorică căreia îi aparțin aceste lucrări lexicografice (Большая

Советская Энциклопедия, Moscova, ed. a II-a, 1952 și ed. a III-a 1972; Энциклопедический словарь, Moscova, 1953; Малая Советская Энциклопедия, Moscova, 1959; Советский энциклопедический словарь, Moscova, 1981) în centrul atenției autorilor s-a aflat o chestiune care, credem, ține mai puțin de latura artistică a operei eseniniene, ci mai mult de ideologie: atitudinea poetului față de revoluție. Aici apare o notă comună tuturor lucrărilor menționate și anume neputința de a se elibera de "reprezentările mic-burgeze" au dus la pesimism, disperare, boemie și în final, la moartea tragică a poetului. Dar dincolo de această problemă trebuie arătat că articolele de dicționar consacrate lui Esenin scot în evidență dragostea profundă a acestuia pentru natura patriei sale, pentru satul natal, lirismul și melodică poeziilor, sinceritatea sentimentelor. Dacă ediția din 1952 a lucrării Большая Советская Энциклопедия lasă o anumită impresie de superficialitate în prezentarea operei lui Esenin, articolul consacrat acestuia în ediția din 1972 este mult mai dens, se pune un accent mai mare pe latura măiestriei artistice, pe stil, bogăția limbajului cu ajutorul căruia poetul a creat imagini de o neasemuită frumusețe. Vorbind despre adeziunea lui Esenin în perioada 1919 - 1923 la gruparea imaginiștilor se subliniază ideea că legătura lui cu acest grup a fost mai degrabă o legătură exterioară, de suprafață, decât de fond, de esență. Autorii articolului consideră că Esenin este unul din cei mai citiți lirici ruși. Un alt element în plus, pe care îl aduce această ediție este facsimilul unei pagini de manuscris a poeziei *Разбуди меня...* și reproducerea unei ilustrații din volumul de opere alese ale poetului apărut în 1957, ilustrație semnată de pictorul Ușin.

În timp ce Энциклопедический словарь din 1953 inserează un articol despre Esenin care insistă asupra caracterului pesimist, a motivului disperării, a goliciunii sufletești, a setei de boemie, lucrarea Советский энциклопедический словарь din 1981 pune pe prim plan pe Esenin - liricul subtil, cunoscător al limbii și sufletului poporului său. Această, evident, mai rafinată analiză este continuată în noua lucrare Большой Энциклопедический Словарь, Moscova, 1991, care în articolul despre Esenin aduce o nuanță în

plus scoțând în evidență nu numai faptul că poetul s-a manifestat ca un liric de mare finețe, ci și ca un “maestru al peisajului profund psihologizat”.

Trecând la lucrările din alte țări trebuie să facem constatarea că Esenin se bucură de o constantă atenție în numeroase enciclopedii din seria Larousse. Din punct de vedere pur cantitativ observăm că lui Esenin îi sunt consacrate de la două rânduri în **Nouveau petit Larousse illustré**, Paris, 1959, care vede în el un “poet rus de inspirație revoluționară”, până la o pagină întreagă în **La Grande Encyclopedie Larousse**, Paris, 1973. De altfel, aceasta este cea mai amplă tratare lexicografică a figurii lui Esenin în lucrările consultate de noi. Se reliefează aici tenta religioasă din diferite poezii, dobândită încă din anii studenției. Este remarcată spontaneitatea în creație ca o trăsătură care, am adăuga noi, explică “productivitatea” poetică exprimată în faptul că numai în cursul celor 12 ani de creație Esenin a scris un număr uriaș de poezii.

Lucrarea **Panorama du XX-e siècle. Librairie Larousse**, 1975, evidențiază în mod expres legătura operei eseninienne cu folclorul. Se atrage însă atenția că elementele creației populare apar la Esenin transfigurate, încât cititorii sunt martorii nu ai ambianței lingvistice ca atare, ci ai atmosferei spirituale pe care aceste elemente, datorită geniului eseninian, le crează în poezie.

Aspectele sociale și de altă natură care și-au putut exercita influența mai mare sau mai mică asupra creației lui Esenin sunt abordate și în Enciclopediile Larousse, însă față de enciclopediile rusești, care acordă spații mai largi acestor aspecte, în cele franțuzești ele sunt prezentate cu o anumită detașare. Sunt elocvente în acest sens articolele din **Nouveau Larousse Universel**, Paris, 1948, **Grand Larousse encyclopédique en dix volumes**, Paris, 1962, **Encyclopédie générale en 3 volumes**, Paris, 1967, **La Petit Larousse illustré**, Paris, 1992.

Enciclopedii din zone geografice apropiate de țara dicționarelor Larousse îl prezintă pe Esenin ca poet al naturii, deziluzionat de experiența revoluționară, ale cărui poezii se disting printr-un lirism emoționant (**Enciclopedia Italiana**, Milano, 1932). O altă lucrare

Советская Энциклопедия, Moscova, ed. a II-a, 1952 și ed. a III-a 1972; Энциклопедический словарь, Moscova, 1953; Малая Советская Энциклопедия, Moscova, 1959; Советский энциклопедический словарь, Moscova, 1981) în centrul atenției autorilor s-a aflat o chestiune care, credem, ține mai puțin de latura artistică a operei eseninienne, ci mai mult de ideologie: atitudinea poetului față de revoluție. Aici apare o notă comună tuturor lucrărilor menționate și anume neputința de a se elibera de "reprezentările mic-burgeze" au dus la pesimism, disperare, boemie și în final, la moartea tragică a poetului. Dar dincolo de această problemă trebuie arătat că articolele de dicționar consacrate lui Esenin scot în evidență dragostea profundă a acestuia pentru natura patriei sale, pentru satul natal, lirismul și melodică poeziilor, sinceritatea sentimentelor. Dacă ediția din 1952 a lucrării Большая Советская Энциклопедия lasă o anumită impresie de superficialitate în prezentarea operei lui Esenin, articolul consacrat acestuia în ediția din 1972 este mult mai dens, se pune un accent mai mare pe latura măiestriei artistice, pe stil, bogăția limbajului cu ajutorul căruia poetul a creat imagini de o neasemuită frumusețe. Vorbind despre adeziunea lui Esenin în perioada 1919 - 1923 la gruparea imaginiștilor se subliniază ideea că legătura lui cu acest grup a fost mai degrabă o legătură exterioară, de suprafață, decât de fond, de esență. Autorii articolului consideră că Esenin este unul din cei mai citiți lirici ruși. Un alt element în plus, pe care îl aduce această ediție este facsimilul unei pagini de manuscris a poeziei *Разбуди меня...* și reproducerea unei ilustrații din volumul de opere alese ale poetului apărut în 1957, ilustrație semnată de pictorul Ușin.

În timp ce Энциклопедический словарь din 1953 inserează un articol despre Esenin care insistă asupra caracterului pesimist, a motivului disperării, a goliciunii sufletești, a setei de boemie, lucrarea Советский энциклопедический словарь din 1981 pune pe prim plan pe Esenin - liricul subtil, cunoscător al limbii și suflului poporului său. Această, evident, mai rafinată analiză este continuată în noua lucrare Большой Энциклопедический Словарь, Moscova, 1991, care în articolul despre Esenin aduce o nuanță în

plus scoțând în evidență nu numai faptul că poetul s-a manifestat ca un liric de mare finețe, ci și ca un “maestru al peisajului profund psihologizat”.

Trecând la lucrările din alte țări trebuie să facem constatarea că Esenin se bucură de o constantă atenție în numeroase enciclopedii din seria Larousse. Din punct de vedere pur cantitativ observăm că lui Esenin îi sunt consacrate de la două rânduri în **Nouveau petit Larousse illustré**, Paris, 1959, care vede în el un “poet rus de inspirație revoluționară”, până la o pagină întreagă în **La Grande Encyclopedie Larousse**, Paris, 1973. De altfel, aceasta este cea mai amplă tratare lexicografică a figurii lui Esenin în lucrările consultate de noi. Se reliefează aici tenta religioasă din diferite poezii, dobândită încă din anii studenției. Este remarcată spontaneitatea în creație ca o trăsătură care, am adăuga noi, explică “productivitatea” poetică exprimată în faptul că numai în cursul celor 12 ani de creație Esenin a scris un număr uriaș de poezii.

Lucrarea **Panorama du XX-e siècle. Librairie Larousse**, 1975, evidențiază în mod expres legătura operei eseninienne cu folclorul. Se atrage însă atenția că elementele creației populare apar la Esenin transfigurate, încât cititorii sunt martorii nu ai ambianței lingvistice ca atare, ci ai atmosferei spirituale pe care aceste elemente, datorită geniului eseninian, le crează în poezie.

Aspectele sociale și de altă natură care și-au putut exercita influența mai mare sau mai mică asupra creației lui Esenin sunt abordate și în Enciclopediile Larousse, însă față de enciclopediile rusești, care acordă spații mai largi acestor aspecte, în cele franțuzești ele sunt prezentate cu o anumită detașare. Sunt elocvente în acest sens articolele din **Nouveau Larousse Universel**, Paris, 1948, **Grand Larousse encyclopédique en dix volumes**, Paris, 1962, **Encyclopédie générale en 3 volumes**, Paris, 1967, **La Petit Larousse illustré**, Paris, 1992.

Enciclopedii din zone geografice apropiate de țara dicționarelor Larousse îl prezintă pe Esenin ca poet al naturii, deziluzionat de experiența revoluționară, ale cărui poezii se disting printr-un lirism emoționant (**Enciclopedia Italiana**, Milano, 1932). O altă lucrare

adăugită a acestuia din 1986. Articolele din cele două ediții, identice, scot în relief "imaginele picturale ale liricii puternice și originale" a poetului.

Dacă până acum ne-am referit la lucrările lexicografice care inserează articole de sine stătătoare consacrate lui Esenin, trebuie să amintim și de o altă modalitate de reflectare a operei eseniniene: includerea informațiilor despre poet nu în articole separate, ci în cadrul unor articole-sinteză despre literatura rusă. Este cazul unor lucrări ca **Encyclopedie autodidactique Quilet**, Paris, 1932; **Encyclopedie universelle**, Bruxelles, 1963; **La Grande Encyclopedie Larousse**, Paris, 1976; **Everyman's Encyclopedia**, Londra, 1967. În general, prezentările sunt aici foarte succinte.

Multe din articolele privitoare la Esenin cuprind exemple ilustrative cu titluri din opera sa. Din punct de vedere strict statistic, menționăm că cel mai adesea apar titluri ca *Moscova cârciumărească*, *Scrisoare mamei*, *Spovedania unui derbedeu*.

În încheiere, vom sublinia că în ciuda unor diferențe de apreciere a creației lui Esenin, informațiile oferite de o enciclopedie sau alta cuprind elemente comune, cum ar fi: ideea că Esenin este un poet al țăranilor, că este un adversar al invaziei urbanismului, că aderă la gruparea imaginiștilor, îmbrățișează savoarea boemiei, că poeziile sale sunt pătrunse de un lirism copleșitor, că limbajul operelor sale este un limbaj popular cu numeroase elemente din folclor, elemente așezate pe înălțimi originale, purtând amprenta trăirilor cele mai intime ale poetului.

Suntem de părere că prezentarea lui Esenin în lexicografia enciclopedică reușește să fixeze locul pe care marele poet îl ocupă în concertul literaturii universale.

Note

1. O bogată bibliografie despre Esenin este inserată în interesanta lucrare a Anetei Dobre, **Serghei Esenin. Textul lumii**, București, 1984, p. 239-251.

2. Facem precizarea că ne referim numai la enciclopediile și dicționarele enciclopedice **generale**, nu și la cele de profil literar.

3. În legătură cu traducerea poeziilor lui Esenin în limba română și în general, cu receptarea operei acestuia în România, vezi Filip Roman, **Literatura rusă și sovietică în limba română, 1830-1959 (Contribuții bibliografice)**, introducere de Tamara Gane, 1959; Tatiana Nicolescu, **Esenin în România**, în "Secolul XX", 10, 1965; Dinu Pillat, **Esenin și noi** în vol. "Mozaic istorico-literar", Secolul XX, 1971; Șt. Bitan, **Serghei Esenin**, 1969; Tamara Gane, **Esenin pe meridianele românești**, în "Revista bibliotecarilor", 9, 1970.

СОДЕРЖАНИЕ

Aniversarea poetului	5
Годовщина поэта	7

I. МИФ И ЛИТЕРАТУРА. СИМВОЛИКА

Virgil Şoptereanu, Поэтика мифотворчества у Сергея Есенина и традиции русского символизма	11
Aneta Dobre, Mitul solar în creația lui Serghei Esenin	25
Dumitru Balan, Есенин и Библия	36
Antoaneta Olteanu, Образ луны в стихотворениях Сергея Есенина	59
Maria Osiac, Ion Dodu Bălan, Imaginea satului în poezia lui Serghei Esenin	(73)

II. ПОЭТИКА, СТИЛИСТИКА, ЛЕКСИКОЛОГИЯ

Ecaterina Fodor, Парадигма зоонимов в поэзии Сергея Есенина	79
Livia Cotorcea, Сергей Есенин и проблема поэтического знака	88
Maria Dumitrescu, Лингвистика есенинского текста	104
Diana Tetean, Odarca Bout, Роль гаммы красок в поэтике Есенина	111
Mihaela Moraru, Эстетика перевода эмоционально- содержательных ключей поэзии Сергея Есенина ..	129
Dana Cojocaru, Слова “родной” и “родимый” в есенинской лирике и их эквиваленты в румынском языке	141
Simion Iurac, Сергей Есенин о языке и стиле художест- венной литературы	153
Adriana Cristian, Драматическая поэма Сергея Есенина “Пугачев” - реальность и творческая фантазия ...	163

Elena Abrudan, Serghei Esenin - "Motive persane".	
Materie și imaginație	169
Romeo Chivescu , Mihai Nistor, Средства создания и воссоздания есенинских метафор в румынском языке	174

III. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Gheorghe Barbă, Сергей Есенин - прозаик	185
Mircea Croitoru, Три Руси Есенина: советская, уходящая, бесприютная (Несколько размышлений)	198
III. Г. Умеров (Россия), О сходстве несходного. "Железный миргород", "Персидские мотивы" как есенинские фантазмы-гипотипозы и их функциональная значимость	210
Adriana Uliu, Сергей Есенин и русский авангард	239
Л. Р. Левина (Россия), Сергей Александрович Есенин и театр	253
В. В. Филиппов (Россия), С. Есенин и В. Шукшин как представители русской культуры	264
А. М. Шор (Россия), Версии смерти С. А. Есенина на материале российской прессы последних лет (Обзор)	274
Grunea Marchelov, Горечь неизбежной кончины в лирике Есенина	286
Andreea Bercea, С. А. Есенин - возвращение к истокам лирического "Я"	293
Paul Polidor, Isadora - Esenin sub zodia interferențelor culturale (Melopoetica sentimentelor)	300
Gheorghe Boaghe, Esenin și Goga - o viziune asupra satului	307
Siegfried Wolf, Romeo Chivescu , Serghei Esenin în mari enciclopedii	315

Lucrare apărută cu sprijinul
**Asociației Profesorilor de Limba și Literatura Rusă
din România**

**VERIFICAT
2007**

**VERIFICAT
2017**



Procesare computerizată
GAMBIT s.r.l.
Tel.: 613.63.09

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 380/1997,
la Tipografia Editurii Universității din București



“Poeziile și poemele marelui poet rus ... au pătruns în toate straturile de cititori de la noi mai efectiv poate decât oricare liric contemporan de peste graniță.”

Serban Cioculescu

ISBN – 973–575–181–x

Lei 1340

<https://biblioteca-digitala.ro> / <https://unibuc.ro>