

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

М. А. ДУДАРЕВА

**«В ОДИН ГОЛОС»:
ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭТИКЕ
С. А. ЕСЕНИНА И В. В. МАЯКОВСКОГО**

Иваново
Издательство «Ивановский государственный университет»
2016

Дударева, М. А.

«В один голос»: фольклорная традиция в поэтике С. А. Есенина и В. В. Маяковского / М. А. Дударева. – Иваново : Иван. гос. ун-т, 2016. – 268 с. – ISBN 978-5-7807-1176-6.

В монографии рассматриваются архетипические составляющие поэтики С. А. Есенина и В. В. Маяковского. В филологической науке достаточно много работ, посвященных отдельно вопросам творчества этих поэтов. Однако давно назрела потребность в сопоставительном анализе поэтики двух крупных фигур начала XX века с точки зрения мирового литературного процесса и фольклорной традиции, которая питала художественный мир и Есенина, и Маяковского. Особое внимание уделяется трансформации фольклорной традиции, латентным формам фольклоризма в поэтике. Обнаруживаются общие архетипические составляющие в «Маленьких поэмах» Есенина и в раннем творчестве Маяковского. Получены ответы, в свете фольклорной традиции, на вопросы: «Почему флейта в виде позвоночника?», «Почему Черный человек не такой уж черный?».

Книга адресована всем историкам русской литературы, фольклористам и людям, неравнодушным к судьбе русской культуры.

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Ивановского государственного университета*

Рецензенты

кандидат филологических наук **М. В. Скороходов**
(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН)

доктор филологических наук **В. А. Смирнов**
(Ивановский государственный университет)

ISBN 978-5-7807-1176-6

© Дударева М. А., 2016
© ФГБОУ ВО «Ивановский
государственный университет», 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Напутное	4
Введение	7
Глава I. Миф. Фольклор. Литература. Истоки обрядовой реальности в поэтике художественного произведения	26
Историческая поэтика. Проблема изучения фольклорной традиции в древнерусской литературе	26
Фольклорная традиция и дожанровые образования в литературе: постановка вопроса	45
Проблема энтелехии культуры в творчестве поэтов Серебряного века. Тракта́т С. А. Есенина «Ключи Марии»	53
Глава II. Фольклорная традиция в творчестве С. А. Есенина: вопросы поэтики	75
Фольклорная традиция в раннем творчестве С. А. Есенина: постановка вопроса	75
Погребальная обрядность в поэме «Пугачев»	91
Состояние агона, или «мир навыворот», в поэме «Черный человек»	106
«Ритуальный хаос» в поэтике «Анны Снегиной»	128
Глава III. Русская поэтическая традиция авангарда и фольклор: поэмы В. Маяковского	149
Фольклорная парадигма в авангарде	149
Искусство авангарда и человек будущего в поэзии В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой	163
Феномен трикстера и обрядовая реальность в поэмах В. Маяковского	194
Фольклорная традиция в позднем творчестве В. В. Маяковского: постановка вопроса. Поэмы «15000000» и «Про это»	209
К вопросу об источниках фольклоризма В. Маяковского: «заговорный универсум»	225
	235
Заключение	246

НАПУТНОЕ

**Дударева М. А. «В один голос»: фольклорная традиция
в поэтике С. А. Есенина и В. В. Маяковского**

На первый взгляд, само название книги М. А. Дударевой выглядит несколько странно: поэты разные по темпераменту, общественной позиции, по ритмике – и вдруг, «в один голос». Что это за голос такой?

В фольклористике принято выделять полифонию («соплетение голосов») и гомофонию. Здесь же очевидно совершенно другая ситуация. Многие вопросы и прозрения, закрепленные в литературоведении (есениноведами, маякововедами), находят свое разрешение при обращении к архаическим, глубоким мотивам творчества великих поэтов.

Автор фундаментального труда абсолютно прав, когда пишет: «фольклористический комментарий всегда требует от исследователя, с одной стороны, предельной точности, тонкости в анализе и фольклорного, и художественного текстов, с другой стороны, смелости в установлении типологий, генетических связей». В самом деле, время, когда исследователи ставили основную задачу по установлению «истоков» подражания сказке, балладе, былине давно прошло. Этот «регистрирующий» фольклоризм мало что дает, и на сложность проблемы уже в начале шестидесятых годов указывали Л. И. Емельянов, а позднее Д. Н. Медриш.

В творчестве больших художников мы имеем дело не со стилизацией, подражанием фольклору, а скорее *спором* – *агоном* с ним. Абсолютно прав был Д. Н. Медриш, когда утверждал, что подражание «сказке» А. С. Пушкиным, это, скорее, антисказка.

В книге М. А. Дударевой эти теоретические вопросы разрешены очень точно, я бы сказал даже изящно. Опора на фольклорные работы И. П. Смирнова, Г. Д. Гачева, Н. Ю. Грякаловой дает ей возможность выхода к очень интересным наблюдениям и выводам.

Исследователь справедливо отказывается от «биографического» подхода к текстам С. А. Есенина и В. В. Маяковского, хотя включает его при рассмотрении культа вешапи – рыб в поэтике «главаря и горлопана».

Монография М. А. Дударевой начинается, как это ни парадоксально, с анализа памятника древнерусской литературы «Повести о Петре и Февронии Муромских». Казалось бы, это уводит

автора от магистральной цели, но такой исследовательский «ход» во многом оправдан.

В повести XVI в. опора на мифологические архетипы, их анализ дает возможность раскрыть и «тайну» ткачества, и *расцветших палок*.

Здесь-то и возникает закономерный вопрос: понимать ли фольклор только как «искусство слова» или это явление широкого порядка. Совершенно ясно, что дожанровые образования, обусловленные особым мифом, мифом первотворения, абсолютно иначе изображают продуцирующую роль женины, ее космическую суть.

Это проявляется и в рождественских играх, когда водят «козу», «медведя», и в масленичных обрядах, а главное – в весенне-летних обрядах и играх. Все это на имплицитном уровне закрепились и в вышивке, и в детской игрушке, и в детских играх.

Видимо, эта укорененность в особом «космическом» мире и давала большим художникам возможность выхода к их открытиям и прозрениям. В книге М. А. Дударевой не случайно, особый акцент сделан на трактат С. А. Есенина «Ключи Марии», где поэт особым образом прочитывает книгу «русского узорочья». Читатель сам получает истинное наслаждение, познакомившись с интересными наблюдениями, скрупулезным анализом поэтических текстов С. А. Есенина.

Вступая в сложнейшие отношения с обыденными представлениями, прапамять («энтелехия») дает возможность поэту создавать свои тексты. Все это происходит и на уровне подсознательном, как мы видим, и на тщательном изучении трудов предшественников.

М. А. Дударева тщательно и скрупулезно исследует метафору С. А. Есенина и приходит к очень убедительному выводу, что она восходит к мифу, к обряду. Отсюда свежие, оригинальные наблюдения и выводы, весьма корректный спор со сложившимися в нашей науке концепциями. К достоинствам ее работы я бы отнес и уважительное отношение к предшественникам, к тому, что сделано в науке, с учетом как сильных, так и слабых позиций.

Архетипы женского творящего начала выявляются ей на уровне ипостасей Белой Богини (термин Р. Грейвса) – лани, медведицы, змеи. Модификация «лунных пейзажей» оказывается весьма значимой в поэтике С. А. Есенина, отсюда и такое тонкое наблюдение: «золотую лягушкой луна», «коромыслом серп двурогий плавно по небу скользит», «желтые поводья месяц уронил».

Особое место в ее книге занимает «философия смерти», похоронные обряды, в которых очень часто прослеживается возможность нового рождения, приобщения к космическому ми-

ру. Привлекает и введение широкого контекста русской и мировой

литературы, очень интересны наблюдения исследователя над классическими произведениями Э. Гофмана, И. Гете, В. Хлебникова, М. Цветаевой, А. Белого.

Автору удалось показать, что авангард не только отвергал предшествующую традицию, но и очень многое взял от нее. Спор с ней, стремление сбросить с «корабля современности» «все ненужное» оказалось на самом деле диалектическим, когда «снимается» наиболее продуктивное, важное для становления поэзии будущего.

Отсюда и поразительные совпадения в текстах С. А. Есенина и В. В. Маяковского. Споря, язвя и насмехаясь друг над другом публично, поэты отлично понимали всю глубину поэтических открытий, сделанных независимо друг от друга. Космические прозрения больших поэтов показаны очень точно и убедительно.

Хочется пожелать молодому ученому открытий и свершений. Потенциал, как мы видим, большой, его необходимо достойно реализовать.

Будем надеяться, что обращение к творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова даст новые открытия, новое прочтение таких знакомых и известных произведений русской классической литературы.

В. А. Смирнов, доктор филологических наук,
профессор кафедры русской словесности и культурологии,
Ивановский государственный университет

*Книга посвящается моим учителям:
В. А. Смирнову и И. Б. Ничипорову*

Введение

Проблема фольклорной традиции в литературе – одна из сложнейших проблем филологической науки. Во-первых, это связано с взаимодействием двух систем: с собственно авторским началом, восприятием художником слова народного, фольклорного элемента, а во-вторых, эта проблема находится между литературоведческой областью знания и другими смежными науками (фольклористика, этнография, музыковедение и т. д.). Прежде чем говорить о фольклоризме в творчестве того или иного писателя, необходимо, на наш взгляд, обратиться непосредственно к некоторым проблемам фольклористики.

В исследовательском литературоведческом сознании относительно проблемы фольклорной традиции в литературе не возникает вопроса о взгляде на явление фольклора, об объеме понятия «фольклор», которое, надо заметить, во многом изменило бы ход литературоведческой мысли. Исследователи, занимаясь разработкой данной проблемы, нередко обращаются к фактам фольклора описательно, идя эмпирическим путем, в то время как в фольклористике сложилось на этот счет несколько серьезных концепций. Кажется необходимым остановиться на анализе этих концепций, на выявлении субстанциональной природы духовной народной культуры, которую мы часто обозначаем одним словом «фольклор». Именно это будет определять ход всего нашего филологического исследования и тот терминологический аппарат, который также прояснит методологию, подход к формам и принципам фольклоризма, проявившимся в творчестве заявленных в исследовании авторов – С. А. Есенина и В. В. Маяковского.

Итак, в науке сложились следующие точки зрения на понимание фольклора: филологическая, искусствоведческая, куль-

турологическая. Можно было бы, конечно, подробно не рассматривать каждую из этих концепций, но включение в нашу работу этого теоретического материала продиктовано во многом творчеством С. А. Есенина. В трактате 1918 г. «Ключи Марии» присутствует отсылка и к вышивке (орнамент), и к музыке, и к резьбе («коньки на крышах...»), устройство всей крестьянской избы) – к прикладному искусству, *что для фольклориста уже во многом составляет область этнографии*. Здесь и возникает вопрос о восприятии литературоведением фактов фольклора и одна из труднейших задач – *выработка подхода к пониманию форм фольклора*, взаимодействия их с поэтикой изучаемого автора. Ни одна из сложившихся концепций – филологическая, искусствоведческая, культурологическая – не может в полной мере удовлетворить исследователя, цель которого – *выявить разные формы проявления традиций фольклора* в литературе.

При филологическом понимании мы ограничиваем себя исключительно текстами фольклора, при этом подходе фольклор – искусство слова, а за рамками исследования остаются так называемые *дожанровые образования* – ритуал, обряд, «формулы, простирающиеся далеко вглубь времен»¹, по определению А. Н. Веселовского. По мнению фольклористов, разрабатывающих данную проблему в пространстве литературы XIX–XX вв., писатели нередко обращаются не к устоявшимся фольклорным жанрам, а к «дожанровым образованиям», извлекая таящуюся в них эстетическую энергию. По сути, происходит своеобразный «спор» с фольклором, его диалектическое «отрицание», разумеется, с элементами «снятия», то есть продуктивного усвоения тех потенциальных возможностей, которые таятся в фольклоре»². При искусствоведческом подходе мы делаем акцент на формах фольклора, например, связанных с музыкой, однако здесь возможен отход от текстов. При культурологическом подходе, безусловно, расширяющем представления о фольклоре,

¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940. С. 35.

² *Смирнов В. А.* Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново: Юнона, 2001. С. 4.

мы обращаемся к формам, предшествующим словесной системе, – «формулам», на которые нечасто обращают внимание литературоведы. Однако анализ исключительно таких форм – обрядовой, ритуальной действительности – может увести исследователя к ложным интерпретациям, ибо сами эти формы сложны для восприятия и их необходимо «подкреплять» собственно текстами фольклора. Такая связь дает представление о фольклоре как о системе (синтетического характера) духовных ценностей народа, заключенных и в ритуале, и в обряде, в этом древнем сознании; как о мировосприятии, выразившемся впоследствии в текстах, создаваемых народом, а также как о произведениях народной культуры, отразивших в себе те же древние представления о Космосе (что у С. Есенина и Н. Клюева названо *космогонией избы*). В фольклористике эта проблема получила название **комплексного подхода** к изучению народной культуры³. Мы в своем исследовании ставим цель не только проанализировать поэтику Есенина и Маяковского с позиций *трансформации фольклорной традиции* в их творчестве, но и комплексно рассмотреть отбираемые для проведения типологий единицы фольклора. Таким образом, перед нами возникает ряд трудностей, **связанных, с одной стороны, со сложностью трансформации фольклорной традиции** в поэтике заявленных авторов, а с другой стороны – с **рассмотрением параллельно текстов фольклора** (былин, быличек, сказок, пьес народного театра, загадок) **в контексте жанровых образований**.

Такой «двойной» анализ, который может показаться черновым или излишним по отношению к историко-литературному методу, позволит избежать ложных интерпретаций художественного текста, так как логически направляет исследователя к выявлению и архетипических моделей, и мифопоэтических элементов, а это уже образует новую связь, известную диалектическую триаду **миф – фольклор – литература**, к которой бы всё

³ Подробное изложение концепции в докладе В. Е. Гусева. См.: Гусев В. Е. Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998): Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998.

равно вышел исследователь, но происходит это чаще всего эмпирически. Не случайно в большинстве работ, написанных на данную тему, построение материала говорит о жестком разведении мифопоэтики и фольклорной традиции⁴, что значительно обедняет исследование и лишает его возможности установления генетических связей и типологий. В методологическом отношении здесь важна постановка вопроса о рассмотрении какого-либо «фольклорного факта» с позиций эволюционного исторического подхода, на который постоянно обращает внимание в своих трудах Ю. И. Смирнов: «Изучая фольклор, мы обязаны постоянно соразмерять получаемые результаты с хронологическим масштабом. Частая типичная ошибка, являющаяся следствием статичного подхода, – стремление привязать фольклорный факт к одной и только одной точке исторического времени»⁵. В этом случае также приходится говорить о «теории мифа», о разных концепциях, связанных не только с мифологической школой XIX в., с трудами А. Н. Веселовского, Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, но и с особенностями взаимодействия мифа и обряда, фольклорной системы и литературной в контексте разных точек зрения – соотношения мифа и ритуала, специфики функционального подхода к этим явлениям; мифологии, как некой системы взглядов и концепции архетипов. «По мнению Ф. И. Буслаева, мифический архетип не реализуется самостоятельно, но намеренно вызывается народом из его «доисторических преданий», и при этом образ, который лишь «смутно носился в воображении» и «мерещился», получает определенность и пластическую форму»⁶ – одна из точек зре-

⁴ Таким образом построена монография В. В. Полонского «Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века», однако автор сознательно разграничивает понятия «фольклоризм» и «мифопоэтика» в своем труде.

⁵ Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору // Славянский и балканский фольклор: Обряд. М.: Наука, 1981. С. 5.

⁶ Топорков А. Л. Вклад славянских филологов XIX века в разработку теории мифа // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII Международный съезд славистов (Краков, 1998): Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 390.

ния, которая близка к категории «художественное бессознательное» – если переходить к проблеме взаимодействия фольклорной и литературной систем. А. Н. Афанасьев в своих трудах определяет, к «какому мифу восходит тот или иной образ»⁷, что также перемещает исследователя в плоскость **миф – фольклор** и выводит к архетипическим моделям сознания, культуры, действующим в фольклорных и художественных текстах.

В известной работе «От мифа к литературе» Е. М. Мелетинский пишет о **тесной связи мифа и литературы**, где миф, в свою очередь, связан с обрядом. Таким образом, в литературе заложена парадигма «миф – ритуал», в которой синтезируются религиозные и доннаучные представления, формы музыки, танца, театра, поэзии⁸. Поэтому для нас основополагающими в этом вопросе будут работы таких видных филологов-фольклористов, литературоведов, как Д. Н. Медриша, А. А. Горелова, И. П. Смирнова, А. М. Панченко, Я. Э. Голосовкера, Г. Д. Гачева, В. В. Кожина, Г. С. Кнабе (относительно фольклорной традиции в литературе, проявившейся в творчестве конкретных авторов), и теоретические работы, посвященные разным подходам к явлениям фольклора и теории мифа, – фундаментальные работы А. Н. Веселовского, Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, В. Е. Гусева, В. Н. Топорова, А. Л. Топоркова, В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, Н. В. Новикова, Н. И. Толстого и других фольклористов, этнографов, ученых смежных наук. Эти исследователи *комплексно* подходят к фольклору, что отразилось и в их литературоведческом анализе.

На рубеже XIX–XX вв. человек оказался в новой системе координат: изменился сам стиль жизни. Открытия в области физики, математики, достижения в психологии З. Фрейда, философия космизма – все это позволило человеку взглянуть на мир с других позиций, не с позитивистских, а с онтологических. В литературе в это время также происходило обновление: «художественная революция», породившая новый тип универсализации, явления «магического реализма» и «неомифологизма» с орнаментальной прозой, актуализировавшая обращенность к мифу,

⁷ Там же.

⁸ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. С. 24–31.

архаическому. В этой связи вопрос о фольклоризме творчества новокрестьянских поэтов, ищущих «Инонию» (Есенин), «Китеж-град» (Клюев), особенно значим.

Уже в 20–30-е гг. XX в. началось исследование фольклорной традиции в творчестве Есенина – статьи Н. И. Кравцова и Б. Неймана⁹, именно эти ученые дали исследовательскую перспективу развития данной проблеме. Особое место в изучении взаимодействия поэтической системы Есенина и фольклорной принадлежит В. Г. Базанову (1982)¹⁰, который рассматривал эту проблему с позиций народного мировосприятия, эпического мышления. Однако первой целостной монографией на эту тему можно по праву считать труд В. В. Коржана «Есенин и народная поэзия» (1969). Хотя ученый видит значение фольклорной поэтики для Есенина преимущественно «в употреблении постоянных эпитетов, обращений, тавтологических повторов, выражений и слов народного типа», а его ключевую фразу из трактата «Ключи Марии» «наши исследователи не заглянули в сердце нашего народного творчества»¹¹, пытаюсь осмыслить в рамках художественного сознания самого Есенина, трактует ошибочно и понимает ее как жалобу поэта вообще на невнимание «исследователей» к народному творчеству. Коржан пишет о *внешнем фольклоризме*, в то время как сам поэт своим трактатом «Ключи Марии» говорит нам о *внутренних принципах фольклоризма*, на которых и строится его творчество, что особенно заметно в его произведениях после 1918 г.

На иных позициях стоит В. И. Харчевников. В своей статье о фольклоризме раннего творчества Есенина ученый склоняется к тому, что соприкосновение поэта с фольклором было широко и более сложно по своей сути, чем это видится в трудах

⁹ Уже в работах 20-х годов – Б. Неймана и Н. Кравцова – исследуется взаимодействие, проникновение фольклорного начала в поэтику Есенина, пусть даже все это сделано на уровне отдельных наблюдений. См.: *Нейман Б.* Источники эйдологии Есенина; *Кравцов Н.* Есенин и народное творчество // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V.

¹⁰ *Базанов В. Г.* Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.

¹¹ *Коржан В. В.* Есенин и народная поэзия. Л.: Наука, 1969. С. 109.

многих литературоведов¹². Важной работой, в которой затрагивается проблема фольклоризма в творчестве Есенина, является учебное пособие С. Н. Кирьянова, где поэма «Черный человек» рассматривается в контексте национальной культуры¹³. Автор исследования приходит к выводу о том, что фольклоризм Есенина «не имитаторская зависимость от устного народного творчества, а согласованность на типологическом уровне авторского и народного сознаний»¹⁴. Исследование отличается объемным освещением истории вопроса на эту тему и широкими культурными и литературными контекстами, сопутствующим анализу поэмы, но оно посвящено лишь одной поэме Есенина.

В последнее время к этой проблеме вновь обратились исследователи – вышло несколько монографий Е. А. Самоделовой, защищена диссертация У Даньдань «Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов»¹⁵. Однако нередко в этих работах представлен анализ поэтики Есенина с точки зрения выявления только *внешних форм фольклорной традиции* в литературе, иногда они носят описательный характер. Например, перечисление мотивов принятия еды, представлений самого поэта о пище и питье¹⁶, свадьбе и т. д. – все это обозначено Е. А. Самоделовой как «гастрономическая поэтика», как некий шифр «для разгадывания удивительных загадок литературного мастерства Есенина»¹⁷, хотя у нее же существует и

¹² Харчевников В. И. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор, XVIII. Л.: Наука, 1978. С. 116.

¹³ Кирьянов С. Н. Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.

¹⁴ Кирьянов С. Н. Указ соч. С. 54.

¹⁵ У Даньдань. Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2014.

¹⁶ Самоделова Е. А. Чай и квас в творчестве С. А. Есенина и в традициях родины поэта: этнографический аспект // Есенинский вестник. Вып. № 2 (7). 2012. С. 80–87.

¹⁷ Самоделова Е. А. Гастрономическая поэтика С. А. Есенина: круг понятий и специфика творческой лаборатории // Биография и творче-

ряд статей, посвященных взаимодействию форм мифа и фольклора в поэмах Есенина. В новой монографии Е. А. Самоделовой об «антропологической поэтике» С. А. Есенина большое внимание уделяется, в первую очередь, документализму, автобиографизму, антропологизму, фигуре поэта, мифологизации, связанной с его именем. Автор, анализируя «фольклорную поэтику» Есенина, отталкивается от следующего тезиса: «*Документализм* начинается с праосновы в виде авторского замысла, поиска и подбора писателем подходящего фактографического материала, включения в художественную ткань произведения необходимых компонентов и отсеивания лишних изначальных элементов»¹⁸. Конечно, на раннем этапе творчества (для любого писателя) это, возможно, и важно, но документализм, автобиографизм не могут быть единственной единицей измерения качества поэтики уже в зрелый период творчества. Не всегда является определяющим тот материал, с которым был непосредственно знаком поэт, в одну из задач нашей работы входит доказательство именно этого положения.

Стоит отметить, что тезис о биографизме, историзме, документализме является ключевым и в первой, и во второй работах Е. А. Самоделовой. Работа ученого почти филигранна в этом отношении – выявлены всевозможные фольклорные источники, на которые мог опираться поэт; дан, где это видится возможным, этнографический комментарий; сделан акцент на знании Есениным мифологической теории А. Н. Афанасьева и Ф. И. Буслаева, однако в методологическом плане это приводит преимущественно к выявлению «внешних форм» фольклоризма, подводит исследователя и читателя к выводу о «присяге на верность» поэта фольклору, сводит всю богатую образность, метафорику исключительно к знанию и осознанному употреблению фольклор-

ство Сергея Есенина в энциклопедическом формате: сб. научных трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С. А. Есенина. Москва – Рязань – Константиново, 2012. С. 194–195.

¹⁸ Самоделова Е. А. Гастрономическая поэтика С. А. Есенина и народная пищевая культура. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 2012. С. 16–17.

ной константы в том или ином виде. Конечно, прочтение поэмы «Пугачев» с таких позиций позволяет выстроить стройный исторический комментарий, и выявление значений различных топонимов, безусловно, важно, но это уводит исследователя от глубины метафорического строя поэмы, не дает ответов на многие вопросы, связанные, например, с употреблением Есениным метафор «голова-парус», «тело-корабль» и т. д. В этом случае получается, что фольклоризм Есенина достаточно «прозрачен», зависим от биографических историко-культурных фактов, хотя автор в первой монографии «Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина» подчеркивает неоднозначное отношение поэта к фольклорной системе: «<...> иногда он снимал слишком прозрачное, явно отсылающее к фольклорному или этнографическому источнику, хотя и уже побывавшее в первой публикации <...>»¹⁹.

Наконец, особого внимания заслуживает статья А. Л. Налепина, в которой дается методологическая установка на выявление не только «внешних форм фольклоризма», но и *преломлений фольклорной традиции* в поэтике. Исходя из этого, он обращается к сопоставительному анализу поэтики Есенина и Клюева, позволяющему показать все различие в понимании и «употреблении» фольклорной традиции поэтами: «Разнились и их принципы обращения к народно-поэтическому творчеству, сопоставить которые полезно, да и поучительно как для истории отечественной словесности, так и для теории фольклористики, особенно в части, касающейся различных аспектов изучения проблем фольклоризма того или иного писателя»²⁰.

Д. Н. Медриш, обращаясь к наследию пушкинистики, указывает на разработанность проблемы «открытого» фольклоризма в творчестве А. С. Пушкина и на невнимание к формам

¹⁹ Самоделова Е. А. Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина // Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998. С. 8.

²⁰ Налепин А. Л. Фольклоризм как форма и содержание в поэзии Н. А. Клюева и С. А. Есенина (опыт сравнительного анализа) // Налепин А. Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 280–281.

«внутренним»: « <...> если случаи "открытого" фольклоризма (описание обрядов, фольклорные эпиграфы, явные цитаты) с достаточной полнотой учтены и рассмотрены пушкинистами, то фольклоризм скрытый, глубинный, когда народные представления проникают в "нейтральные", казалось бы, картины и эпизоды, растворяясь в авторской речи и в результате становясь существенным элементом поэтики, зачастую остается незамеченным»²¹. Думается, что данное замечание можно отнести и к есениноведению, в котором также почти не замечены «внутренние» формы фольклоризма. Именно поэтому мы обращаемся к позднему творчеству Есенина, к поэмам «Пугачев», «Анна Снегина», «Черный человек», в которых фольклорная традиция преломилась таким образом, что выразилась не «открыто», а связана с дожанровыми образованиями²². В этой связи также уместно привести несколько выразительных фактов из истории литературы. Первый связан с творчеством А. К. Толстого. Писатель в своих письмах к А. М. Жемчужникову указывает на создание переделанной им баллады «Садко» (заметим, что поэт намеренно взялся за переделку хорошо известного фольклорного текста) и на то, что произведение не очень поддается обработке. Обусловлено это, по замечанию самого поэта, бесполезностью «соревнования» с фольклором: «Посылаю тебе переделанную балладу «Садко» <...> Кажется, теперь лучше, потому что нет расказа, а стало быть, *нет бесполезного и опасного соревнования с былинной, которая будет всегда выше переделки*»²³ (курсив мой. – М. Д.). Из комментария поэта можно выделить сущность нашей методологической проблемы – не всегда замысел автора, *намеренная ориентация на фольклор*, удачно осуществляется, несмотря на то, что творец, казалось бы, умело распорядился

²¹ Медриш Д. Н. Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // Московский пушкинист III. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1996. С. 110.

²² Именно в этих произведениях нет того «вторичного фольклоризма», ключевского влияния, которое наблюдается в ранних произведениях, по замечанию А. Л. Налепина. См.: Налепин А. Л. Указ. соч. С. 293.

²³ Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 5. С. 349.

фольклорными источниками; часто бывает наоборот – нет намеренного обращения писателя к фольклору, но фольклорная традиция в той или иной форме живет в его творчестве. Второй факт относится к творчеству В. Брюсова – его раннее стихотворение «Творчество», вызвавшее недоумение критики за одну только строчку:

*Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...*²⁴

Сам Брюсов вспоминал по этому поводу: «Г-н Соловьев, стараясь убедить меня, что месяц и луна в сущности однозначные понятия – точно я и без него этого не понимаю! – острил, между прочим, на тему о том, что неприлично-де ему, месяцу, всходить обнаженному при ней, луне <...> В стихотворении, о котором идет речь, моей задачей было изобразить процесс творчества»²⁵. Однако, думается, ни критик, ни даже сам поэт не поняли в полной мере особой образности стихотворения. Для Брюсова это было просто ранним символистским опытом, способом «внушить читателю», как он объяснял, особое настроение, но поэт бессознательно воссоздал картину, характерную для сюжетики русского фольклора, для свадебной обрядности, в которой, конечно же, присутствуют и месяц, и луна. Итак, в первом случае художник слова намеренно обращается к фольклорному источнику, во втором случае, поэт, можно сказать, отрицает фольклор, не осознавая возможного источника своей метафоричности. Результаты зеркально противоположны: вопреки «намеренному обращению» фольклорный материал не поддается качественной художественной обработке, желаемой автором.

Есенинскую поэтику уже определяли как эйдологическую, фольклорную, мифопоэтику, антропологическую, гастрономическую, но в методологическом отношении такие определения решают лишь локальные проблемы, сводясь, в свою очередь, исключительно к историко-литературному методу, к наличию разных -измов, где автобиографизм, документализм, мифологизм часто уводят исследователя от поэтики как таковой. Именно это

²⁴ Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1. С. 35.

²⁵ Там же. С. 567–568.

отразилось в большей мере на истолковании последних поэм Есенина «Черный человек» и «Анна Снегина». И критики, и литературоведы, так или иначе, обращают внимание на внешний, *бытовой* план поэмы «Анна Снегина», не заглядывая в ее глубинные структуры, не обращаясь в должной мере к ее поэтике, что отметил, как недостаток исследований, есениновед П. Ф. Юшин: «<...> не последнюю роль сыграли здесь поверхностность, а иногда и заведомая предвзятость анализа творчества поэта, односторонность, часто бездоказательность объяснения влияний, испытанных им, особенно в пору детства и юности»²⁶ – к вопросу о фольклорной традиции в творчестве Есенина. Здесь стоит развести такие понятия, как стилизация и «внутренний фольклоризм», а шире – поставить проблему, затронутую в работах Д. Н. Медриша и А. А. Горелова²⁷, о двух типах фольклоризма: фольклоризме явном и скрытом (дожанровые образования, а именно обряд, ритуальные ситуации²⁸, выраженные в тексте на имплицитном уровне, переосмысление явлений фольклора самим поэтом).

Если можно говорить о фольклоризме Есенина достаточно традиционно в силу того, что поэт все-таки намеренно обращался к фольклору, изучал труды А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, В. В. Стасова, то о фольклорной традиции в творчестве В. В. Маяковского размышлять гораздо труднее. Обусловлено это, с одной стороны, тем, что авангард как таковой «отказывался» от каких-либо связей с традицией, и, по меткому наблюдению некоторых исследователей, это полностью отразилось в творчестве Маяковского, «где не нашлось и слова для исследования

²⁶ Юшин П. Ф. Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. М.: Изд-во МГУ, 1969. С. 20.

²⁷ Горелов А. А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Л.: Наука, 1979. Т. XIX. С. 35–36.

²⁸ Важна постановка вопроса о разведении фольклора, словесной системы и ритуала, обряда, мифа, которые «проникли» в поэтическое творчество народа. Этой сложной проблеме посвящена статья С. Ю. Неклюдова. См.: Неклюдов С. Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 11–22.

реально существующих проблем народной жизни»²⁹. С другой стороны, М. М. Бахтин отметил в поэтике В. Маяковского черты карнавальности, связывая образы «телесного низа», образы «гротескного тела» именно с «карнавальной стихией»³⁰. В этом случае перед исследователем снова возникает вопрос о формах, о природе фольклоризма: прямая ориентация на фольклор, включающая в себя и «темы народной жизни» (как было у Н. Некрасова) или же связь с архаикой, архетипический смысл и код, которые можно обозначить *фольклорным мировоззрением*. Однако этот вопрос разрешим только в ходе наблюдений над текстом, так как иногда произведение *выше* изначального «авторского замысла» (случай с А. К. Толстым и В. Брюсовым показателен в этом отношении).

Но, обращаясь к обзору работ, посвященных теме «В. Маяковский и фольклор» в разных ее аспектах, отметим, что проблема по-настоящему не разработана, хотя существует ряд статей еще довоенного времени (1930–1940-е гг.), в которых она поднималась. Так, в журналах «Литературный современник», «Литературный критик» вышли статьи А. Дымшица³¹, И. Дукора³², в «Новом мире» напечатана статья В. К. Красильникова «К вопросу о народности Маяковского»³³, однако все эти исследования носят фрагментарный характер. Данная проблема начала вновь затрагиваться в 1950–1960-е гг. в работах П. Выходцева, И. Правдиной, Д. Молдавского, А. Мордвинцева, был разработан семинарий «В. В. Маяковский»

²⁹ Голубков М. М. Владимир Маяковский: до и после пятого акта трагедии // Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 120.

³⁰ Бахтин М. М. [О Маяковском] // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 52.

³¹ Дымшиц А. Маяковский и народное творчество // Красная новь. 1936. № 4. С. 201–214; Дымшиц А. Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3. С. 125–131.

³² Дукор И. Маяковский – крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5/6. С. 122–143.

³³ Красильников В. К вопросу о народности Маяковского // Новый мир. 1937. № 5. С. 239–245.

Е. И. Наумовым³⁴, в котором косвенно затрагивались вопросы, связанные с фольклорными элементами в творчестве поэта. Время «обусловило» эти работы, фольклорная традиция в поэтике Маяковского рассматривалась преимущественно как некая стилизация, следование за фольклором. Особое внимание стоит обратить на защиту в 1953 г. кандидатской диссертации «Маяковский и русское народно-поэтическое творчество» И. С. Правдиной, написанной под руководством Э. В. Померанцевой, известного фольклориста и этнографа. Конечно, обращаясь к данной диссертации, нужно учитывать социально-исторический контекст, в котором была написана работа, вероятно, и стиль введения, и подача материала были также обусловлены временем. Однако, анализируя статью А. Дымшица, диссертантка обращает внимание *на необходимость углубления взгляда на взаимодействие творчества Маяковского с фольклорной традицией*: «Пороком этой статьи является то, что автор ограничивает связь творчества Маяковского с народным творчеством только непосредственной работой Маяковского над материалами народной поэзии. На деле эта связь глубже: можно наметить родство поэтических принципов творчества Маяковского с народной поэзией»³⁵. Конечно, здесь еще можно было бы назвать статью М. А. Рыбниковой «Разговорная фразеология в языке Маяковского»³⁶ и книгу И. Эвентова «Маяковский – сатирик»³⁷, но подробно разбирать эти работы нет необходимости, так как в них имеются только косвенные указания на связь творчества Маяковского с народной поэзией.

И главное, на что стоит обратить внимание, – сама формулировка проблемы: «Маяковский и народно-поэтическое творчество, устное творчество», где почти не употреблено понятие

³⁴ Наумов Е. И. В. В. Маяковский: Семинарий. Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во. Министерства Просвещения РСФСР, 1963.

³⁵ Правдина И. С. Маяковский и русское народно-поэтическое творчество: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 М., 1953. С. 14.

³⁶ Рыбникова М. Разговорная фразеология в языке Маяковского // Творчество Маяковского: сборник статей. М.: Изд. АН СССР, 1952. С. 437–479.

³⁷ Эвентов И. Маяковский-сатирик. Л.: Гослитиздат, 1941.

«фольклор», тем более «фольклоризм». Поэтому в научной литературе того времени мы не найдем изучения, выявления подлинного глубинного взаимодействия поэтики Маяковского и фольклора во всем многообразии его форм. Все эти работы, написанные до программных статей И. П. Смирнова, к сожалению, не вносят ничего существенно нового в разработку темы «Маяковский и фольклор». Думается, здесь причина не столько во взглядах конкретных ученых, сколько в методологическом подходе к проблеме в целом, характерном для того периода. Обращаясь к работам Л. И. Емельянова, П. С. Выходцева, посвященным вопросам фольклоризма в литературе, мы сталкиваемся с той же методологической теоретической проблемой. Прорыв, в теоретическом плане, произойдет только в 1960–1970-е гг. в трудах Д. Н. Медриша и И. П. Смирнова, которые осмыслят проблему на стыке литературоведения и фольклористики. Прежде всего, это отдельные замечания в монографии известного фольклориста Д. Н. Медриша – «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» (монография вышла несколько позже – в 1980-е гг.). Ученый подробно разбирает стихотворение Маяковского, написанное на смерть Есенина, и приходит к весьма важным выводам, связанным с «внутренними» формами фольклоризма, с тонким обращением Маяковского к фольклору: «Догадывался ли Маяковский о фольклорной предыстории есенинского афоризма – нам неизвестно. Но если не знаем, **то интуицией народного поэта** он ощутил в есенинской формуле и то, что Есенин в фольклоре заимствовал, и то, что им было отброшено или приглушено. Даже и в этом последнем случае, как мы убедились, **фольклорный первоисточник дает о себе знать**, его воздействие – пусть косвенное, опосредствованное – обнаруживается и в самой структуре афоризма Маяковского»³⁸. Также важна статья Г. Д. Гачева о «Левом марше» Маяковского, в которой затрагивается проблема «родовой памяти жанра», связанной с ритуалом, обрядовой действительностью, иначе говоря, с **дожанровыми образованиями** и внутренними формами фольклоризма: «Каждое стихотворение ухватывает совершенно

³⁸ Медриш Д. Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980.

мимолетное, никогда ранее не бывшее, таким образом, что оно тут же обнаруживается как ритуальное *мимолетное*, всегда бывшее»³⁹. В поэзии Маяковского, напитанной народной и многотысячелетней традицией, присутствует мотив смерти, причем «смерть представляется как космическое бессмертие, блаженство»⁴⁰.

Еще одна близкая к этой теме статья, хотя она посвящена не только фольклоризму Маяковского, а больше мифопоэтике и архетипическим моделям в его текстах, – статья И. П. Смирнова⁴¹. Мы рассматриваем ее отдельно от исследований К. Г. Петросова и С. Г. Семеновой, в которых затрагивается вопрос о мифопоэтике Маяковского и проблема *философии космизма*, потому что работа И. П. Смирнова более теоретическая, важная не только для изучения творчества Маяковского, но и для развития литературоведения: сравнительного анализа, исследования взаимодействия разных текстов – фольклорного и литературного; здесь сделан акцент на выявлении *архетипических моделей* в стихотворениях поэта.

В статье И. П. Смирнова дается глубокий анализ мифологической, архетипической структур внутри текста Маяковского «Вот так я сделался собакой». Автор исследования, опираясь во многом на теорию А. Н. Веселовского, на «ряд формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу», обращается к разным культурным традициям, проявляющимся при создании образа «собаки», проводит тонкие параллели с памятником древнерусской литературы – «Слово о полку Игореве», с былинной «Вавила и скомохохи». Таким образом, стихотворение Маяковского введено в контекст, позволяющий «извлечь архетипический смысл тек-

³⁹ Гачев Г. Д. Лирика в связи с начальной философией // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. С. 169.

⁴⁰ Там же. С. 168.

⁴¹ Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978.

ста»⁴². Смирнов выходит на сложную теоретическую проблему, связанную с особым влиянием фольклора на литературу, на творчество Маяковского в частности, тему искусства – шутовского, скоморошьего, «инищного»⁴³. И, наконец, главный итог его статьи является показательным в плане методологии: «<...> изучение сцеплений текста с контекстом дает возможность передвинуть анализ с уровня *описания* замкнутого в себе смысла на уровень *объяснения* смысла»⁴⁴.

Обобщая вышесказанное, учитывая большой литературоведческий опыт по изучению фольклорной традиции в поэзии Есенина и в поэзии Серебряного века, еще раз обратим внимание на то, что *фольклоризм писателей изучался исследователями в основном на уровне «взаимодействия» текстов, влияний и традиций*. Работы Л. В. Евдокимовой⁴⁵, Х. Барана⁴⁶ (о В. Хлебникове) посвящены проблеме фольклоризма в творчестве на типологическом уровне, выявлению генетических связей, они охватывают творчество одного писателя, сравнительные работы практически отсутствуют, за исключением диссертации Н. Ю. Грякаловой «Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность)»⁴⁷. Таким образом, в литературоведении существует потребность в исследованиях сравнительного типа, посвященных проблеме фольклоризма не только одного автора (в предложенном аспекте – обращении к поэтике фольклорных и литературных текстов в контексте *дожанровых образований*), но ряда авторов одного периода. Это обусловлено тем, что принци-

⁴² Смирнов И. П. Указ. соч. С. 195.

⁴³ Там же. С. 202.

⁴⁴ Там же. С. 203.

⁴⁵ Евдокимова Л. В. Художественные функции паремий в поэме-перевертне Хлебникова «Разин» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 91–106.

⁴⁶ Баран Х. Еще раз о фольклорных жанрах и поэтике Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М.: Рос. гуманитар. ун-т, 2002. С. 233–247.

⁴⁷ Грякалова Н. Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

пы «внутреннего фольклоризма» заложены в поэтике разных авторов по-разному, но их исследование всегда приводит к проблеме энтелехии, мимесиса, космизации личности, имагинативного абсолюта.

Для выявления механизмов функционирования фольклорной традиции в литературе и искусстве начала XX в. в своей работе мы предлагаем взять для сравнительного анализа творчество двух авторов – С. А. Есенина и В. Маяковского. Рассмотреть их поэтику в рамках описанного подхода: обращения к внутренним формам фольклоризма, дожанровым образованиям (обряд, ритуальная действительность), традициям скоморошества.

Маяковский и Есенин, на первый взгляд, так далеки друг от друга, как по своей поэтике, так и биографически (их поэтическая «разность» и спор). Именно в этом ключе главным образом ведутся сопоставления этих фигур, большое внимание уделяется «биографическим» моментам. Однако в последнее время все чаще возникает вопрос о необходимости пересмотра такой точки зрения. Это отражено в последней статье Н. И. Шубниковой-Гусевой, в которой осуществлена попытка соотнесения, на уровне поэтики, «внутренних сюжетов» поэмы Есенина «Страна Негодяев», связанных с именами Маяковского, Шекспира, Гоголя⁴⁸. Вопрос о сопоставительном рассмотрении творчества Есенина и Маяковского в контексте фольклорной традиции почти не поднимался – исключение составляет монография В. В. Мусатова⁴⁹, в которой автор последовательно рассматривает поэтику и того, и другого, обращается к фольклорной парадигме, но обобщающих выводов, относящихся к нашей проблеме, не дает. Однако постановка данной проблемы позволит понять фольклоризм Есенина и Маяковского по-новому не только на уровне «стилизации и заимствования», но и сблизить этих

⁴⁸ Шубникова-Гусева Н. И. Маяковский и Есенин: диалог поэтов // Творчество В. В. Маяковского: Выпуск 2: Проблемы текстологии и биографии. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 202.

⁴⁹ Мусатов В. В. Пушкин и русское житнетворчество // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1998.

поэтов на уровне поэтики, что также важно для «истории русской словесности, и для фольклористики».

Есенин и Маяковский в своих произведениях создают особый хронотоп, или лучше сказать, *топику* (термин А. М. Панченко), выходят к диалогу с иным пространством и временем. Они обращаются к фольклору, к мифу на разных этапах его развития, что и образует связь **миф – фольклор – литература**, где каждое неотделимо друг от друга. В этом случае сама *топика скоморошества*, «веселого хаоса», требующая особым образом выстроенного сюжета, во многом определяющая жанр и структуру произведения, оказывается весьма продуктивной (здесь также к вопросу о **поэмах** Есенина и Маяковского, и связи **этого жанра** с *культовой культурной драмой* – в понимании О. М. Фрейденберг драмы, как *части обряда*⁵⁰). Отсюда целью нашей монографии является анализ не просто диалога, в который вступают между собой на имплицитном уровне С. А. Есенин и В. Маяковский, в контексте диалектической триады «миф – фольклор – литература», а **выявление закономерностей проявления фольклорной традиции, ее внутренних форм в поэтике обоих поэтов – независимо друг от друга**, что позволит убедительно доказать наличие дожанровых образований, архетипических построений в их творчестве.

В монографии рассматриваются поэмы позднего творчества С. А. Есенина «Пугачев», «Черный человек», «Анна Снегина» с опорой при анализе на трактат «Ключи Марии», как один из источников и ключей к пониманию фольклоризма поэта; произведения В. Маяковского – все его ранние поэмы, в которых остро ставится вопрос о взаимоотношениях Человека и Космоса (проблема *космизации личности*, затронутая еще В. Н. Альфонсовым⁵¹) и две поэмы послеоктябрьского периода

⁵⁰ Значение Игры, драматического действия, как части обряда. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 152–154.

⁵¹ Альфонсов В. Н. Поэт–живописец // Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 95–96.

(«15000000», «Про это»), часто противопоставляемые по своей поэтике самым первым поэмам.

Глава I

**МИФ. ФОЛЬКЛОР. ЛИТЕРАТУРА.
ИСТОКИ ОБЯДОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ПОЭТИКЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

**Историческая поэтика. Проблема изучения
фольклорной традиции в древнерусской литературе**

Чрезвычайно показательным в отношении взаимодействия фольклора и литературы является пласт древнерусской литературы, которая, на первый взгляд, «отрицает» само явление фольклора, не примиряется с его мировосприятием, системой ценностей. Именно на этом часто основывается мнение ученых, даже самых видных, идущих путем сопоставления устного творчества и древнерусской литературы. Так, Д. С. Лихачев отмечает: «Фольклор и литература противостоят друг другу не только как две в известной мере самостоятельные системы жанров, но и как два различных мировоззрения, два различных художественных метода»⁵², В. П. Адрианова-Перетц также подчеркивает существенное различие между этими системами: «Проблема взаимоотношения в Древней Руси литературы и фольклора – это проблема соотнесения двух мировоззрений и двух художественных методов, то сближавшихся до полного совпадения, то расходившихся по своей принципиальной непримиримости»⁵³. Рассмотрение нашей проблематики в рамках древнерусской литературы кажется уместным, так как вопрос о «заимствованиях» и «влияниях», всегда поднимаемый относительно классической литературы, остается актуальным и не разрешенным относительно и древнерусской словесности, которая, заметим, стоит многим ближе (хронологически) к

⁵² Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. С. 67.

⁵³ Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974. С. 8.

фольклору, чем литература XIX–XX вв. Кроме того, творческие лаборатории С. А. Есенина и В. В. Маяковского так или иначе связаны с этим периодом русской литературы, со «Словом о полку Игореве», к которому часто обращались поэты Серебряного века. А если мы затрагиваем проблему фольклоризма в творчестве поэтов на глубинном уровне, то необходимо рассмотреть вопрос о взаимодействии **мифа – обряда – литературы** и в пространстве тех источников (литературных), к которым обращались поэты XX в. (хотя бы в теоретическом плане). К тому же, сплав языческих и христианских элементов значим для всей русской культуры, народного мировоззрения⁵⁴. В связи с этим важно замечание В. Я. Проппа о взаимодействии двух систем: «Ранняя, первая литература сплошь или почти сплошь есть фольклор <...> Правда, это не просто фольклор, а фольклор в отражениях и преломлениях <...> То, что происходит с фольклором и литературой на этой стадии развития, полно величайшего значения для понимания истории духовной культуры вообще»⁵⁵. В данной главе нас интересует именно это «преломление» фольклорной традиции в литературе и возможные формы этого «преломления».

Так, например, обращаясь к «Повести о Петре и Февронии Муромских» XVI в., «далекой от канона жития» и «близкой к народной сказке»⁵⁶, по замечаниям специалистов по древнерусской словесности, действительно, находим в ней отголоски не только фольклорной традиции, но и глубинных архетипов, связанных с женским культом. Заставляют обратить на себя внимание следующие детали: князя Петра исцеляет от недуга женщина, которая «благословляет палки», ставшие на утро большими деревьями. Обращаясь в рамках сравнительной парадигмы, с одной стороны, к греческой, римской (наиболее близкие нашей культуре) традициям, обнаруживаем в них Деметру, Персефону, Диану и прочих животворящих богинь Земли, а с другой сторо-

⁵⁴ Подробнее об этом см.: Рыбаков Б. А. Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1.

⁵⁵ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. С. 31.

⁵⁶ Кусков В. Литература высоких нравственных идеалов // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Сов. Россия, 1982. С. 19.

ны, например, обращаясь к севернорусской вышивке, встречаемся с вышитым деревом на полотенце, которое известные этнографы и фольклористы воспринимают через целую систему зашифрованных сакральных символов, связанных с Великой Богиней, с *животными-тотемами*: лосем, лошадьё, змеей, медведицей. Более того, в отечественной и зарубежной литературе (в трудах С. Н. Замятнина, А. П. Окладникова – у нас, Дж. Фрезера, Р. Грейвса – за рубежом) давно закрепилось мнение о сакральной связующей роли женщины как «магической помощницы в охоте (будущей хозяйки зверей в развитых мифологиях), и как прародительницы в тотемических сообществах, объединенных родством с животным тотемом»⁵⁷.

Исследователи орнамента, севернорусской вышивки пришли к выводу, что расшитые полотенца, особенно те, на которых изображено Мировое Дерево, составляют целую *семиотически значимую систему*, в которой запечатлен образ мира, каким он представлялся древнему человеку⁵⁸. Нельзя всего этого не учитывать, исследуя и средневековую повесть, которая вызвала и до сих пор вызывает множество споров в литературоведении: вопрос датировки (XV–XVI вв.), вопрос о жанровой природе, вопрос о столкновении и синтезе двух традиций – фольклорной и житийной. Так, М. О. Скрипиль уже в первой половине XX столетия написал о сложном взаимодействии этой повести с фольклорными жанрами, вывод ученого был следующим: в повести объединены два сюжета – сказание об огненном змее и мудрой деве⁵⁹. Уже это одно наблюдение может привести в дальнейшем исследователей к продуктивным выводам о жанро-

⁵⁷ Белова О. В., Петрухин В. Я. Книжность и фольклор: сюжеты и образы. Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры // Белова О. В., Петрухин В. Я. Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008. С. 140–141.

⁵⁸ Русакова Л. М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 99–124.

⁵⁹ Скрипиль М. О. Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке // ТОДРЛ. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. VII. С. 131–167.

вой природе повести и о присутствии, *особенностях трансформации фольклорной традиции* в тексте древнерусской книжности, а также к рассмотрению поэтики всего произведения с точки зрения «ритуального» элемента, обрядовой действительности. Последнее в своей работе «Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики» осуществила Ю. Г. Фелелова. Исследователь выделяет в повести несколько обрядовых элементов, реальностей, связанных со свадебным и земледельческим культом⁶⁰. Итак, обращаясь к тексту повести, к первому *ритуально значимому* эпизоду, к убиению князем змея, находим сначала одну важную деталь: «И являлся он ей в своем естественном облике, а людям, приходящим к князю, являлся князем, сидящим с женою своей. В таком *наваждении* протекло немало времени. Жена этого не таила и рассказала обо всем князю, мужу своему»⁶¹. Змей, важно отметить, является в двух ипостасях – в человеческой и животной, поэтому имеет место быть разговор о *змее-тотеме*, таящем в себе женское (мужское) начало, об эволюции, архетипической модификации. Именно сравнительно-типологический метод помогает проследить *стадиальное развитие* архетипа змеи и мотивов, с ним связанных.

Мотив змеборчества – или просто «змеиная» символика – на разных стадиях его развития и бытования претерпевал изменения⁶² не в лучшую сторону – Змея/змей воспринимались на

⁶⁰ Фелелова Ю. Г. Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики // Русская агиография: исследования, публикации, полемика: сб. статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 428–483.

⁶¹ Повесть о Петре и Февронии // Древнерусские предания (XI–XVI вв.). М.: Сов. Россия, 1982. С. 333. Далее текст повести цитируется по названному изданию с указанием страницы. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

⁶² Если обратиться к исследованиям по культуре Запада и Востока В. М. Жирмунского, то из наблюдений ученого сделаем вывод, что разные мотивы претерпевали изменения на разных стадиях их развития и бытования. В работе рассматриваются германские эпические сказания и русские, а также тюркские и косвенно многие другие. См.: Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада и развитие эпоса // Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 11.

определенном этапе развития отрицательно. Видимо, древнерусская литературная традиция в определенные моменты своего развития вступила в «спор» с древними мифологическими представлениями, однако не смогла полностью опровергнуть сакральность и семантическую значимость, в высшем ее смысле, образа Змея. Важность типологии, какова бы ни была отдаленность этнографических и литературных параллелей, выводит нас на связь змеиной символики с космогоническими мифами, культами предков. Как отмечают специалисты, «хозяева» (то есть духи природы, высшего мира) «часто принимают человеческий облик, когда вторгаются в мир людей, обычно в качестве чудесных супругов»⁶³. «И взяв Агриков меч, пришел в покой к снохе своей. Там увидел он змея в облике брата своего и, твердо убедившись, что это не брат его, а прельститель змей, ударил его мечом. *И явился змей в своем подлинном обличии <...>*» [334]. Заметим, что «во времена первотворения в таком обличье являлись к женщинам и первопредки (дема), но события эти имели отношение прежде всего к актам творения», и здесь же фольклористы отмечают: «Духи, настоящий облик которых, как правило, змеиный, фигурируют уже в текстах типа быличек, близких волшебным сказкам о чудесном супруге»⁶⁴. Если бы в повести не было бы этого мотива змеборчества, то не было бы и мотива чудесной встречи – князя с Февронией. Только убив Змея, находясь в состоянии между «здесь» и «там», Петр общился к сакральным знаниям через смерть (ритуально), омывшись его кровью.

Русский героический эпос, былина о Добрыне и Змее, иллюстрирует нам сложный мотив, с одной стороны, змеборчества, а с другой стороны – поединок/ брак/приобщение героя к силе Земли. Текст былины интересен двумя деталями, первая связана со «статусом», природой змеи:

Добрынюшка на ножку поверток был,
Скочит он на змеиные да груди белые.

⁶³ Белова О. В., Петрухин В. Я. Указ. соч. С. 145.

⁶⁴ Там же.

На кресте у Добрыни был булатный нож,
Хочет он распластать ей груди белые⁶⁵

Почему вдруг «грудь белые» у змеи? Обращает на себя внимание оксюморонность данного сочетания, но противоречие на самом деле мнимое, если Змею/Змея мыслить в контексте глубинной архаической традиции, первоначальной природы женского архетипа, *животного-тотема*, что мы уже оговаривали ранее. Чрезвычайно показательной является параллель с незаконченной «Сказкой о медведихе» А. С. Пушкина и работой по фольклорному началу сказки В. А. Смирнова, который обратил внимание на некоторые «противоречия», оксюморонность и структуру текста, как воплощение сложного синтеза фольклорной традиции в поэтике Пушкина⁶⁶ (эта сказка окажется значимой и для художественного мира С. А. Есенина). Ученый приводит в качестве доказательства следующие строчки:

Не звоны пошли по городу,
Пошли вести по всему по лесу,
Дошли вести до медведя чернубурого,
Что убил мужик его медведиху,
Распорол ей *брюхо белое*.

«Как это возможно – у медведицы "брюхо белое"? Да и величается она "боярыней"! Какова же здесь художественная логика, совершенно очевидно противоречащая обыденному здравому смыслу, каков сам принцип преобразования действительности?» – задаваясь этими теоретически сложными вопросами, возникающими на грани литературоведения и фольклористики, Смирнов приходит к неожиданному, но, думается, очень точному осмыслению образа Медведихи через женский архетип Великой богини, а также положениям о «веселом хаосе», *мире*

⁶⁵ Добрыня и Змей // Былины / сост. Ф. М. Селиванов. М.: Сов. Россия, 1988. С. 49. (Курсив мой. – М. Д.)

⁶⁶ Для пушкинской поэтики вообще характерны смысловые противоречия. Ими, по меткому замечанию А. М. Гуревича, наполнена и проза Пушкина, который ведет с читателем «искусную и сложную игру». См.: Гуревич А. М. «Свободная стихия»: статьи о творчестве Пушкина. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 207.

навыворот, характерном для народной смеховой культуры. «В "Медведихе" обращает на себя внимание прежде всего оксюморонность, столь характерная для скоморошских перевертышей»⁶⁷. Кроме того, в пушкинской поэтике, по замечанию Д. Н. Медриша, «слово (а тем более изречение) помнит о своем происхождении»⁶⁸.

После этих отступлений становится понятным сочетание «*змеиные да груди белые*», кроме того, вторая деталь былины, на которую стоит обратить внимание в *ритуальном контексте*, связана с поэтикой *власти Мать-сыра земли*:

И бей копьём да во сыру землю,
Сам копьё да проговаривай:
Расступись-ка, матушка сыра земля,
На четыре расступись да ты на четверти!
*Ты пожри-ка эту кровь да всю змеиную!*⁶⁹

Культурный герой вступает в договор/брак с Мать-сыра землей и побеждает Змея, перед этим находясь в его крови («*стоял у крови ты трои суточки*»⁷⁰), после чего земля принимает («пожирает») кровь змеиную. Осуществляется как бы единение Земли и Змея – женский архетип связан как со змеиной символикой, так и с земледельческими культами. Ретардация в фольклоре, особое внимание к состязанию, *агону* со зверем-тотемом (в данном случае Добрыни со змеей) связано с ритуалом. Это является, по мнению Г. Д. Гачева, «общим» местом для всего мирового эпоса в целом: «чтобы с удовольствием и пониманием читать в древних эпосах, у Гомера и в былинах, длинные и «однообразные» описания последовательности снаряжения, одевания героев на битву, самого ритуала битвы, – *надо подозревать в этих материальных вещах, телесных жестах*

⁶⁷ Смирнов В. А. Сказка о медведихе // Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе 19 – начала 20 века). Иваново: Юнона, 2001. С. 32.

⁶⁸ Медриш Д. Н. У истоков пушкинских изречений // Московский пушкинист VIII. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 2000. С. 165.

⁶⁹ Былина. С. 53.

⁷⁰ Там же.

высокий духовный смысл и мирозерцательное ритуальное значение, т. е. воспринимать в них не просто физическое действие, но *священнодействие*⁷¹.

Устанавливая типологические соответствия с греческой мифологией, находим три ипостаси богини плодородия Артемиды: лань, медведица и змея. Можно с уверенностью говорить, что данные воплощения женского архетипа приобрели мировое культурное распространение, о чем свидетельствуют исследования в области славянских древностей Б. А. Рыбакова⁷². Поцеловать змею – значит приобщиться к ее силе и мудрости⁷³. По мнению М. Б. Плюхановой, рассмотревшей повесть о Петре и Февронии в контексте времени создания существующей макариевской агиографической школы⁷⁴, данное произведение наполнено деталями, которые *ритуально маркированы* и последовательны. Учитывая это суждение, не может остаться незамеченным и сюжет, связанный с Агриковым мечом.

Меч находится в «непривычном» месте, в храме: «И показал ему *в алтарной стене* в нише между двумя глиняными плитами *лежащий меч*» [334]. Прояснить «темное» место с сюжетом о мече поможет параллель с западноевропейским «бретонским» куртуазным романом XII в. С одной стороны, казалось бы, как далеки между собой светский роман и древнерусская повесть, однако Е. М. Мелетинский в своей монографии о средневековом романе Запада и Востока XI–XII вв., показал, что средневековый роман наполнен разными мифологемами, генетически связан с ирландскими мифами, культурными героями: «Все эти мифы «вычитываются» из дошедших до нас эвгемеризованных ирландских мифов, принявших вид псевдоисторических преданий о заселении Ирландии, и из ирландской героиче-

⁷¹ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968. С. 105–107.

⁷² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. С. 82–89.

⁷³ Смирнов В. А. «Софийный эйдос» в поэме М. Цветаевой «Переулочки» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1988. Вып. 3. С. 83.

⁷⁴ Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.

ской сказки с мифологическим фоном (циклы Кухулина, Финна и т. д.), разумеется при соответствующем освещении сравнительным материалом»⁷⁵. Обращает на себя внимание «копье Луга, меч Нуаду и кричащий под ногами законного короля камень Фал – их талисманы»⁷⁶. В таком контексте точность описания местонахождения Агрикова меча в древнерусском тексте не вызывает сомнения и «недоумение» относительно неправдоподобности совмещения *меча* с храмовым топосом отпадает, ведь меч находится между двумя глиняными плитами и предназначен он исключительно для князя Петра. Кроме того, в этом вопросе точны фольклористы, указывающие на генетическую связь Агрикова меча из повести с волшебным мечом из сказки о Добрыне Никитиче: «Случайно по указанию одного мальчика этот агриковъ мечъ, оставшійся послѣ битвы богатырей, нашли въ церкви и братъ князя царевичъ зарубилъ змеѣя. Объ этомъ агриковомъ мечѣ повѣствуетъ сказка о Добрынѣ Никитичѣ, который побѣдилъ имъ Тугарина Змѣевича (сказочное олицетворение темной силы)»⁷⁷.

Воин должен добыть себе меч, чтобы приобщиться к сакральным знаниям – былинный мир и древнейшие культы, которые лучше всего сохранились в кеннингах скальдической поэзии, демонстрируют нам этот ритуальный жест. Такая неожиданная этнографически далекая параллель необходима нам в силу того, что у варягов существовал *культ коня*, смежный в семантическом плане с *культом змеи*, и характерный обряд воинского посвящения, в котором определяющим элементов всего действия было нахождение/добывание себе меча⁷⁸. Переноса все это на древнерусский текст, конечно, с определенными оговор-

⁷⁵ Мелетинский Е. М. Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в // Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 68.

⁷⁶ Там же. С. 68.

⁷⁷ Рязановский Ф. А. Демонология в древне-русской литературе. М.: Печатня А. И. Снигиревой, 1915. С. 48.

⁷⁸ Мелетинский Е. М. «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. С. 255–257.

ками, пониманием того, что литература XV–XVII вв. отличалась особым мировоззрением, становлением и выработкой *миропонимания* с личностным началом в системе ценностей⁷⁹, по мнению А. Н. Ужанкова, обнаруживаем действенность *типологического метода*, позволяющего более глубоко понять всю сложность взаимодействия двух культурных платформ, христианской и фольклорной (языческой, мифологической), на которых зиждется повесть о Петре и Февронии. И все это, возможно, казалось бы излишним, если разобранные нами детали «оставить» в большом культурном семантическом пространстве, однако важен и тот факт, что князя Петра исцеляет именно женщина, которая не просто мудра, но еще и в некотором роде воинственна своим духом, а также говорит на «запутанном языке». Здесь можно провести достаточно прозрачную параллель с былинным эпосом (русская традиция), со скифскими мифами, как это осуществляет в своих работах Е. М. Мелетинский⁸⁰, и генетически важным образом «поляницы удалой», получившим свое развитие в эпической и сказочной традициях, усвоивших весь архаический комплекс представлений о Великой Богине, деведарительнице (коней). Это еще раз подчеркивает архаичность взглядов на *акт творения*, связанный с культом коня, змеи, *животного-тотема*, сопряженного одновременно в одних случаях с женским божеством, в других – *Мировым древом*, тождественным Великой Богине⁸¹.

⁷⁹ Ужанков А. Н. Генезис литературных формаций (Развитие мировоззрения и русской литературы XI – первой трети XVIII века) // Ужанков А. Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций: монография. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2011. С. 258–260.

⁸⁰ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 254–255.

⁸¹ Речь идет об особых изображениях на предметах культа, чье «воплощение <...> древнего индоарийского образа мирового древа, тождественного образу великой женской богини, заместителем которой чаще всего выступает конь» говорит об «орнаменте», сопровождающем акт творения. См.: Шауб И. Ю. Культ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья. // Скифский квадрат. № 3. 1999. // http://stratum.ant.md/03_99/articles/shaub/shaub_00.htm

Конечно, автор повести всех этих научных коннотаций знать не мог, однако обращает на себя внимание тот факт, уже ранее нами отмеченный, что Феврония «благословляет» палки, на которых держался котел с едой, и они вырастают в «большие деревья с ветвями и листвой» [342]. В исследованиях, посвященных этой повести, большое внимание уделяется или последним частям произведения или же местам в тексте, связанным с *мечом, веретеном, зайцем, палками*, комментируемым, заметим, с точки зрения бытовой действительности⁸². Здесь необходимо отметить также, что заяц, прыгающий перед Февронией, может восприниматься или как свадебный заяц (один из вариантов прочтения), или же как *животное-тотем*, связанный с предками (заяц как воплощение предка, духа заимствован западными славянами от немцев⁸³), что тогда указывает на приобщенность Февронии к сакральным знаниям. Таким образом, все детали приобретают *ритуальный характер*, направленный на выявление подлинной, небесной сути женщины, а также демонстрируют инициацию, *смерть – возрождение* героя мужчины – князя Петра.

Исследователи, сопоставляющие западноевропейское рыцарство и русскую былинную традицию, пришли к выводу, что «вероятно, представлениям о поединке со Змеем предшествовали представления о поединке либо браке богатыря со змеей»⁸⁴, а значит, возможна модификация, «преломление» глубинной фольклорной традиции в древнерусской литературе, которая

⁸² Ужанков А. Н. Повесть о Петре и Февронии Муромских (Герменевтический опыт медленного чтения). Ч. 1–2. URL: www.pravoslavie.ru; Бедина Н. Н. К вопросу о внутреннем сюжете «Повести о Петре и Февронии Муромских» XVI в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. Тезисы докладов участников VI международной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси». 2011. 3 (45). С. 15.

⁸³ Гура А. В. Заяц // Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 189.

⁸⁴ Романычева Е. В. Глава I. Истоки рыцарской ментальности. Типологическая близость европейского рыцарства и русского богатырства // Романычева Е. В. Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.0. Иваново, 2009. С. 39.

отрицая внешний фольклор, вобрала в себя народные архетипические представления. Кроме того, еще раз вернемся к одной детали – к «непонятому» непонятому Петром языку Февронии. В фольклоре, особенно в обрядах, связанных с обмираниями, пограничными состояниями, путешествием по тому свету, посещением *высшего неба* (в шаманизме) существует особый язык, «язык умерших», не соответствующий этому миру. «Язык умерших также перевернут это язык дема»⁸⁵. «Сначала ты сказала: «Не хорошо быть дому без ушей и без очей». Про отца же своего и мать сказала, что пошли они взаймы плакать, а о брате своем – что пошел он через ноги в глаза смерти смотреть». *И ни единого слова твоего я не понял*» [335]. Здесь обратимся еще раз к проведенной нами параллели, к скальдической поэзии, но уже не на уровне архетипической системы, *обрядовой реальности* стиха, а на уровне языковом, который позволяет понять, насколько важны были знания, представления о мече, тотеме, прочих элементах ритуальной действительности, что их приходилось «зашифровывать». Именно по этим причинам, как отмечают специалисты Е. А. Гуревич, И. Г. Матюшина, *кеннинг* сближается с *загадкой*, но при этом, даже не требующей разгадывания: «Скальдами были выработаны особые приемы зашифровки, или «запрятывания в стихи» (*fela í skáldskap*) тайного содержания <...>»⁸⁶. Фольклористы, исследующие феномен древнеисландских космологических загадок, проводят также параллели с русскими загадками и приходят к одному важному, в теоретическом отношении, выводу, применимому к жанру загадки в целом: «Загадки как жанр (по крайней мере, в большинстве случаев), независимо от времени их письменной фиксации, отражают мифопоэтическую модель мира, в которой и возникла сама ситуация загадывания в форме ритуальных прений «живота» со смертью, своеобразных словесных поединков между вопрошающей и отвечающей сторонами об устройстве мироздания»⁸⁷.

⁸⁵ Белова О. В., Петрухин В. Я. Указ. соч. С. 146.

⁸⁶ Гуревич Е. А., Матюшина И. Г. Скальдический кеннинг // Гуревич Е. А., Матюшина И. Г. Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. С. 57.

⁸⁷ Топорова Т. В. Русские параллели древнеисландских загадок // Топорова Т. В. О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 160.

Обратим внимание на то, что не только князь «проверяет» Февронию, но и Феврония испытывает князя просьбой сотворить ей в короткий срок ткацкий станок: «*Девушу же захотел проверить, так ли она мудра*, как слышал он от юноши своего. С одним из слуг своих послал он пучок льну и сказал: "Эта девица хочет быть моей женой благодаря своей мудрости. Если она мудра, то пусть из этого льну сделает мне рубашку, штаны и полотенце за то время, которое я буду находиться в бане". Слуга принес ей пучок льну, подал ей и сказал княжеские слова. Она же сказала слуге: "Влезь на печку нашу и сними с шестка поленце, и принеси его сюда". Она же, отмерив его пядью, сказала: "Отруби здесь это поленце". Слуга отрубил. Она сказала ему: "Возьми этот обрубок от полена, и пойдй дай его князю своему, и скажи ему от меня: в то время, в какое я этот пучок льну расчешу, пусть князь твой сделает из этой щепки ткацкий станок и все устройство, на котором я смогу соткать полотно"» [339]. В этом «темном слоге» кроется разгадка логики вселенной, «загаданные концепты представляют собой алфавит модели мира, весь состав макрокосма и микрокосма»⁸⁸. Загадка по своему существу изначально связана с мифом, а значит, перед нами *инвертированная реальность*, кажущееся несоответствие мира сакрального и бытового, однако только путем постижения «другого языка», распознавания, преодоления препятствий Петр может полностью инициироваться. В этом фрагменте представлен «темный язык» Февронии, ее загадки, адресованные князю, разгадывание которых повлияло на *ритуальный ход* событий. «Шееспасительная» загадка, ее разрешение является стержнеобразующей для сказки⁸⁹, в данном случае – для повести.

Реконструкция семантики *магического перерождения* приводит к размышлениям над «темным» местом повести, связанным с исцелением князя Февронией: «Она же, взяв небольшой сосуд, *зачерпнула хлебной закваски, подула на нее* и сказала: "Приготовьте князю вашему баню, и пусть он смажет этим

⁸⁸ Там же. С. 160–161.

⁸⁹ *Титова Н. Г.* Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 323.

струпы и язвы на теле своем. А один струп пусть оставит не- смазанным. И будет он здоров!"» [338]. Здесь приходится го- ворить о том, что в фольклористике принято называть «семио- тической стратегией» защиты человека от злых духов/болезни – об установлении «контакта» с тем миром и «правилах» пове- дения. Феврония взяла сосуд, зачерпнув *хлебной закваски* (ин- вариант *воды*) и подула на нее (инвариант нашептывания), та- ким образом, формируется *ритуальное поведение* героев⁹⁰. Действия Февронии предшествуют исцелению, второму пере- рождению князя.

Князь Петр сначала убивает змея, что ведет его к болезни (омывание его кровью), потом встречает Февронию (чудесная встреча), что ведет его к священному браку и, наконец, приоб- щению к высшему знанию, которое он предпочел всем богат- ствам и престолу: «Сей же блаженный князь по Евангелию по- ступил и, чтобы божие заповеди не нарушить, *власть свою за ничто посчитал*» [341] – в последнем уже сказалась житийная традиция, но так же надо отметить, в трансформированном виде, о чем еще писала С. В. Минеева, анализируя произведение в свете агиографической традиции, фольклорных мотивов и быто- вой повести⁹¹. В этой связи также приходится говорить о слож- ной фигуре *трикстера* в фольклоре, которая организует риту- альную действительность. Здесь под трикстером, вслед за Ю. Е. Березкиным, подразумеваем не образ в классическом понимании, а «серию эпизодов»⁹², так как, применительно к древнерусской повести, князя Петра в строгом смысле слова нельзя назвать трикстером, но нельзя и не говорить об этом начале относительно его *ритуального поведения*, связанного с

⁹⁰ Подробнее о способах исцеления человека от болезни, о контакте с миром духов и правилах поведения в ритуальной ситуации см.: *Архи- нова А. С.* Граница и ее нарушители: семиотические способы создания преграды для духов и контакта с ними // *Запретное / допускаемое / предписанное в фольклоре*. М.: РГГУ, 2013. С. 174–181.

⁹¹ *Минеева С. В.* История древнерусской литературы: учебное пособие. Курган. гос. ун-т. Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2002.

⁹² *Березкин Ю. Е.* Трикстер как серия эпизодов // *Studia Ethnologica: Труды факультета этнологии*. Вып. 2. СПб.: ЕУСПб, 2004. С. 98–165.

убиением Змея. Здесь и вступает в «противоборство» христианская и фольклорная традиции – с одной стороны, князь губит «зло», коварного змея, а с другой стороны, как мы выяснили, он совершает первый шаг на пути к инициации, таким образом, он становится *трикстером* – *демиургом* (демиург является как бы «благородной» испостасью самого трикстера⁹³). Таково взаимодействие, синтез двух культур в древнерусской литературе. Здесь же возникает вопрос о необходимости прочтения текста повести и прочих произведений древнерусской словесности с точки зрения исторической поэтики. Эту мысль подтверждают наблюдения Н. К. Гея, определившего «законы» понимания художественного произведения в рамках *исторической поэтики*, аналитические предпосылки которой «таят в себе нереализованные покуда возможности сопряженного постижения творчески неповторимого личностного взгляда, исторической эпохи и вечного в искусстве»⁹⁴.

Древнерусская литература, несомненно, строилась на собственных законах мировосприятия и была подчинена литературному канону, но несмотря на это в ней есть то «вечное», совмещенное и с исторической эпохой, и с личностным взглядом, которое позволяет говорить о *топике*, *национальной аксиологии* и более того, не только о взаимодействии устной и письменной традиции, но и о столкновении разных культур, разрешать вопросы, связанные с истоками культов некоторых славянских божеств. Славянские божества Хорс и Семаргл, по мнению М. А. Васильева имеют неславянскую природу, а их появление обусловлено скифо-сарматской культурой, оба божества связаны со змеиной природой и культом коня⁹⁵. Такая ситуация столкновения двух мировоззрений нашла свое отражение, на наш взгляд, не только в фольклорной традиции, но и в древне-

⁹³ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 22.

⁹⁴ Гей Н. К. Историческая поэтика и история литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 126.

⁹⁵ Васильев М. А. Боги Хорс и Семаргл восточнославянского язычества // Религии мира. История и современность. Ежегодник 1987. М.: Наука, 1989. С. 133–156.

русской, которая восприняла опыт предыдущей культуры, фольклора, некоторых особенностей, характерных для русской эпической традиции. Кроме того, сам русский космо-психологос, русская литература, по меткому замечанию В. В. Кожина, представляет собой напряженный, но проникновенный диалог, «в котором могут равномерно участвовать предельно далекие голоса»⁹⁶.

Древнерусский текст начинается не непосредственно с основного сюжета, а предварен авторским размышлением о природе *Слова* и устройстве физического и сверхчувственного пространств. В этом отношении особенно привлекательна одна фраза: «<...> если какое-либо дерево, стоящее на земле, будет срублено тогда, когда сияет на него солнце с небес, то оно будет страдать, а *эфир солнечный от этого дерева не отступит и будет срублен вместе с ним, не страдая*» [332]. Здесь возникает вопрос о сложности интерпретации, о понимании понятия «эфир», как живой энергии. Чтобы разрешить эту семантическую задачу, на наш взгляд, необходимо обратиться к антропософскому учению Р. Штайнера, который в своих лекциях, прочитанных в Дорнахе в 1915 г., дает объяснение устройству мира с позиций множественной структуры, разбирая физическое, эфирное, астральное тела и их взаимосвязь с Космосом. «Физическое тело как бы привязывает нас ко всему исходящему из физического мира. А с чем связывает нас тело эфирное? Оно связывает нас со всем тем, что составляет наше отношение к космосу, то есть внеземному, в противовес тому, что непосредственно вытекает из взаимосвязей физического мира»⁹⁷. Все это

⁹⁶ В. В. Кожин, размышляя о проблемах соотношения русской литературы и национального сознания, заключенного, кстати говоря, в многонациональности, многоголосии, анализировал и памятники древнерусской словесности, отмечая уже в них сплав языческого, христианского, разных культур, составивших в итоге богатую почву для русской литературы и ее языка. См.: *Кожин В. В.* «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» // Кожин В. В. *Размышления о русской литературе*. М.: Современник, 1991. С. 60.

⁹⁷ *Штайнер Р.* Седьмая лекция. Дорнах, 5 сентября 1915 г. // Штайнер Р. *Смысл преждевременной смерти. Случайность, необходимость и предвидение*. Ереван: Лонгин, 2013. С. 142.

казалось бы излишним и, может быть, надуманным, однако учитываем и то, что особенно в древнерусской литературе Слово воспринималось как живой Дух: «<...> у каждого человека из уст слово без духа исходит не может, но дух вместе со словом исходит, а ум начальствует» [331]. Отсюда вытекает, что ум принадлежит и физическому миру, и *надмирному* пространству, а Слово – высшим сферам. Какой бы абстракцией (в научном материалистическом сознании) это ни выступало, но автор повести четко разграничивает мир на «здесь» и «там», бытовой и *горний*, приводя точный пример со срубленным деревом – с одной стороны, оно выступает как проявление физического мира, а с другой стороны, пронизано *эфиром*, а значит, связано с Космосом, имеет свой *прообраз*. Это обусловлено *иммагинативными* способностями души, которые уловила древнерусская литература, да и классическая литература, поэзия Серебряного века в особенности, трансформировав их в мотив *сна, безумия, болезни* – все это можно обозначить как пограничное состояние души, которое мы находим и в фольклоре, обрядовом комплексе, связанном с *обмираниями*.

Неслучайно в повести неоднократно подчеркивается *видимость*, незримость всего происходящего: «В таком *наваждении* протекло немало времени. Жена этого не таила и рассказала обо все князю, мужу своему» [333] или же: «он вошел внутрь дома и увидел *чудное виденье*: внутри сидела одна девица, ткала полотно, а перед ней прыгал заяц» [335]. Ситуация из разряда было/не было и, кроме того, девица тклет полотно, что в фольклоре связано с архетипом дороги в модифицированной форме⁹⁸, с *переходным состоянием*. И здесь эта деталь приобретает особое значение, потому что она вписана в *ритуальный орнамент* всей повести. Таким образом, перед литературоведом возникает проблема восприятия текста в разных его плоскостях – в бытовой и бытийной (условное деление), где быт, *деталь* настолько действенны, что отвечают за *бытие*. Этот вопрос волновал, прежде всего, творцов слова, размышляющих о

⁹⁸ Гусева Е. В. Архетип дороги в мифопоэтическом творчестве восточных славян // Уваровские чтения – IV. Богатырский мир: эпос, миф, история. Муром, 1999. С. 74–75.

множественности смыслов художественного произведения. Ярким примером этому может служить трактат «Пир» Данте Алигьери, описывающий буквальный, аллегорический, моральный и анагогический смыслы «духовного писания»⁹⁹. Конечно, можно было бы привести и другие примеры из мировой литературы, но дантевское видение особенно показательно, так как еще в средние века, в XIV в. существовало понимание и восприятие Слова в нескольких пространствах с его «сверхсмыслом, ведущим ввысь».

Итак, перед нами возникает сразу несколько теоретических проблем: *проблема фольклорной традиции в литературе* (вопросы исторической поэтики), *философские проблемы текста, проблема энтелехии культуры и миметического действия, выраженного в ритуальном орнаменте* – к вопросу о взаимодействии форм мифа и фольклора. *Исходя из этого в первой части исследования кажется необходимым рассмотреть с этих позиций трактат С. А. Есенина «Ключи Марии», который является, по мнению многих исследователей, теоретически важной работой для понимания как всей поэтики Есенина, так и вообще законов искусства*¹⁰⁰. Все проведенные параллели, подроб-

⁹⁹ Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968. С. 135–136.

¹⁰⁰ «У многих современников поэта вызывало сомнение, что 23-летний Есенин способен написать работу о стилевых особенностях средств выразительности языка, в которой «не меньше научной истины, чем в исканиях Хлебникова, и уж во всяком случае больше, чем в обычных томах и статьях по поэтике» (Шершеневич, 1990, 565–566). И никто не мог опровергнуть сложившегося убеждения, что Есенин – неповторимое явление и как писатель, и как теоретик». Подробнее о значении трактата «Ключи Марии» и Есенине, как теоретике искусства, поэте-теоретике в докладе О. В. Юдушкиной. Доклад «Образ двойного зрения», или Вербальный образ в теоретических работах С. А. Есенина» на Международной научной конференции «Сергей Есенин и искусство», посвященной 118-ой годовщине со дня рождения С. А. Есенина и Году российской истории (26–28 сентября 2012 г.). ИМЛИ им. А. М. Горького (г. Москва) – РГУ им. С. А. Есенина (г. Рязань) – Государственный музей-заповедник С. А. Есенина (с. Константиново). Также см.: *Серегина С. А.* Орнамент как искусство в «Ключах Марии» Есенина и культуре модерна // Сергей Есенин и искусство. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 116–127.

ный анализ памятника древнерусской литературы являлись пока неким подступом к основной проблеме – *проблеме намеренного обращения* творцов слова Серебряного века к далекой старине, к фольклору, проявившемуся в их поэтике в разных формах. Таким образом, формируется связь между культурами и литературами – от фольклора к древнерусской словесности и, наконец, к классической литературе XIX–XX вв.

Мы могли бы меньше места уделить в этой главе этнографическим и фольклористическим разысканиям, но теоретически важный вопрос о синтезе фольклорного и литературного, связанный также с вопросом о взаимодействии языческого и христианского начал, актуален уже в древнерусский период нашей литературы: «<...> на древне-русскихъ демонологическихъ вѣрованяхъ лежитъ налетъ др.-русскихъ языческихъ вѣрований»¹⁰¹. Таким образом, подробный анализ структуры памятника древнерусской литературы, «Повести о Петре и Февронии Муромских», в парадигме миф – фольклор – литература методологически необходим для дальнейших разысканий.

Ученые, обращавшиеся к данной проблеме, также задумывались над *новой концепцией русской литературы*, уделяя внимание, главным образом, не простому «описанию и систематизированию» литературных фактов, а глубинной культурной преемственности¹⁰². Вероятно, «новая концепция русской литературы» должна по возможности учитывать «принцип диалога» между культурами, в которых зарождается фольклорная, древнерусская, классическая традиции и литературами – особенно это касается литературы XX в. с ее возможностями к восприятию всего прошлого опыта, энтелехийной способностью. В этой связи, на наш взгляд, необходимо сказать об **энтелехии** культуры: «В энтелехии осуществляется принцип диалога: более общее, исходное и как бы рассеянное начало обретает пластическую завершенность и самостоятельную данность таким образом, что исходное начало в акте энтелехии не

¹⁰¹ Рязановский Ф. А. Указ. соч. С. 43.

¹⁰² Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. С. 3.

исчерпывается, оно продолжает действовать, и между ним и его воплощением устанавливается определенное двуголосие»¹⁰³.

Теоретические размышления нужны нам для обоснования обращения к фольклорной традиции в *ее вариациях* и к *дожанровым образованиям* при анализе поэтики С. А. Есенина и В. В. Маяковского, чтобы уловить «двуголосие» их художественного мира, где авторское тесно переплетается с «чужим» словом, при этом не теряя своей самодостаточности.

Фольклорная традиция и дожанровые образования в литературе: постановка вопроса

В трудах известных фольклористов, обращавшихся к явлениям фольклора в их ретроспекции, мы обнаружим именно комплексный подход, который привел к новым результатам относительно понимания многих важных фактов народной культуры. Так, Д. М. Балашов, Л. М. Ивлева связывают фольклорный театр, прежде всего, с *обрядово-ритуальными практиками*, древним комплексом знаний, который обуславливал духовную жизнь человека: «Драматическое действие родилось из народного, обрядового»¹⁰⁴. Народный (фольклорный) театр возник на основе «обрядового театра», как отмечает Н. Н. Евреинов¹⁰⁵. Игру на гусях, музыку и вышивку А. М. Панченко связывает со значением топики, то есть соединением реальной действительности с космической¹⁰⁶, именно на этом срезе и возникает художественное произведение: «Культура обладает запасом устойчивых форм, которые актуальны на всём её протяжении. Эта тема наиболее основательно разработана на материале сюжетов и мотивов, или «функций». Но топка (как факт искусства и как

¹⁰³ Кнабе Г. С. Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 66.

¹⁰⁴ Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Вып. XVII. М.; Л., 1977. С. 26.

¹⁰⁵ Евреинов Н. Н. История русского театра с древнейших времён до 1917 года. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 11–13.

¹⁰⁶ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237.

предмет изучения), подобно всему на свете, эволюционирует. Поэтому один и тот же сюжет в разных эстетических системах обретает специфический смысл»¹⁰⁷.

Обозначив круг вопросов, связанных с пониманием термина «фольклор», кажется необходимым вслед за этим обозначить и более контурно проблему фольклоризма в литературе и ее понимание на разных этапах филологической науки. Осознавая то, что творчество каждого писателя требует особого подхода, что в творчестве каждого писателя связь с фольклором проявилась по-разному (или не проявилась вообще – здесь ставим вопрос), мы принимаем во внимание следующее положение о нескольких типах фольклоризма – явном и скрытом, который отразился в поэтике на имплицитном уровне. А. А. Горелов выделил два типа: «регистрирующий» и «стилистический» фольклоризм, при котором исследователь, читатель сталкиваются с символами и образами, особой системой, потенциально готовой «к художественному развёртыванию, и в словесном искусстве (фольклоре, литературе) это происходит непрерывно. <...> Движение не любых, а именно символических персонажей сквозь литературу предстаёт как непрерывное воскрешение и обновление знакомых ситуаций»¹⁰⁸. И здесь снова возвращаемся к положению о связи литературы и мифа. Н. А. Хренов в своей книге «Воля к сакральному» пишет о связи художественного и мифологического сознания, что позволяет говорить о *мимесисе*, как сакральном припоминании и художнике слова, как человеке, приобщенном к «мировым далям», способном проникать в культурное прошлое¹⁰⁹.

Многие ученые, начиная с А. Н. Веселовского, в разных аспектах рассматривали данную проблему, анализируя творчество отдельных авторов или создавая концепции, описывающие (в теоретическом аспекте) уровни взаимодействия двух систем. В этом массиве работ можно выделить несколько точек зрения на явление фольклоризма в литературе, одна из которых, при-

¹⁰⁷ Там же. С. 236–250.

¹⁰⁸ Горелов А. А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. XIX. Л., 1979. С. 35–40.

¹⁰⁹ Хренов Н. А. Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006. С. 5–13.

чем самая распространенная и закрепившаяся в науке, как академическая, связана с тем, что ученые, исследуя фольклорную традицию в творчестве того или иного писателя, обращаются только к тем фактам из фольклора, которые были известны автору. Так, Н. П. Андреев следующим образом понимает фольклоризм писателя: «<...> необходимо установить, какой именно материал...берет из фольклора данный автор; необходимо выяснить далее, как он обращается с данным материалом»¹¹⁰. Из этого положения видно, что ученый при анализе делает акцент на «знаниях» самого писателя, на его осознанном выборе, но «взаимодействие литературы и фольклора не односторонний процесс, которым, к сожалению, часто ограничиваются исследователи этого вопроса, используя лишь «фольклорные мотивы», образы и приемы»¹¹¹. Так, и другие исследователи, например И. А. Осовецкий, вкладывают в понятие фольклоризм использование художником слова «структурно-художественных элементов, восходящих или к сюжетам фольклора, или к образной системе, или к его поэтике, или к лексике и поэтической фразеологии»¹¹². При таком, несколько «позитивистском» взгляде на само явление фольклора, теряется при анализе тот глубинный смысл, как фольклора, так и произведения, о котором писал В. В. Кожин по поводу космической природы стиха: «Поэзия есть органическое единство внешнего и внутреннего, в котором и осуществлены живая жизнь и живой смысл явления, уходящие корнями в бесконечность Вселенной»¹¹³. И шире – искусства. Здесь интересны замечания Вл. Соловьева: «Истинный источник поэзии, как и всякого искусства, – не во внешних явлениях, и также не в субъективном уме художника, а

¹¹⁰ Андреев Н. П. Фольклор и литература // Литературная учеба. 1936. № 2. С. 67.

¹¹¹ Степанова Т. М., Бессонова Л. П. Типология фольклоризма литературных текстов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. С. 79–80.

¹¹² Осовецкий И. А. Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М.: Наука, 1977. С. 129.

¹¹³ Кожин В. В. Стихи и поэзия. М.: Сов. Россия, 1980. С. 83.

в самобытном мире вечных идей, или первообразов»¹¹⁴, да и сами поэты понимали искусство, его законы в *космическом* плане.

Исследуется лишь структура, механизмы взаимодействия, «сцепления» текстов двух словесных систем, но опускается ценность фольклора как такового, не рассматриваются его истоки – обряд, ритуал, архаические формы, которые существовали до словесной системы. Только при учете последнего, можно избежать в анализе ограничения лишь заимствованием, о чем писал еще В. П. Аникин: «<...> для изучения любого литературного творчества, стоящего в связи с фольклором, важно раздвигать границы, в которых изучают непосредственно заимствования из фольклора»¹¹⁵. Если же обратиться к теоретическим работам фольклористов, например, к статье С. Ю. Неклюдова «К вопросу о фольклоре и обряде», то мы увидим, что ученые все чаще рассматривают явления фольклора в их ретроспективе¹¹⁶, исходя из дожанровых образований. В работах О. М. Фрейденберг говорится о существовании литературы в тесной связи с древними формами: мифом, ритуалом, мистерией, как неотъемлемой, на первых стадиях становления жанра, частью драмы¹¹⁷. Отсюда и известная диалектическая триада **миф – фольклор – литература**. В статьях А. М. Панченко и И. П. Смирнова, в которых раскрываются «законы» художественного творчества и мышления, рассматривается обращение писателя к культуре, как источнику сакральных знаний (здесь также можно поставить теоретический вопрос об *энтелехии*), находим: «В искусстве... всегда присутствует элемент соревнования: соревнуются не только современники между собой; младшее поколение стремится превзойти старшее. При этом ему... бывает легче опереться не на

¹¹⁴ Соловьев В. С. Поэзия гр. А. К. Толстого // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 491.

¹¹⁵ Аникин В. П. Русское устное народное творчество: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2001. С. 23.

¹¹⁶ Неклюдов С. Ю. К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири, М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 13.

¹¹⁷ Фрейденберг О. М. Лекции по введению в теорию античного фольклора. Трагедия // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 427.

вчерашний, а на *позавчерашний* день»¹¹⁸. Здесь, конечно, можно встретить противостояние с позиций некоторых подходов, утвержденных академической наукой, следующего порядка: возможна вольная интерпретация, свободное прочтение через *архетипическую модель* любого текста, но, в противовес этому, необходимо учитывать следующие моменты при анализе поэтики:

1. Если автор, чье творчество исследуется, знал фольклор, в его произведениях есть факты обращения к фольклору, или если был знаком с народной культурой по трудам ученых, фольклорным сборникам и т. п. (как, например, в случае с А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, С. А. Есениным), то, конечно, это нужно учитывать, но при этом анализ **не должен** ограничиваться только учетом фольклорных источников для данного автора и сводиться к заимствованию, то есть поверхностному внешнему обращению писателя к фольклору.

2. Если писатель знаком с народным творчеством, но оно не отразилось открыто в его поэтике, и на первый взгляд мы вообще не можем обнаружить никаких следов фольклорной традиции в его творчестве (как в случае с Чеховым, а к этому ряду Л. И. Емельянов относит еще и Бунина с Куприным¹¹⁹), то необходимо провести типологические параллели, о которых писал Д. Н. Медриш в своей монографии «Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики» и обратиться к антропологическому анализу¹²⁰, уделяя внимание специфике фольклорных еди-

¹¹⁸ Панченко И. П., Смирнов А. М. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. М.: Наука, 1971. С. 33.

¹¹⁹ Емельянов Л. И. К проблеме фольклоризма литературы // Емельянов Л. И. Методологические проблемы фольклористики. Л.: Наука, 1978. С. 171–197.

¹²⁰ Данный метод исследования разработан в трудах В. А. Подороги, который анализирует произведения Гоголя и Достоевского, предлагая на время забыть, «что этот роман написан «Достоевским» или «Голстым» и рассматривать «литературы» скорее как документы, архивы и коллекции, нежели как символы славы и памяти «великой русской литературы». См.: Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитиче-

ниц, отобранных для сопоставления с текстом художественного произведения, а именно, дожанровым образованиям – в этом случае важно **опосредованное** обращение писателя к фольклору.

3. Если автор создает **свой миф** или обращается к конкретным мифам, минуя фольклор (ярким примером мифотворчества является поэзия Серебряного века, поэзия символистов, хотя в лекциях по русской античности Г. С. Кнабе и отмечал, что русская литература этого периода пошла по пути разрушения «классицистической псевдоантичности»¹²¹), то необходимо учитывать и это, но при этом избежать соблазна внешнего сопоставления, что уводит исследователя от сложности проблематики, взаимодействия **мифа – фольклора – литературы** и самого мифа, его семантической значимости в творчестве писателя. В теоретическом плане проблема решалась в работах О. М. Фрейденберг. Здесь и важна постановка вопроса о разных видах мимесиса.

Понятие мимесиса требует некоторых разъяснений, связанных с несколькими теориями. Вопрос о мимесисе *внешнем*, идущем от «классической теории подражания, восходящей к «Поэтике» Аристотеля»¹²², и мимесисе *внутрипроизведенческом* или *межпроизведенческом*. Первый связан с внутренней структурой текста, «произведение активно отражает в себе действия внешнего мира, но только в той степени, в какой способно их воссоздать, присвоить и развить до уровня коммуникативных стратегий»¹²³, то есть подражательная черта в той мере, в какой она выражена в первом типе мимесиса, отсутствует (если говорить о фольклоризме в литературе, то этот тип мимесиса и будет отображать «внутренний» фольклоризм в поэтике, так как автор отбирает и осмысляет явления фольклора, как, например, в случае с трактатом С. А. Есенина «Ключи Марии», а не просто их

ской антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.

¹²¹ Кнабе Г. С. Русская античность как тип культуры // Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. С. 154.

¹²² Подорога В. А. Указ. соч. С. 10.

¹²³ Там же. С. 11.

заимствует). Второй тип мимесиса связан с отношениями, «в которые вступают произведения между собой»¹²⁴, он отображает, относительно нашей проблемы, взаимодействие двух систем – словесной и несловесной – например, вышивка, резьба, орнамент, и здесь же проблема «ризомного текста»¹²⁵, мерцающего множеством смыслов. Относительно фольклорной традиции это проявляется на уровне взаимодействия разных систем в семантическом плане.

Таким образом, можем отметить, что в исследованиях, посвященных данной проблеме, по существу выделяются две точки зрения на «фольклоризм» в литературе: первая и самая пространственная – изучение фольклорных элементов текста на уровне стилизаций, разного рода заимствований, внешних обращений писателя к устному народному творчеству и вторая, более продуктивная (работы Д. Н. Медриша, А. А. Горелова, Н. Ю. Грякаловой), связана с «внутренним» фольклоризмом, с другим взглядом на сам фольклор как таковой, с обращением к *дожанровым формам*. Второй метод позволяет более детально разобраться и в фольклоре, и в художественном тексте. В связи с этим нас будет интересовать выявление не только фольклорных единиц в творчестве Есенина, Маяковского, но прежде всего возникновение *обрядовой, ритуальной реальности, синтез фольклора и его архаических форм*, предшествующих ему, в их поэтике (где выявление фольклорной системы во многом, как следствие). Вольных интерпретаций позволит избежать **синтетический анализ** фольклорной системы и дожанровых образований, где это возможно, а также **проведение типологий**, где это необходимо для подтверждения присутствия той или иной традиции в литературе или сравнения системы архаических формул в самом фольклоре. Для этого мы вводим такие понятия, как *агон, мимесис, энтелехия, имагинативный абсолют*,

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Синцова С. В. Отличительные особенности художественного предвидения новых искусств. Видовое разнообразие искусства как предмет научного прогнозирования и художественного предвидения // Синцова С. В. Словесное творчество – солярис новых искусств. Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2007. С. 39.

связанные с приобщением героя к сакральным знаниям и выходом из лиминальности¹²⁶, и понятие *топики* (А. М. Панченко), особой действительности, возникающей в *ритуальной ситуации*, когда культурным героем обретается *центр мира* и, как отмечает В. Н. Топоров, в этот момент профанная длительность, бездуховное и безблагодатное время разрывается – «время останавливается и возникает то что было в начале, в творящий первый раз»¹²⁷.

Исходя из темы нашей монографии, поставленных целей, направленных на выявление трансформации фольклорной традиции в поэзии Есенина и Маяковского, мы ограничиваемся изучением поэтики только двух поэтов и не берем для рассмотрения литературные направления, «породившие» их поэзию, поскольку и внутри направлений (как имажинизма, так и футуризма) складывались противоречивые творческие отношения, и поэтика каждого представителя требует отдельного изучения, тем более в рамках сложного взаимодействия фольклорной и литературной систем.

Рассмотренный выше материал дает для анализируемых текстов в рамках заявленного подхода теоретические основания. Однако здесь также возникают различные методологические проблемы, о которых мы уже говорили, но дело осложняется еще и тем, что если все-таки трактат Есенина «Ключи Марии», статьи о символизме Белого, эссе Маяковского «Как делать стихи», «Поэзия заговоров и заклинаний» Блока – работы теоретического порядка, то их поэмы, лирика требуют иного подхода – наряду с применением теоретического аппарата, установленного нами, необходимо рассматривать фольклорную традицию с учетом историко-социального контекста, при этом обращая внимание на возможность создания своего мифа (как это делали символисты), а также на всевозможные далекие контексты, уводя-

¹²⁶ Лиминальность понимается нами, вслед за В. Тернером, как «пороговость». См.: Тернер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 169.

¹²⁷ Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В. Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 11.

щие исследователя (конструктивно) к таким произведениям, как, например, гофмановский «Эликсир Сатаны» при анализе поэмы Есенина «Черный человек».

Проблема интелухии культуры в творчестве поэтов Серебряного века. Трактат С. А. Есенина «Ключи Марии»

После рассмотрения теоретической стороны вопроса, необходимо также обозначить историко-литературный контекст, который позволит понять, почему было важно и необходимо обращение к фольклорной, мифопоэтической традициям авторов Серебряного века. Необходимо охарактеризовать в целом культурно-историческую, социальную обстановку, в которой зарождалась новокрестьянская поэзия и различные оценки этого явления, подходы (сначала в критике, а затем в литературоведении), к этому явлению. Исследователи, говоря о новокрестьянской поэзии, так или иначе, связывают ее с «русской идеей», национальным характером, особым типом героя, рассматривая эту литературу в неразрывной связи с фольклорной традицией и особым мифопоэтическим мышлением, возникшем на рубеже XIX и XX вв. (не только в начале XX в. новокрестьянские поэты творчески и биографически связаны с архаикой, народно-поэтической культурой, но и «символисты испытывают притяжение к «стародавней старине», интерес к славянскому язычеству, к национальному фольклору»¹²⁸).

Литературоведы отмечают несхожесть, различность «творческих почерков» Н. А. Клюева, С. А. Есенина, С. А. Клычкова и других поэтов, относившихся к новокрестьянской литературе, однако также все отмечают и то, что этих поэтов объединяет тесная связь с народным творчеством: «Кривая связь с миром природы и устного творчества, приверженность мифу, сказке определили смысл и «звук» новокрестьянской лирики и

¹²⁸ Скороспелова Е. Б. Неомифологизм как средство универсализации // Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 73.

эпики», – пишет Л. К. Швецова¹²⁹, а Н. М. Солнцева также подчеркивает важную, для творчества этих поэтов, идею «небесной избранности крестьянина»¹³⁰. Конечно, эта тема сама по себе сложна, так как, с одной стороны, здесь не избежать соблазна внешних сопоставлений – тематики и проблематики произведений: тесная связь писателей с народной крестьянской жизнью (Н. Клюев, С. Есенин, П. Орешин), тема уходящей деревни, наступающего «города», смены вех, а с другой стороны – намеренное открытое обращение к фольклору, как уход от современного им «мещанского» мира, «выход из повседневности» и *лиминальности*.

Проблема столкновения «природного мира» и «цивилизации» интересовала новокрестьянских поэтов, и стоит отметить, что многие ученые, говоря, например, о творчестве Н. Клюева, С. Есенина, упоминают и ряд других имен: А. Твардовского, А. Прокофьева, А. Яшина, С. Викулова, С. Орлова, Н. Рубцова, Е. Исаева и других «художников, которых глубоко и всерьез волнует тема глобального преобразования земли и столь же глобальных последствий научно-технической революции для деревенского мира, для человечества»¹³¹, художников, продолживших традиции Н. А. Некрасова, С. А. Есенина. Однако за всем этим противопоставлением «деревня – город», может быть, иногда несколько упрощенным, кроется проблема памяти народной, культуры, без которой не мыслим национальный «космос»: «Клюев исходил из тысячелетней традиции русского земледельческого народа, из глубокой языческой древности, когда коньки на крышах являлись вначале берегами от лесных чудищ и духов, а потом стали средством украшения жилища»¹³². То же можно

¹²⁹ Швецова Л. К. Новокрестьянская поэзия. Клюев. Есенин // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 120.

¹³⁰ Солнцева Н. М. Новокрестьянская поэзия: С. Клычков, Н. Клюев // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс: учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 421.

¹³¹ Дементьев В. В. Олонецкий ведун. Н. Клюев // Дементьев В. В. Исповедь земли: Слово о российской поэзии. М.: Сов. Россия, 1984. С. 35.

¹³² Там же. С. 35.

сказать и про С. Есенина, который нашел отображение души человеческой, «сердца народного» в орнаменте, в вышивке, в резьбе – в космогонии всей избы. По этой причине нас будет интересовать, прежде всего, проблема *прапамяти*, мимесиса, *энтелехии культуры* (по теории Г. С. Кнабе) в творчестве названных авторов, а следовательно и их обращенность к фольклору: цель, способности, формы проявления фольклорной традиции в литературе.

Как отмечает ряд исследователей «новокрестьянской поэзии», поэты этого направления противопоставили «железу», натиску цивилизации организованный космос, в основе которого *женское демиургическое начало* – это и Мать сыра-земля, это и непосредственно Великая Богиня, Мать всего сущего в разных ее ипостасях¹³³ (Берегиня в славянской традиции, Нут в египетской, Деметра в греческой и т. д.). Обратимся к важному для поэтики Серебряного века и особенно «новокрестьянских» поэтов образу Богородицы и архетипу Мать-сыра земли, воспринятому символистами во многом через романы Ф. М. Достоевского, образную систему «Бесов».

Дело в том, что в начале XX в. наблюдается мощнейшая рефлексия среди философов, поэтов-символистов относительно образа Хромоножки и культа Матери-сыра земли. Выходят лекции и статьи на эту тему Вяч. Иванова, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, Г. П. Федотова. Среди них особенно значима работа 1914 г. «Русская трагедия» С. Н. Булгакова и замечания Н. А. Бердяева о женской природе, в которой есть «притягивающая бездна», и мужском начале, оторванном от матери-земли¹³⁴. Об этом же в статье 1914 г. «Белинский и Достоевский» написал В. В. Розанов, обобщая образ христианской Божьей Матери и каменных баб «киевских времен»¹³⁵, подводя все это к *сложному синтезу язычества и христианства*. Такое замечание кажется частным, однако эта проблема синтеза станет особенно актуальной впоследствии для поэзии В. Хлебникова и

¹³³ Там же. С. 48.

¹³⁴ Бердяев Н. А. Глава V. Любовь // Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. Ргана: YMCA-PRESS, 1923. С. 54.

¹³⁵ Розанов В. В. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995. С. 596.

В. Маяковского. «Вила и Леший» – союз балканской и сарматской художественной мысли»¹³⁶ (таким образом, в случае с Хлебниковым, нужно учитывать и славянскую, и восточную культурную фольклорную традиции). Также интересна в этой связи лекция профессора С. И. Смирнова от 1 октября 1912 г. под знаменательным названием «Исповедь земле». Лектор обращается к культу земли в разных религиях и мифологиях, подвергает анализу слова Хромоножки, при этом подтверждает «невысказанное» прямо положение Достоевского о тождестве земли и Богоматери¹³⁷. Таким образом, мы видим, какую направленность избрало направление философской мысли, в каком культурном пространстве эта мысль зарождалась и какую имела преобладающую. И дело здесь не только в огромном влиянии Достоевского на творческое мышление символистов и впоследствии «новокрестьянских» поэтов (хотя, конечно, С. Есенин обращался к роману «Бесы» при написании поэмы «Черный человек»), а в том, что эти идеи обретают теоретическую значимость и связаны с принципиально *новым взглядом* на литературное произведение, на искусство.

Возвращаясь к литературоведческой теоретической мысли, обратим внимание на важные замечания Е. Б. Скороспеловой о неомифологизме, о возрождении мифа, как способе выйти из состояния повседневности: «Неомифологизм явился следствием общей неудовлетворенности конкретно-исторической, социальной детерминированностью поведения человека и желанием увидеть его перед лицом вечности, космоса, Бога, обнаружить в ней «архетипическое», а не типичное и таким образом создать новый миф о мире»¹³⁸. Исследователь отмечает общее для новой зарождающейся эпохи стремление к «моделированию магически-мифической модели мира»¹³⁹. *Говоря о творчестве Клюева, Клычкова, Есенина, Орешина, отметим, что «новокрестьянская поэзия» прошла «школу» символизма,*

¹³⁶ Хлебников В. Свояси // Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 36.

¹³⁷ Смирнов С. И. Древнерусский духовник. М.: Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. С. 447.

¹³⁸ Скороспелова Е. Б. Указ. соч. С. 59.

¹³⁹ Там же. С. 84.

значит, в этой связи необходимо сказать о теоретических статьях А. Белого, в которых уже представлено совершенно иное восприятие «действительности», законов искусства, рождения Логоса. Кроме того, учёные давно обратили внимание на творческие контакты Белого и Есенина, причем рассматривая их в антропософском ключе¹⁴⁰ (влияние лекций Р. Штайнера на Белого, отражение антропософских идей в «Котике Летаеве» и «Ключах Марии» Есенина).

А. Белый, как теоретик символизма, создал или, лучше сказать, попытался объяснить не только важную и сложную **теорию символа**, непосредственную для всего течения, но и задался вопросом о восприятии искусства, художественного произведения и его *космических законов*. Ученые, исследующие статьи Белого, обратили также внимание на возможность прочтения произведения искусства «другими глазами», не с реалистических позиций, а с точки зрения «диалога школ и направлений»¹⁴¹. Возможное прочтение, интерпретация явлений искусства содержится, пожалуй, не столько в литературоведческих работах, сколько в статьях самих поэтов: Вл. Соловьева, А. Блока, А. Белого, С. Есенина, В. Маяковского. Все они как поэты, как художники слова видят в искусстве «ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной»¹⁴², по словам А. Блока.

Нам важны положения Белого о *восприимчивости литературы других эпох*, культур, которые ее обогащают и делают универсальной. Так, в статье «Эмблематика смысла» (1909 г.) находим: «То действительно новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия совре-

¹⁴⁰ Подробнее об этом см.: *Серегина С. А.* Антропософская концептосфера «Ключей Марии» // Есенин и мировая культура: Материалы Международной научной конференции, посвященной 112-летию со дня рождения С. А. Есенина. Рязань: «Пресса», 2008. С. 403–409.

¹⁴¹ *Пискунова С., Пискунов В.* Realioга (Андрей Белый – интерпретатор русского символизма) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 202.

¹⁴² *Блок А. А.* Памяти В.Ф. Комиссаржевской // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 5. С. 323.

менной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие»¹⁴³. Если мысль Белого перевести в научное пространство, то здесь мы увидим, что гуманитарная наука также пытается решать проблему интерпретации произведения искусства, особенно художественного текста с разных позиций. *Концепцию эттелехии культуры* выдвинул Г. С. Кнабе, определив это явление, как «поглощение определённым временем содержания, характера, духа и стиля минувшей культурной эпохи на том основании, что они оказались созвучными другой позднейшей эпохе и способными удовлетворить её внутренние потребности и запросы»¹⁴⁴. Не так ли мыслит искусство символизма и *искусство будущего* Андрей Белый? Насколько сложны и нередко изменчивы взгляды поэта на символ, его особенности, насколько диалектичны его выводы о романтизме и реализме, но всегда остается неизменным размышление о *необходимости припоминания* художником слова *других эпох*, причем эта проблема соприкасается тесно с другой – проблемой «космического», не мещанского, не позитивистского взгляда на искусство.

В статье «Смысл искусства» (1910 г.) прямо поставлен вопрос о методах отношения к искусству: «Вместо вопроса о сущности мы должны поднять вопрос о методах отношения к искусству, выяснить численность методов и расположить параллельно методологические результаты; далее: должны мы установить связь любого методологического ряда с теоретической предпосылкой искусства»¹⁴⁵. Все в том же эссе «Эмблематика смысла» декларируется: «<...> самое творчество, поднимая нас по лестнице творчеств к высотам теургии, должно было нас зажечь тройственным огнем любви, надежды и веры, чтобы ждать в

¹⁴³ *Белый А.* Эмблематика смысла // Белый Андрей. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 57–58.

¹⁴⁴ *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. С. 19.

¹⁴⁵ *Белый А.* Смысл искусства // Белый Андрей. Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010. С. 157.

пустынях бессмыслия действенного нисхождения непознаваемого единства; магия экстаза должна соединиться с огнем гнозиса»¹⁴⁶ – речь идет о «поэтическом экстазе», «магии слова», которые должны захватить настоящего творца. Учитывая факт знакомства и достаточно долгого общения Белого с Рудольфом Штайнером, обратимся к его лекциям по антропософии, прочитанным в Дорнахе 1924 г., в которых философ говорит о современном состоянии культуры и общества, о таких случаях, когда *пламенное воодушевление* возникает во время слушания стихов на поэтических чтениях, где люди, с обывательской точки зрения, доходят до безумства¹⁴⁷, но это и есть мистическое прозрение. «А сегодня люди даже мерзнут, и как раз в такие минуты, когда они, казалось бы, должны были приходиться в восторг»¹⁴⁸ – отмечает Штайнер по поводу влияния творчества и искусства на сознание человека. Лекция прочитана позднее непосредственно общения с Белым (1913–1915 гг.), и статья «Эмблематика смысла» написана несколько раньше встречи с великим антропософом, но это не мешает проведению таких аналогий, потому что, думается, дело здесь не только в конкретных личностях и их установках, но вообще во взгляде, в необходимости нового видения искусства.

Подтверждением сказанному служит, например, и эссе В. Маяковского «Как делать стихи?». Приведем несколько цитат: «Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помывчиваю быстрее в такт шагам. Так обстругивается и *оформляется ритм* – основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова»¹⁴⁹. Это говорит о том, что в художественном сознании

¹⁴⁶ Белый А. Указ. соч. С. 79.

¹⁴⁷ Штайнер Р. Тайна радуги. Лекция. 4 января 1924г., Дорнах // Штайнер Р. Сущность цвета и тайна радуги. Ереван: Лонгин, 2009. С. 116.

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит., 1959. С. 100. Далее тексты Маяковского цитируются по

Маяковского существует понятие особого *космического ритма*, и более того – настоящая поэзия рождается из этого ритма. Здесь, как нам кажется, необходимо провести параллель с известной статьей А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний», где важно наблюдение поэта над ритмом: «В ритме, – говорит Е. В. Аничков, – коренится та побеждающая и зиждущая *сила* человека, которая делает его самым мощным и властным из всех животных...<...> без стиха человек был ничто, а со стихом он становился почти богом»¹⁵⁰. Е. В. Аничков – известный специалист в области обрядовой поэзии, славянских древностей, следовавший во многом за Фрезером, а значит, знавший хорошо мировую обрядовую культурную традицию¹⁵¹, был учителем Блока. Именно Аничков дал ему тему для курсовой, связанную с обрядностью – эта тема в конечном итоге получила свое развитие в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» и была даже опубликована профессором в вузовском учебнике. Этот биографический факт позволяет нам, с известной долей уверенности, утверждать, что в сознании символиста эта архаическая традиция, сопричастность к ритму, к космическому гулу не случайна. В творческом сознании и Маяковского, и Блока, и Белого проблема восприятия искусства занимала, во-первых, одно из главных мест, а во-вторых, мыслилась, как минимум, в двух плоскостях: по горизонтали – важность пути «художника-реалиста», «опора» на физический мир и по вертикали – важность пути «художника-романтика»: «Момент реализма всегда присутствует в символизме; романтика и культ формы всегда присутствуют в нем»¹⁵².

названному изданию с указанием страницы. (Здесь и далее в примерах – курсив мой. – М. Д.).

¹⁵⁰ Блок А. А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 5. С. 47.

¹⁵¹ Его диссертация «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян». См.: Соколов Ю. Обрядовая поэзия // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. энцикл.", 1934. Т. 8. С. 199–200.

¹⁵² Белый А. Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911. С. 244.

В этой связи возникает еще одна проблема, остро стоящая в статьях Белого – проблема разграничения научного и других видов знания: «<...> пользуясь, например, физиологическим методом в психологии, я не могу прийти к выводу о субстанциональности души вовсе не потому, что души и нет вовсе, а потому, что в принципах физиологического исследования самые термины душевных процессов подменяются терминами процессов физических»¹⁵³. Здесь обратим внимание на то, что Белый ясно осознает наличие разных *видов процессов*, их возможностей относительно познания мира – душевных, метафизических и физических. Возвращаясь к антропософии Р. Штайнера, к уже употребленной нами ранее цитате относительно сопоставлений с древнерусским Логосом, приведем пример-аналогию (с теоретическим мышлением Белого) о разграничении физического и духовного мира: «Физическое тело как бы привязывает нас ко всему исходящему из физического мира. А с чем связывает нас тело эфирное? Оно связывает нас со всем тем, что составляет наше отношение к космосу, то есть внеземному, в противовес тому, что непосредственно вытекает из взаимосвязей физического мира»¹⁵⁴. Таким образом, символист ставит вопрос «подлинного» знания и его *истоков*: «Если считать знанием только точное знание, то генезис этого знания явит нам картину его рождения из незнания; незнание породило знание»¹⁵⁵. В связи с этим интересна также идея «иконической поэтики» А. Белого, в которой за словом усматривается сверхсмысл, «дологический остаток», связанный с изобразительным кодом. «Архитектура, скульптура и живопись связываются с пространством и содержат в себе непосредственный иконический компонент»¹⁵⁶.

¹⁵³ Белый А. Эмблематика смысла. С. 60.

¹⁵⁴ Штайнер Р. Седьмая лекция. Дорнах, 5 сентября 1915 г. // Штайнер Р. Смысл преждевременной смерти. Случайность, необходимость и предвидение. Ереван: Лонгин, 2013. С. 142.

¹⁵⁵ Белый А. Эмблематика смысла. С. 58.

¹⁵⁶ Темиришина О. Звук – образ – пространство: иконический компонент в метапоэтике Андрея Белого // «...Как в прошедшем грядущее зреть...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века: сб. научных работ. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. С. 84.

Исследователями также проводится мысль о «пограничности» поэтики Белого, о синтезе искусств, особом орнаменте, возникающем на грани прикладного искусства, архитектуры, музыки и Слова, который потом явно обнаруживается в трактате Есенина 1918 г. «Ключи Марии» – *думается, в этом проявилось «диффузное состояние» литературного процесса, по выражению О. А. Клинг, «латентное» положение символизма в имажинизме. Есенин испытал тонкое влияние символизма, поэтики А. Блока, А. Белого. И здесь не стилизация, не простое перенимание, заимствование идей символизма, а существование поэзии в пространстве одного культурного поля, «диффузных явлений»*¹⁵⁷.

Тяготение к фольклору, к постижению сокровищницы народной жизни и творчества Есенин испытывал уже в ранний период творчества, объявляя себя в стихотворении 1912 г. «*внуком купальской ночи*». Однако теоретическое осмысление явлений фольклора, глубины памяти народной наступило несколько позднее и выразилось в трактате 1918 г. «Ключи Марии».

Обращаясь к трактату Есенина «Ключи Марии», видим, что одно из первых положений трактата – положение об орнаменте. Орнамент этот представляет собой *космическую модель*, к которой Есенин относит и резьбу, и вышивку, и устройство всей избы, но главное – орнамент выражает, в первую очередь, в русской традиции, в вышивке Древо (на полотенце, белье). Это Мировое Древо, ось мира, с которой соотносится Дух человека: «*Всё от древа – вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим*»¹⁵⁸. Здесь вспомним и образ Пряхи (образ-символ) в поэзии Н. Клюева: «Следует особо отметить, что предания и мифы, свя-

¹⁵⁷ См.: Клинг О. А. Поэтическое самоопределение С. Есенина и символизм // Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 280.; Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // Вопр. лит. 1999. № 4. С. 37–64.

¹⁵⁸ Есенин С. А. «Ключи Марии» // Есенин С. А. Собр. соч.: в 7 т. М.: Наука: Голос, 1997. Т. 5. С. 190. Далее тексты произведений Есенина цитируется по названному изданию с указанием тома и страницы. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

занные с образом Пряхи, находятся в чрезвычайно тесном контакте с такими моделями мира, как, например, гигантское «вечное дерево». Образ этого «мирового древа» является наиболее архаической и распространенной моделью космоса»¹⁵⁹.

Исследователи также отмечают, что «история» искусства, труды Даля, Афанасьева, Буслаева были в то время знакомы многим «поэтам-книжникам», наподобие З. Гипшиус, но «предыстория» искусства, «бытовое, прикладное народное творчество, которое формировало в нем (Есенине. – М. Д.) глубоко национального художника, в таком объеме и такой степени воздействия было доступно одному ему»¹⁶⁰. Это значит, что сам Есенин был приобщен к этим сакральным знаниям, глубоко осознал эту космическую связь человека со всем тем, что его окружает: «<...> его мифологические и космогонические воззрения, его творческий гений – все это было доступно Есенину с отроческих лет»¹⁶¹. Отсюда и космогония его избы – орнамент: «все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [V, 191] (идеи Есенина об избе, как некоем орнаменте перекликаются, в научном мире, с идеей Космософии России Г. Д. Гачева, «природа, как текст», как тайный шифр, предназначенный народу¹⁶²). Как показали исследования А. М. Панченко, в русском фольклоре традиционная формула «игра на гусях», вышивка имеют значение *топики*, то есть соединение реальной действительности с космической¹⁶³. Здесь сделаем отступление и скажем о том, что в восточной культурной традиции (в исламе) необыкновенный расцвет прикладных искусств привел к изобразитель-

¹⁵⁹ Дементьев В. В. Указ. соч. С. 47.

¹⁶⁰ Там же. С. 75.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Гачев Г. Д. Космофония России, Польши и Болгарии // Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2007. С. 460.

¹⁶³ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237.

ности восточной поэзии, а орнамент воспринимался как выражение *Духа Эпохи*¹⁶⁴. В этой связи важно определить, к какой традиции мы обращаемся – уместным было бы обращение к южнорусской вышивке, исходя из биографического подхода, но мы исходим непосредственно из положений трактата С. Есенина «Ключи Марии».

Дерево у Есенина – не просто орнамент, вышивка на полотенце, а Дерево жизни, из которого выросла русская культура, Психея, как бы сказал Г. Д. Гачев. Неслучайно поэт приводит историю о девушках, погубивших свою родную сестру, превратившуюся в тростник, который дает миру музыку: «Происхождение *музыки от древа* в наших мистериях есть самый прекрасный *ключ* в наших руках от дверей закрытого *храма мудрости*» [V, 190]. Дерево, совмещенное с женским началом, с мачтами (в следующем положении из трактата об образе корабельном), с животными-тотемами находим в севернорусской традиции, к которой близка поэтика Есенина (пусть пока данное предположение останется на типологическом уровне). В. В. Дементьев приводит один интересный случай из научной жизни известного ученого, этнографа В. А. Городцова, исследовавшего орнамент в разных славянских культурах и однажды встретившего Мировое Дерево, вышитое на полотенце в форме человека, как бы сплетенного с этим Древом¹⁶⁵. Даже известный ученый не сразу мог расшифровать этот символ. Дементьев приводит эту историю для того, чтобы подчеркнуть «преждевременное» открытие молодого поэта, предварившем открытия

¹⁶⁴ Уроженко О. А. Пластические искусства как способ приобщения к бытию // Искусство как способ познания. Материалы международной общественно-научной конференции. 1998. М.: Международный Центр Рерихов, 1999.

¹⁶⁵ Подробнее о значении Мирового Древа в вышивке и ритуальном орнаменте в ст.: Латынин Б. А. Мировое дерево – дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы // ИГАИМК, 1933, Вып. 69. и в диссертации И. Я. Богуславской (Богуславская И. Я. Древние мотивы русской народной вышивки (к проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973).

в мире этнографии и фольклористики¹⁶⁶. Отойдя от трактата Есенина, обратимся к отрывку из маленькой поэмы «Кобыльи корабли»:

Не просунет когтей лазурь
Из пургового кашля-смирада;
Облетает под ржанье бурь
Черепов златохвойный сад. [II, 77]

Здесь характерен мотив *отрубленный головы*, имплицитно выраженный. Он часто не замечается исследователями и интерпретируем через «безумие» героя и смерть, где строчка «черепов златохвойный сад» воспринимается ими исключительно, как жуткая¹⁶⁷, как «трагический и страшный образ»¹⁶⁸. Между тем, «сад черепов» находим в русском фольклоре как атрибут Бабы-Яги. А если обратиться к еще более архаической – обрядовой ситуации, то символ черепа, насаженного на кол, приобретает космическое значение. В обрядовой ситуации свадьбы/смерти «с самим понятием нетленной части тела «кость» связана идея возрождения»¹⁶⁹. Чтобы соединиться с Богиней (Баба-Яга, как хранительница сакральных знаний, одна из ипостасей женского божества – поэтому мы и обращаемся не к сказочной, а более древней традиции; в архаических представлениях Баба-Яга воплощала культ Змеи, выражение связи между тем миром и этим, обращение к знаниям духов-предков¹⁷⁰) герой должен «перезжить» смерть, то есть пройти обряд инициации.

¹⁶⁶ Дементьев В. В. Указ. соч. С. 78–79.

¹⁶⁷ Семенова С. Г. Полноса русской души и русской идеи в поэзии Сергея Есенина // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 376.

¹⁶⁸ Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 469.

¹⁶⁹ Решетникова А. П. Символическое поведение главных персонажей свадьбы: «умирающая» невеста, «невидимый» жених // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 95.

¹⁷⁰ Подробнее о Бабе-Яге, как представительнице культа Змеи и воплощении Богини Смерти см.: Лаушкин К. Д. Баба-Яга и одноногие

Типологически сходный миф в античной традиции – миф об Ифигении¹⁷¹, спасенной Артемидой и ставшей *жрицей* в храме Великой богини, где ее основная роль – *закальвание* <отрубание голов> мужчин, обряд священного жертвоприношения, кровопролития: «Ифигения, которая, как известно, была спасена с жертвенника в Авлиде Артемидой, окутана облаком и перенесена в Херсонес Таврический, *сразу стала там верховной жрицей*, и лишь ей одной позволялось прикасаться к священной статуе»¹⁷².

Эти, на первый взгляд, далекие этнографические и мифологические параллели нужны нам для доказательства мотива *смерти – возрождения* в космическом плане в поэтике Есенина. Более того, характерно само название – «Кобыльи корабли», что возвращает нас к трактату «Ключи Марии», к разработанному поэтом образу «корабельному, заставочному» и севернорусской вышивке. Важны наблюдения Б.А. Рыбакова об изображении рожаниц-лосих (животные могли варьироваться) на вышивке, помещенных рядом с мачтами¹⁷³. Этот эпизод вышивки носил также космический характер. Исходя из этого, можем сделать вывод, что поэзия Есенина, восходит к мифу, к метакультуре, выраженной эксплицитно и в большей степени имплицитно в фольклорных текстах. Это можно назвать *мимесисом внутрипроизводческим*, когда текст «пропитан» явлениями фольклора, но при этом он не теряет своей индивидуальности, а образует синтез, находясь на стыке двух разных систем, что и является признаком уникальности текста, художественного мастерства¹⁷⁴.

боги. (К вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. Л.: Наука, 1970. С. 185–186.

¹⁷¹ Отсылка к этому мифу обнаруживается и в творчестве А. С. Пушкина. Впервые – в «Руслане и Людмиле» (песнь вторая), второе упоминание, более конкретное – в послании к П. Я. Чаадаеву 1924 г. См.: *Галиева М. А.* «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина: фольклористический комментарий. Пути Людмилы: песнь вторая // Филологические науки: вопросы теории и практики. 2015. № 6. Ч. 2. С. 55–58.

¹⁷² *Грейвс Р.* Ифигения в Тавриде // Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 586.

¹⁷³ *Рыбаков Б. А.* Русские вышивки и мифология // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013. С. 500–502.

¹⁷⁴ *Подорога В. А.* Указ. соч. С. 11.

Корабль в поэтике Есенина представляет собой *космическую модель*, связанную также с женским архетипом, с мотивом *смерти – возрождения*:

В чарах звездного напева
Обомлели тополя
.....
Коромыслом *серп двурогий*
Плавно по небу скользит [IV, 59]

Или в стихотворении «Устал я жить в родном краю...»:

А месяц будет плыть и плыть,
Роняя весла по озерам...
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора. [I, 140]

Более того, уже в раннем творчестве Есенина, в стихотворениях, написанных до создания теории об *образе корабельном*, изложенной в трактате «Ключи Марии», проявляется архетип корабля, сопряженный с архетипом луны:

Желтые поводья
Месяц уронил. [I, 33]

В русской вышивке на передней части корабля располагается женская фигура. Это связано с женским архетипом, который может быть представлен такими животными, как кобылица (лошадь), змея и медведица. На основе этих наблюдений можно говорить о том, что «эстетический идеал Есенина питался неизмеримо более мощными источниками, был более осознанным и продуманным, чем это виделось большинству его современников»¹⁷⁵.

В свете всего сказанного возникает еще один методологический вопрос: следует ли трактовать выявленные архетипы, мифологемы, иначе говоря, указанную преемственность как свободный выбор мотивов, которые уже успели настолько модифицироваться, так что их рецепция в XX в. совсем иная – их можно истолковать совершенно по-новому, или же все-таки следует учитывать давление архаики, подлинного фольклора,

¹⁷⁵ Дементьев В. В. Указ. соч. С. 79–80.

которое на первый взгляд выглядит как «расхождение», *диалог-спор* с фольклорной, мифологической традициями? Ответ на этот теоретический непростой вопрос может дать анализ трактата С. А. Есенина «Ключи Марии», который важен не только для имманентного восприятия поэтики Есенина, но и является собой перелом в сложившемся в первой половине XX в. подходе к искусству, даже к *метаистории* русского народа.

Анализируя работы фольклористов и литературоведов, посвященные исследованию фольклорной традиции в поэзии Серебряного века, находим все чаще имена А. А. Ахматовой, А. Блока, А. М. Ремизова, В. Хлебникова, С. А. Есенина – это говорит об актуальности поставленной проблемы. Однако стоит отметить, часто эти статьи и диссертации носят или чисто фольклористический характер, и это уводит исследование исключительно в теорию, или историко-литературный, тогда при этом фольклорная традиция сводится к некоего рода стилизациям и заимствованиям, *вторичному фольклоризму* – не учитывается сложная теоретическая сторона вопроса, соотношение мифа и фольклора, наличие дожанровых образований в поэтике и прочие моменты. Здесь, вслед за Н. Ю. Грякаловой, согласимся с тем что, изучение фольклорной традиции в литературе Серебряного века «важно прежде всего в теоретико-методологическом аспекте, поскольку позволяет от анализа конкретных фактов обращения отдельного поэта или художественного направления к фольклорным традициям перейти к исследованию всеобщих закономерностей историко-литературного процесса»¹⁷⁶. Последнее положение не вызывает сомнения и, думается, видится пока единственно верным направлением в исследованиях такого типа, когда внимание исследователя акцентируется не только на теоретико-методологических вопросах, но и на историко-литературном процессе.

При таком подходе вырабатывается совершенно иной взгляд на литературное произведение, добавляется не только новый «контекст» – фольклорная традиция, – но и углубляется

¹⁷⁶ Грякалова Н. Ю. Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.

тот социально-исторический фон, в котором зародилось произведение. Здесь будет уместно привести цитату из доклада В. Е. Гусева с характерным названием «Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора», в котором ученый обосновал, во-первых, комплексное изучение фольклора и, во-вторых, что для нас особенно важно, высказал мысль о необходимости формирования *ученого* филолога-фольклориста *нового типа*, а именно человека, обладающего иным набором знаний, простирающихся от филологической, литературоведческой и лингвистической областей до собственно фольклористики, этнографии: «Реальные результаты комплексные исследования дают в тех случаях, когда сам предмет исследования *обязывает к сотрудничеству* фольклористов-филологов и музыковедов (песенные жанры), фольклористов разных специальностей и этнографов (обрядовый фольклор) <...> В России образуется новый тип фольклориста, совмещающего в своей работе знания разных форм художественного творчества, обладающего эрудицией в области этнологии и социальной психологии, владеющего методикой смежных наук»¹⁷⁷. Комплексный подход в фольклористике актуален так же, как и в литературоведении – в свое время о нем подробно написал Б. С. Мейлах, акцентировавший внимание при изучении художественного произведения на синтезе искусств и, главным образом, на возможности восприятия текста в его «динамике», выделяя особо философско-гносеологический аспект¹⁷⁸. «Художественное творчество с этой точки зрения рассматривается как специфический процесс познания жизни, раскрытия «пружин» тех или иных событий, характеров их участников. *Художник иногда опережает науку* в трактовках сути происходящего»¹⁷⁹. Не так ли произошло в случае с интер-

¹⁷⁷ Гусев В. Е. Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 361.

¹⁷⁸ Мейлах Б. С., Высочина Е. И. Пути изучения художественного творчества и восприятия как динамического процесса // Мейлах Б. С., Высочина Е. И. Новое в изучении художественного творчества (Проблемы комплексного подхода). М.: Знание, 1983. С. 53.

¹⁷⁹ Там же. С. 53.

претацией Есениным орнамента, в котором заложено культурное мировое древнее значение? Вслед за В. В. Дементьевым, позволим согласиться, что, вероятно, именно так – Есенин в своем трактате «Ключи Марии» предвосхитил научное знание, открытие фольклористики в области вышивки, некоторых ее образов.

Речь идет одновременно о «стадиальной» поэтике как описании закономерного, порой трудно уловимого *перехода от мифа к фольклору*, и о взаимодействии фольклорной традиции с литературной, с учетом историко-литературного процесса. Таким образом, данный подход открывает путь, с одной стороны, для культурных параллелей и углубленного понимания мифологем, действующих в текстах Есенина, Маяковского, а с другой стороны, для переоценки многих произведений (например, поэмы «Анна Снегина» Есенина, поэмы «Про это» Маяковского), которые в свое время были не поняты критикой и впоследствии, ошибочно или односторонне восприняты и литературоведением. Конечно же, можно было бы еще многое сказать о важности процесса демократизации литературы начала XX в., выразившемся в появлении пролетарской и крестьянской поэзии или обратиться к пристальному выявлению социально-исторических причин, повлекших огромный интерес к народной теме, однако на эти темы написано немало работ разного характера, посвященных чаще всего одному автору (статьи П. С. Выходцева, В. Г. Базанова¹⁸⁰, В. И. Харчевникова¹⁸¹ и др.). В этом случае проблема носит «локальный» характер или следовало бы сказать о целых направлениях, в которых зарождалась поэзия Есенина и Маяковского – этот принцип представлен в диссертации Н. Ю. Грякаловой. Нас же более всего интересует сам подход к *проявлению фольклоризма* в творчестве того или иного писателя и взгляды на явления фольклора.

В статьях Н. Ю. Грякаловой находим: «<...> в аспекте литературных направлений эпохи изучения взаимосвязей профессионального и народно-поэтического творчества пока не пред-

¹⁸⁰ Базанов В. Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.

¹⁸¹ Харчевников В. И. Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор, XVIII. Л.: Наука, 1978. С. 115–146

принималось... Анализ фольклоризма поэтов, принадлежащих к разным литературным направлениям, помогает, во-первых, уяснить черты творческой манеры каждого поэта, во-вторых, выявить идейно-эстетическую сущность фольклоризма направления в целом <...>¹⁸². И, конечно, с этим нельзя не согласиться, однако при качественно ином подходе к фольклорной традиции в литературе, не всегда есть смысл подробно характеризовать то или иное литературное направление, в котором существовала поэзия интересующего нас автора. Художественное видение Есенина значительно отличалось, например, от поэтики Клюева уже принципиально иным воплощением в себе глубинных пластов русского фольклора (на этом этапе мы снова сталкиваемся с теоретической проблемой, связанной с «внутренними формами» фольклоризма, трансформацией устной традиции в литературе), и говорить тогда о едином направлении нет основания, так как в поэтике каждого большого художника по-разному функционирует фольклорная традиция, и она должна рассматриваться отдельно относительно художественной системы каждого поэта. Кроме того, сложное образование, как имажинизм, объединяло в себе очень разных поэтов, среди которых Есенин и Шершеневич по-разному понимали *теорию образа*. Показательным здесь является то, что «Есенин с самого начала не был согласен с негативным отношением Шершеневича и в значительной степени Мариенгофа к традиционным, народным (и, прежде всего, крестьянским) ценностям»¹⁸³. Важным в этом контексте является, пожалуй, то общее отношение большинства имажинистов к литературе Древней Руси, к фольклору: «Имажинизм не формальное учение, а национальное мировоззрение вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины» и то, что для них имажинизм произрастает через образное зерно первых слов загадки, через

¹⁸² Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в русской поэзии начала XX века // Русская литература. 1984. № 2. С. 94.

¹⁸³ Захаров А. Н. Русский имажинизм: предварительные итоги // Русский имажинизм: история, теория, практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 19.

пословицу, наконец, идет от «Слова о полку Игореве» и Державина к образу национальной революции¹⁸⁴.

Обращаясь к монографии Я. Э. Голосовкера «Логика мифа», встречаемся с понятием «целокупного образа», под которым ученый понимает «совокупность таких конкретных образов, представленных в плане одного развивающегося смысла», образов, созданных «в разные времена народом, его поэтами и мыслителями, иногда независимо друг от друга»¹⁸⁵. В этой связи возникает закономерный вопрос о наличии такого «целокупного образа» в поэтике С. А. Есенина. Не является ли *орнамент*, вышивка, о которых так подробно написал поэт в «Ключах Марии», частью, составляющей этой картины, где орнамент, например, логическое звено смысла в сложной образной поэтической системе? Я. Э. Голосовкер также отмечает: «Поражает то обстоятельство, что воображение народа или множества особей, принадлежащих к разным векам, коллективно работает творчески так, что в итоге перед нами возникает законченная картина логического развития смысла целокупного образа – до полного исчерпывания этого смысла»¹⁸⁶. И последнее замечание Голосовкера, важное в этом контексте, об «имагинативном абсолюте»¹⁸⁷, присущем в той или иной мере любому творческому процессу. Для Есенина это, как мы выяснили, *орнамент*, «значная эпопея», лежащие в основе всего сущего, а, значит, возведенный им в «абсолют» и, как покажет дальнейший анализ его поэм, *образ корабля* окажется *образом внутренним*, «вжившимся» в его поэтику на разных уровнях.

¹⁸⁴ «Гостиница для путешествующих в прекрасном». М., 1922. № 1. С. 7.

¹⁸⁵ Голосовкер Я. Э. Логика образа в эллинском мифе. Движение мифологического образа // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 48.

¹⁸⁶ Там же. С. 49.

¹⁸⁷ Понятие Имагинатив заимствовано у Я. Э. Голосовкера. Ученый называет Имагинативным тот Абсолют в культуре, который есть у всех народов, и передается от одной эпохи другой «не историческим, ни биографическим» путем; в него включается миф, фольклор в том числе – именно эти элементы метакультуры нас будут интересовать в поэтике Есенина и Маяковского.

Голосовкер, рассматривая образы-антиподы возникшие в культуре, отмечает, что «каждый из этих образов есть осуществленный, воплощенный в предмет «абсолют», есть создание имажинации, возникшее в силу инстинктивной потребности в формах постоянства. Образ здесь – внутренний образ, смысл»¹⁸⁸. Так, и для поэтики Есенина одним из *внутренних образов* является корабль, но, думается, в ходе исследования, обнаружатся и другие образы-смыслы или, по крайней мере, удастся проследить вариации этого образа. Имагинативный абсолют для героя Есенина актуален всегда. Так, в стихотворении «Молитва матери» действуют два топоса. Первый – дом, в котором «молится старушка» мать «перед иконой» за погибшего сына, а второй – поле боя, на котором лежит боец. Интересно то, что мать *уже знает* о гибели сына, но совершается это *благодаря имажинативным способностям души*:

Молится старушка, утирает слезы,
А в глазах усталых *расцветают грезы* [IV, 71]

Перед глазами матери возникает имажинация:

Видит она поле, это поле боя,
Сына видит в поле – павшего героя. [IV, 71]

Р. Штайнер называет это *предвидением души*, ее имажинативной способностью. В фольклоре это выражено в явлениях обмираний. Фольклор – особое мировоззрение, погружающее человека, как в стихию быта, так и бытия. Заметим, что стихотворение написано в 1914 г., до создания «Ключей Марии» (между антропософским учением и этим трактатом можно достаточно легко провести параллели). В связи с этим возникает вопрос *о трансформации фольклорной традиции* уже в раннем творчестве Есенина. Причем речь идет в этом случае не о «стилизациях и заимствованиях», как пишет по этому поводу В. В. Коржан¹⁸⁹, а о глубинном обдуманном восприятии фольклора, частичном перенимании народного мировоззрения.

¹⁸⁸ Там же. С. 139.

¹⁸⁹ В. В. Коржан видит значение фольклорной поэтики для Есенина только «в употреблении постоянных эпитетов, обращений, тавтологии»

При таком подходе к *образу* и важна методологическая сторона вопроса, связанная с *синтезом мифа и фольклора*, трансформацией фольклорной традиции в поэтике Серебряного века. Исследователи культуры начала XX в., анализируя, например, пути воздействия мифологизации текста на поэтику, на жанровые построения русской литературы Серебряного века, затрагивают важную для нас проблему фольклоризма литературы, проводя при этом тонкие границы между проблемами мифопоэтики и фольклоризма¹⁹⁰. С одной стороны, это важно в методологическом плане, а с другой стороны – встает вопрос о взаимодействии мифа и фольклора, о возможных «отношениях» между ними в художественном произведении.

Трактат Есенина «Ключи Марии» позволяет понять, каким образом, во-первых, поэт понимал генезис искусства, к каким архаическим константам возводил поэзию (архетип Мирового Древа, Axis Mundi, Дух музыки, музыки сфер, звездного корабля); во-вторых, проникнуть вглубь его поэтического мышления. Для молодого поэта уже тогда были актуальны формулы, идущие от русского фольклора: образы корабельный, заставочный и образ Древа, который вступает с ним в парадигматические отношения, характерны для русской вышивки. В-третьих, этот трактат открывает путь в творческую лабораторию Есенина, показывая диалектические отношения мифа и фольклора и раскрывая взгляды поэта на искусство не с материалистических позиций, а с позиций образа, можно сказать, *имагинативного пространства*¹⁹¹.

ческих повторов, выражений и слов народного типа». См.: Коржан В. В. Есенин и народная поэзия. Л.: Наука, 1969. С. 132.

¹⁹⁰ Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. С. 8.

¹⁹¹ Здесь важно понимать, что имагинативное не просто калькировано от «*magination*», то есть воображения/воображаемого/образного, имагинативное – энтелехийная сила, которая заряжает поэзию, напитывает ее вечными кодами и укореняет в национальном космо-психо-логосе.

Глава II

**ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
С. А. ЕСЕНИНА: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ**

**Фольклорная традиция в раннем творчестве
С. А. Есенина: постановка вопроса**

В литературоведении относительно проблемы фольклоризма раннего творчества Есенина негласно установилась одна точка зрения – фольклоризм в раннем творчестве поэта носит стилизаторский характер или, иначе говоря, он *вторичен*. Исследователи здесь указывают главным образом на влияние поэзии Н. Клюева. Так или иначе, говоря о фольклорной традиции в раннем творчестве Есенина, обращают внимание исключительно на форму, систему метафор, рифмовку или, в лучшем случае, возводят некоторые образы к текстам из собрания А. Н. Афанасьева (Б. В. Нейман). Однако было бы наивным полагать, что весь ранний период исключительно такой, как наивно обвинять поэта в «присяге на верность фольклору».

Конечно, нельзя не согласиться с тем, что многие первые свои вещи поэт намеренно подделывал под определенный жанр фольклора или открыто обращался к поверьям, обрядам русского народа («Матушка в купальницу по лесу ходила», 1912; «Зашумели над затоном тростники», 1914), но здесь возникает проблема теоретического характера, касающаяся непосредственно видения самого исследователя, который может обратиться или только к внешним проявлениям, или, учитывая метафизику фольклора, обратиться к фольклорному мировоззрению (обозначим это пока так). В статье В. И. Харчевникова «Особенности фольклоризма раннего Есенина» представлен хороший подробный «пожанровый» анализ – рассматривается функционирование разных жанров фольклора (от загадки до разбойничьей песни) в раннем творчестве Есенина¹⁹². Подобный ракурс взят и

¹⁹² Харчевников В. И. Указ. соч. С. 116–119.

в монографии В. Коржана, который ориентируется главным образом на сопоставительный анализ поэтики частушки и есенинского стиля. При таком понимании фольклоризма в творчестве поэта трудно дополнить анализ еще какими-либо текстовыми замечаниями, он превратится только в набор новых цитат. Исследователи очень точны в установлении связи таких стихотворений как «Подражанье песне», «Хороша была Танюша...», «Темна ноченька, не спится», «Под венком лесной ромашки» и других стихотворений 1911–1912 гг. непосредственно с поэтикой народной песни, ямщицкой песни, балладным элементом и переработкой поэтом этих форм. Однако даже при таком рассмотрении, пусть даже самом тонком анализе, фольклоризм в творчестве поэта сводится к вопросу об «источниках», что значительно обедняет понимание поэтики раннего Есенина. Поэтому мы попытаемся установить *генетические связи* есенинской поэтики с фольклором, вернее с *фольклорным мировосприятием*.

Уже в раннем своем стихотворении 1916 г. «Опять раскинулся узорно» Есенин делит мир на *бытовой и горний*:

Глаза, увидевшие землю,
В иную землю влюблены. [I, 25]

Ранняя поэзия Есенина испытала влияние М. Ю. Лермонтова, на это стоит обратить внимание, восприняла *космические образы*. Ранняя поэзия Есенина носит космический характер:

Звездочки ясные, звезды высокие!
Что вы храните в себе, что скрываете? [IV, 8]

Однако возникает вопрос: только ли от природы романтизма или символизма, влияние которых испытали тогда почти все молодые поэты, идет такое разделение мира в поэтике Есенина? (потом проявится это и в «маленьких поэмах», особенно в «Небесном барабанщике» и «Пантократоре»¹⁹³). Есть смысл обратиться к одному историко-литературному факту того времени или, лучше сказать, к одной фигуре, которая на тот момент ис-

¹⁹³ Подробнее об особенностях фольклоризма поэтики «маленьких поэм» см.: *Галиева М. А.* Фольклорная традиция в раннем творчестве С. А. Есенина: постановка вопроса // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 10. С. 58–63.

тории, к сожалению, была незамеченной и «вернулась» лишь в конце столетия.

В начале XX в. вел преподавательскую деятельность и осмысливал явление фольклора в онтологическом ключе, что для нас особенно важно, Е. Н. Трубецкой. Он прочитал лекцию (позднее она была напечатана – посмертно – в 1922 г.) о русской сказке и её идеалах: воровском, бытовом и идеале, связанном со влекомостью к *иному царству*, неведомой стране, находящейся за пределами данного – отсюда и название лекции «"Иное царство" и его искатели в русской народной сказке». Конечно, философ переработал множество сюжетов, проанализировал разные фольклорные варианты, источники, опирался на труд А. Н. Афанасьева (по всей видимости, двухтомник), но главное к чему он пришел – это понимание фольклора в бытийном, метафизическом ключе. Он увидел в сказке один из ключей, ответов относительно *философии русской революции* и понимания русского *космо-психо-логоса* вообще. В то революционное время поэты упорно искали «новый град», новую землю, совершая и приветствуя революцию «на земле и на небесах». В годы Гражданской войны (и до конца своих дней) поиском ответов на эти вопросы и исканием нового царства занимался в *фольклорно-философском* ключе и философ Трубецкой, не ошибаясь в том, что «философию революции объясняла сказка, ибо она в большей мере, чем другие фольклорные жанры, выражала социально-утопические устремления народа»¹⁹⁴. По мнению ученых, именно Трубецкой взглянул на явление фольклора, сказки не с вульгарно-материалистических позиций, не с формальной точки зрения, многим распространенной в академической науке, в фольклористике, нуждающейся и в таком онтологическом понимании фольклора, которое представил в своих трудах мыслитель начала XX в.

В этой связи хотелось бы провести параллели с поэтикой Есенина, которая уже на раннем этапе своего *формирования*

¹⁹⁴ *Налепин А. Л.* Иллюзия «жирного царства» (Гамлет русской революции) // *Налепин А. Л.* Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 379.

усвоила такой идеал «русской сказки» – речь идет, разумеется, не о каких-то конкретных проявлениях форм фольклора, а о фольклорном мировоззрении. Иная земля, о которой грезит лирический герой, и есть то иное царство, влекущее *априори* русского человека. Другой вопрос: в каких образах реализуется этот *имагинативный абсолют* русского человека? Во-первых, герой русской сказки, желающий приобщиться к мудрости, тайным знаниям, которые воплощаются нередко в женском архетипе (Василиса Прекрасная), должен пройти ряд испытаний, добыть *вещую невесту*, являющуюся образом *иномира, солнечной земли*. По замечаниям исследователей фольклорной традиции в творчестве Есенина, в его ранних стихотворениях особенно подхвачена и развита тема неразделенной любви, столь характерная для народной песенной лирики («Под венком лесной ромашки», 1911)¹⁹⁵. Но причем же здесь *иное царство* и *вещая невеста*? Исследователи, обращаясь к этой проблематике, пишут о том, что Есенин ограничивается эмоциональной трактовкой проблемы¹⁹⁶. Вероятно, можно согласиться с таким видением проблемы относительно раннего творчества, но в 1918 г. эта тема перейдет из эмоциональной сферы в *космическую*. Так, в стихотворении «Зеленая прическа...» возникает «необычный» союз березки и пастуха, за которым, однако, кроется есенинская *эйдология космического*, а не земляного эроса, о чем писали критики еще при жизни поэта (о стихотворении «Я по первому снегу бреду», 1918)¹⁹⁷. В стихотворении лирический герой узнает тайну древесных дум березки:

«О любопытный друг,
Сегодня ночью звездной
Здесь слезы лил пастух. [I, 123]

¹⁹⁵ Харчевников В. И. Указ. соч. С. 117.

¹⁹⁶ Там же. С. 117–118.

¹⁹⁷ «И по музыке своих песен и по темам песен – Есенин не европеец. Он – восточник, из “Евразии”. Это многим нравится. И в этом есть прелесть. Но еще лучше, когда вдруг из русского рязанского парня выгляет пращур-язычник. Когда заговорит Есенин языком *древнего земляного эроса*». См.: комментарий к стихотворению [I, 537].

Обращаясь к трактату «Ключи Марии», написанному в том же году, находим толкование слова пастух через *пас-дух* и понимание этого образа через доминанты звездную, корабельную и понимание музыки, орнамента через *древесную систему Духа*. Итак, выделяются две фигуры – пастух, человек сфер космических, *обученный звездами*, которые «вырастили наше вселенское символическое древо» [V, 189], – отсюда вторая фигура – *Мирового древа*. Союз пастуха и березки – это священный брак Неба и Земли, *эйдология космического эроса*. Брак, творящийся, но несотворенный:

И так, вдохнувши глубоко,
Сказал под звон ветвей:
«Прощай, моя голубка,
До новых журавлей». [I, 124]

Таким образом, разыгрывается *культовая культурная драма*¹⁹⁸ (термин А. Н. Веселовского), которая предполагает очищение через катарсис.

В русской литературе, по замечанию Г. Д. Гачева, самый высокий модус любви – неразделенный¹⁹⁹ (у Пушкина, у Достоевского), воплощающий *космический эрос*. Но ведь и в русской сказке любовь носит *надмирный характер*, вещая невеста *не просто так* достается герою.

Во-вторых, в трактате «Ключи Марии» поэт выразил формулу Психеи русского народа через прикладное искусство, *орнамент*, который возвел к образу корабельному, однако этот теоретически осмысленный образ существовал в поэзии Есенина уже в 1910–1915 г.:

Желтые поводья
Месяц уронил. [I, 33]

В стихотворении «Королева» (1913–1915):

Коромыслом серп двурогий
Плавно по небу скользит. [IV, 59]

¹⁹⁸ *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 232.

¹⁹⁹ *Гачев Г. Д.* Культ Татьяны // Гачев Г. Д. Русский эрос. «Роман мысли с жизнью». М.: Интерпринт, 1994. С. 164.

Опять-таки образ корабельный и архетип Луны сопряжены с женским архетипом. Итак, образ корабельный, звездный, тесно связанный в поэтике Есенина с Луной, думается, *латентно* несет в себе мотив «небесного ограждения», который в творчестве 1917–1918 г., в «маленьких поэмах» воспроизводится уже постоянно. Обратимся к «маленьким поэмам» и реализации этого мотива в них.

«Маленькие поэмы» С. Есенина вызвали ещё при жизни поэта бурные споры, особенно «досталось» автору за «Преображение» и «Инонию», за строчки «Господи, отелись!», которые, можно сказать, отвлекли пристрастную критику в целом от сложности поэтики. Даже самые тонкие критики смогли увидеть в этих строчках только «соединение низкого и высокого», скрещивание «чистого с нечистым» (А. Б. Мариенгоф), веру в «своего языческого бога». Впоследствии литературоведы пытались рассматривать эти поэмы в контексте школы имажинизма или же сводили сложную метафорику к текстам «Поэтических воззрений...» А. Н. Афанасьева (Б. В. Нейман), постоянно цитируя возможный «источник» и воспринимая буквально многие образы. Комментаторы поэмы «Преображение» возводят строчки о небесной корове, щенке, молоке и прочие к текстам индийских Вед²⁰⁰, однако возможен другой контекст: не прямое, небуквальное понимание этой системы метафор.

Русский фольклор, загадка, к которой потом поэт обращался в «Ключах Марии», поэтика заговоров и заклинаний, к которой в своем творчестве обращались и К. Бальмонт («Поэзия как волшебство»), и А. Блок («Поэзия заговоров и заклинаний»), дают более богатую основу, контекст для понимания метафорики Есенина. Главным образом это связано с внутренними формами фольклоризма и положением о метафоре, рожденной из мифа (О. М. Фрейденберг). При такой постановке вопроса система образов «маленьких поэм» не вычурна, не асемантична, а архаична:

*Будет звездами пророчить
Среброзлачный урожай. [II, 65]*

²⁰⁰ Комментарий к поэме в полн. собр. соч. [II, 334].

«Звездный урожай», «дождит молоко» (образы текучие, струящиеся, подвижные, как бы их определил сам поэт, исходя из образной теории, обоснованной в «Ключах Марии») нужно воспринимать в контексте всего «космоса», в котором земля и с ней человек принимают это звездное небо. В поэтике заговоров ученые выделяют мотив, формулу «космического ограждения», которая связана с перенятием свойств небесных светил: «Читающий заговор не только окружает себя тыномъ, но еще одѣвается небомъ, покрывается облаками, подпоясывается ясными зорями, обсаживается частыми звѣздами и т. д.»²⁰¹. В «Пантократоре» весь шар земной воспринимается как некая повозка, упряжка, что ассоциируется в фольклоре с космической ладьей:

Мы радугу тебе – дугой,
Полярный круг – на сбрую.
О, вывези наш шар земной
На колею иную. [II, 75]

И в конце поэмы также возникает *иномирная действительность*, которая уже появлялась в раннем творчестве:

И пусть они, те, кто во мгле
Нас пьют лампадой в небе,
Увидят со своих полей,
Что мы к ним в гости едем. [II, 76]

В работах фольклористов последних лет указывается на то, что человек в заговорной поэтике *большой*, то есть он воплощает собой *космическую модель*, его голова уходит к звездам²⁰² – так осуществляется прорыв от профанного к горнему. «Иная земля» («Опять раскинулся узорно», 1916), «счастливая земля» («Пантократор», 1919), «взвихренной конницей рвется // к новому берегу мир» («Небесный барабанщик», 1918), «отча-

²⁰¹ Познанский Н. Заговорные мотивы // Познанский Н. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М.: Индрик, 1995. С. 254.

²⁰² Топорков А. Л. Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 146.

лившая Русь» («Иорданская голубица», 1918) – это формы выражения «инога царства» в поэтике Есенина, скорее даже, формулы не исторические, революционные (как это виделось прижизненной критике), а *метаисторические*, которые имеют свои истоки в поэтике русского фольклора.

Образы конницы, коровы, колокола, неба как купола *генетически связаны* у Есенина и с русской сказкой, и с былинной традицией, и с загадкой. В этом контексте призыв «Господи, отелись!» из поэмы 1917 г. «Преображение» не воспринимается как обычный метафорический прием и тем более кощунственное обращение, «языческий выпад». Конечно, Есенин глагол «отелись» комментировал через глагол «воплотись», то есть явись, однако это могло быть просто ответом навязчивой критике. В этом случае интересно другое высказывание поэта, то, в котором он как бы произвольно упоминает имя Пушкина: «<...> во мне... понимаешь ли, есть, сидит эдакий озорник! Ты знаешь, я к Богу хорошо относился, и вот... Но ведь и все хорошие поэты тоже... Например, Пушкин...» [II, 326]. Почему вдруг в комментарии именно к этим строчкам появляется пушкинский контекст? Конечно, нельзя это списать просто на *озорство* молодого Есенина. Думается, что уже здесь возникает серьезный «пушкинский орнамент», идущий от его сказок. Именно в своем позднем творчестве, в сказках, на первый взгляд очень простых, Пушкин более всего раскрыл тесную связь литературы с фольклором, с *дожанровыми формами, тотемическими верованиями*²⁰³.

В «Сказке о золотом петушке» обрядовая реальность связана с *животным-тотемом*, петушком, данным на «вырост» Дадону, который испытания не прошел и знаний тотема *не перенял*. В другой своей сказке о Царе Салтане, поэт также испытывает героя – отправляет Гвидона в странствие по *космическим водам* в бочке, которую можно воспринять как поглощение зверем-тотемом и т. п.²⁰⁴ – каждая сказка включает в себе свой

²⁰³ Галиева М. А. «Ритуальный орнамент» в «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2015. № 2, т. 1. С. 16–21.

²⁰⁴ Обратим внимание на то, что бочка для царицы с героем, растущим «не по дням, а по часам», тоже своего рода космос:

ритуальный орнамент. Итак, возвращаясь к есенинскому тексту, рискнем предположить, что поэт *заклинает землю и нового человека* на этот брак, связь со светилами. В уподоблении зари, светил то корове, то кобылице, то щенку также нет ничего вольного. С животным тотемом непосредственно связано *женское демиургическое начало*, тайные культы, известные, по замечаниям профессора И. Ф. Анненского, еще с античности²⁰⁵. Поэтому образы лося, свиньи, звездных рыб и в «Инонии» также не случайны. *Оборачивание животным* находим и в стихотворении Маяковского «Ко всему», с которым явно перекликается поэма «Инония». Но только ли о простой перекличке идет речь?

Поэму Есенина «Инония» критики поставили в один ряд с произведениями футуристов, образностью Маяковского, конечно, рассматривая такое сопоставление со знаком минус, обвиняя поэта даже в «подражательстве» Маяковскому [II, 347–348]. Однако теперь, когда появилась возможность избежать социальной и исторической ограниченности, данное сравнение можно употребить иначе при анализе их поэтики. Здесь также стоит еще раз обратить внимание на то, что для Есенина образность (думается, и его сложная метафорика) была связана, прежде всего, с неким культурным кодом, памятью народа: «Имажинизм не формальное учение, а национальное мировоззрение вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины», для Есенина имажинизм произрастает через

«Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать?» – молвил он,
Вышиб дно и вышел вон [IV, 316]

Для царевича это окно – переход в мир чудесный, город, которого доселе не было. Как отмечает М. Новикова в своей монографии «Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина», Гвидон – брат «простака» русской сказки, он восприимчив к чуду: «<...> чувства связи с макрокосмом, большим, нежели бытовая среда или державная система». См.: Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995. С. 34.

²⁰⁵ Подробнее об этом в лекциях Анненского, посвященных происхождению трагедии. См.: Анненский И. Ф. Внутренний момент драмы // История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 104.

образное зерно первых слов загадки, через пословицу, наконец, идет от «Слова о полку Игореве».

Есенин и Маяковский внутренним поэтическим чутьем выбирали, если так можно сказать, согласно архаической традиции, *одинаковых животных-тотемов*, связанных со звездным небом, прорывом *от тьмы к свету*²⁰⁶. У Есенина в «Инонии»:

Прокопытю тучи, как лось;
Колесами солнце и месяц
Надену на земную ось. [II, 65]

У Маяковского:

Лосем обернусь,
в провода
впутая голову ветвистую [IV, 105]

Уподобление себя животному, причем лосю, связано с *приобретением героем новых знаний*, другого, *небытового порядка*. Труды В. Я. Проппа, Н. В. Новикова показательны в этом отношении – ученые установили связь между сказочной фольклорной традицией и тотемическими верованиями. Русская сказка типа «Иван – Медвежье Ушко», «Иван – коровий сын» генетически связана с животным-тотемом, *медведем*, коровой, а в поэтике Есенина (поэма «Пугачев») и Маяковского (поэма «Про это») герой «омедвеживается», уподобляется медведю:

Вчера человек –
единым махом
клыками свой размедведил вид я!
Косматый.
Шерстью свисает рубаха. [IV, 105]

Таким образом, наблюдается **трансформация фольклорной традиции**, где *животное-тотем* принимает разные формы: лось, медведя, змеи и т. п. Отголоски тотемических верований найдем и в русской вышивке. Б. А. Рыбаков описывает

²⁰⁶ Трубецкой Е. Н. Подъем в «иное царство» и дальний путь в запретное // Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва., 1922. С. 20.

русскую вышивку, главным сюжетом которой выступает фигура женщины с лосем²⁰⁷.

Стихотворение Маяковского невольно отсылает нас к вольтеровскому сюжету, вернее к двум – повесть «Белый бык» и «Кандид, или оптимизм»:

Ночью вскóчите!
Я
звал!
Белым быком возрос над землей:
Муууу! [IV, 105]

У Вольтера царь, превратившись в быка, стремится к своей возлюбленной: «*Едва завидев принцессу, он устремился к ней с ревностью молодого арабского жеребца <...> Тем временем белый бык, таща за собой цепочку и старуху, уже подбежал к охваченной удивлением и боязнью принцессе*»²⁰⁸. В философской повести совершается этот *священный брак* Амазиды и Навуходносора, вопреки всем обстоятельствам, царь обретает сакральные знания и спасение благодаря женщине: «*Данил превратил его из человека в быка, а я из быка сделал богом <...> Да здравствует великий Навуходносор, царь царей! Он уже не бык!*»²⁰⁹. Для чего художникам слова нужно такое обращение? В этом нельзя видеть ни в коем случае просто уподобление животному началу, это *преображение героя* через обращение зверем-тотемом, его поглощением, после чего герой получает космические знания:

*Вам завещаю я сад фруктовый
моей великой души.* [IV, 106]

Именно в этой строчке кроется реминисценция к повести Вольтера «Кандид, или оптимизм», однако, очевидно, Маяковский обращался к двум произведениям, отсюда такая контаминация в сюжете.

²⁰⁷ Рыбаков Б. А. Русские вышивки и мифология // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013. С. 500–502.

²⁰⁸ Вольтер Белый Бык // Вольтер Философские повести / пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: Худож. лит., 1978. С. 396.

²⁰⁹ Там же. С. 426.

Если говорить о вольтеровском тексте, то нужно учитывать следующий культурологический контекст. Во франкопровансальской культуре, вальдостанской французской карнавальной традиции обнаруживается масочный костюм быка, рогатого существа с бубенцами. Арлекины облачались в карнавальные дни в такие костюмы, а также уподоблялись медведю. Среди всего этого действа особо выделяется фигура *Ландзетте*, пробудителя природы, иначе говоря, демиурга. Исследователи также указывают на существование медвежьего культа в вальдостанской культуре, который связан с космическим годовым циклом²¹⁰. Вольтеровский сюжет проник и в творчество М. И. Цветаевой. В поэме «Автобус» (1934–1936) лирическая героиня обращает внимание на царя Навуходоносора, который был превращен в белого быка:

Пасть и пасть, зарываясь носом
В траву – да был совершенно здрав
Тот государь Навуходоносор –
Землю рыв, стебли ев, траву жрав –
*Царь травоядный, четвероногий,
Злаколюбивый Жан-Жаков брат...*²¹¹

Этот вставной сюжет, думается, нужен для противопоставления двух героев – одного, который «сердцем толст», который не прошел испытания земли, и другого, «Жан-Жакова брата», присягнувшего власти земли²¹². Кроме того, типологически возникает ассоциация с известным античным мифом о по-

²¹⁰ Подробнее об особенностях вальдостанского карнавала см.: *Моисеева Д. П.* Карнавальные традиции Вале- д' Аосты, или по следам армии Наполеона // Франкофония: социальные аспекты языка и культуры: сборник. М.: КДУ, 2014. С. 144–146.

²¹¹ *Цветаева М. И.* Поэма «Автобус» // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 754. Далее тексты произведений Цветаевой цитируются по названному изданию с указанием тома и страниц. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

²¹² Развернутый комментарий к поэме «Автобус» см.: *Галиева М. А.* Поэма М. И. Цветаевой «Автобус» в пространстве мировой литературы и культуры // ZBIÓR RAPORTÓW NAUKOWYCH: Międzynarodowa konferencja naukowa wymiany osiągnięć naukowych. Poznan, 2014. С. 22–32.

хищении Зевсом в образе быка Европы, о *ритуальном браке* царевны Пасифаи. Итак, в трех поэтических текстах русской поэзии начала XX в. возникает, в разной форме, переключка с вольтеровским сюжетом *о белом быке*, который, так или иначе, может быть связан с карнавальным началом или античным мифом. Следовало бы здесь, конечно, поставить вопрос об «источниках», но в данном случае срабатывают, как типология культур, так и *имманентное восприятие поэтики* исследуемых авторов. У Есенина в «Пугачеве» возникнет та же формула «небесного ограждения» и *лунарный миф* («по луне его учит мать»), который, вероятно, уже имеет другие истоки – пушкинские. У Маяковского в поэме «15000000» и в поэме «Про это» герой предстает то конем, то медведем. Таким образом, «звериная тема» все больше актуализируется и обрастает новыми контекстами. С чем это может быть связано и какую форму принимает в позднем, зрелом творчестве поэтов, покажет последующий анализ. Таким образом, этнографический и фольклористический комментарий проясняют смысл «непереводимого языка», сложной метафорики Есенина.

Поэма Есенина «Июния» и стихотворение Маяковского «Ко всему» близки не только богоборческой интонацией, но и по своему *внутреннему сюжету* – важно как, *по какой модели* поэты ощущают и выстраивают новый мир, *нового человека*. Внешне можно говорить об отрицании божественного начала, однако это отрицание носит *диалектический характер* – поэт, его герой *перенимают силу мифа*, обращаясь к архаическим пластам культуры, вступают в *агон*, то есть в борьбу, из которой и вырастает новый культурный герой. Обращение и к мифу, и к фольклору позволяет увидеть, во-первых, *небытовую действительность* в произведении, во-вторых, выявить *архетипический смысл текста*, который и у Есенина, и у Маяковского одинаков, следовательно, можно поставить вопрос *о путях трансформации фольклорной традиции в поэзии начала XX в.* Обращение к мифу, возможно даже через фольклор, позволяет поэту прервать «профанную длительность бездуховного времени». Происходит обретение культурным героем *центра мира*, приобщение к сакральным знаниям. Важно то, что в поэтике таких разных, биографически далеких друг от друга поэтов, как Есенин и

Маяковский, проявление фольклорной традиции через внутренние формы (*тотемические верования*, формула *небесного ограждения*) является закономерностью.

Несмотря на внешнее, грубое отрицание любви, герой Маяковского получает через страдания – «боль и ушиб» – прозрение другого, *иного бытия*, что особенно станет заметным в его позднем творчестве, в поэме «150000000», которая, казалось бы, совсем не про это:

Голодая и ноя,
города расступаются,
и над пылью проспектовой
солнцем встает бытие иное. [IV, 160]

В поэме герой представлен *человеком-конем*, человеком, уподобленным рыбе. В русском и грузинском фольклоре (возможно, здесь срабатывает «биографический момент») известно поглощение рыбой-тотемом, поклонение Матери рыб, которая приобщает героя к знаниям предков²¹³. Возвращаясь к поэме Есенина «Инония», наблюдаем похожий сюжет:

Просверлив все преграды глыб.
И заря, опуская веки,
Будет звездных ловить в них рыб [II, 67]

Кроме того, совмещение всех этих образов со *звездным небом*, солнцем, луной наводит еще раз на мысль о формуле «космического ограждения» в поэтике Есенина. Таким образом, происходит также перенятие сакральных знаний от природы:

Я главу свою власозвездную
Просуну, как солнечный блеск. [II, 64]

Маяковский «духовно» угадал сущность поэзии Есенина и, думается, самого поэта, когда написал о нем – «летите, в звезды врезываясь» [VII, 100.] (стихотворение «Сергею Есенину»). За «балагурством», «маской денди», хулигана, которую зачастую пытаются «надеть» на Есенина исследователи, кроется внутреннее поэтическое прозрение – *поэзия через быт и универ-*

²¹³ *Вирсаладзе Е. Б.* Народные традиции охоты в Грузии // *Вирсаладзе Е. Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, 1976. С. 35.

сум, о чём Есенин писал в статье «Быт и искусство», заставляя обращать внимание своих коллег по цеху на разные формы искусства, на архаическую глубину. Маяковский также воспринимал поэзию в некотором роде через *бытийный быт*, описывая как рождается стих в эссе «Как делать стихи». Итак, анализ поэтики «маленьких поэм» Есенина и некоторых текстов Маяковского, Цветаевой показал, что поэты чувствовали необходимость обращения к мифу, ритуалу, фольклору, потребность в «органическом мышлении», видении поэзии.

Однако мотив «небесного ограждения» известен не только заговорам и заклинаниям, но и сказке, в которой речь идет о превращении царевны/царевича в какое-либо животное. Обращаясь к исследованиям А. Н. Афанасьева, известным и Есенину, и Цветаевой, находим очень точное объяснение глагола «оборачиваться» в контексте мифопоэтической логики: «Самое слово оборачиваться в простонародном произношении – обворачиваться (обернуться, обернуться) указывает на переряживание, покрытие себя каким-либо одеянием. Отсюда о солнце, затемненном облаками, родилось представление, будто оно рядится в шкуры тех животных (преимущественно волка и коровы), в виде которых миф олицетворял тучи; сравни: облако, облечься, облачение»²¹⁴. Сравни у Цветаевой (поэма «Автобус»):

– Зелень земли ударяла в щеки
И оборачивалась – зарей! [III, 754]

У Есенина:

Бубенцом мы землю
К радуге привесим. [II, 70]

У Пушкина Людмила стремится сорвать с Черномора колпак, в итоге срывает и становится невидимой – облачается, обволакивается:

²¹⁴ Афанасьев А. Н. Сказка и миф // Афанасьев А. Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Сов. Россия, 1986. С. 167.

*Людмила шапкой завертела;
На брови, прямо, набекрень,
И задом наперед надела.
И что ж? о чудо старых дней!
Людмила в зеркале пропала;*²¹⁵

По народным мифопоэтическим представлениям такое «небесное» травестиrowание в архаическом сознании представлялось шапкою или плащом-невидимкою²¹⁶. Таким образом, «революционная», алогичная образность (именно так её в своё время определили критики) «маленьких поэм» Есенина имеет природу архаическую, в которой за метафорой кроется непременно миф, а фольклор в этом случае выступает в виде «лакмусовой бумажки». Поэтому вопрос о подражательности, вторичном фольклоризме и уж тем более грубом этнографизме уже в раннем творчестве Есенина снимается. Не останавливаясь на каждом стихотворении и «маленькой поэме» отдельно, анализ которых потребовал бы целой главы, мы считаем, что приведенных замечаний уже достаточно, чтобы показать всю сложность взаимодействия поэтики раннего Есенина с глубинной фольклорной традицией.

Фольклорная традиция всегда заявляла о себе в поэтике С. А. Есенина. Связано это, с одной стороны, с изучением трудов А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, В. В. Стасова, с пристальным вниманием к народной культуре во всех ее проявлениях (вышивка, орнамент, резьба, прикладное искусство, одним словом, и разные жанры фольклора – от загадки до былинной традиции); с другой стороны, нельзя все «списывать» только на интерес к фольклору и знание его поэтом. В этом случае возникает вопрос о формах фольклоризма в его поэтике, которые, по замечаниям специалистов, зависят от *творческого этапа*. Отсюда деление (условно) на «вторичный» фольклоризм – на учебническом этапе – и на *латентное существование* фольклорной

²¹⁵ Пушкин А. С. Руслан и Людмила // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 4. С. 38. Далее тексты произведений Пушкина цитируются по названному изданию с указанием тома и страницы. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

²¹⁶ Там же. С. 167.

традиции уже в позднем творчестве²¹⁷. Однако, как нам видится, не все так просто. Уже с 1917 г. Есенин переосмысливает отношение к фольклору и *освобождается от влияния клюевского фольклоризма*, которому в 1918 г. дал довольно жесткую оценку, называя его «пересказом сказанного»²¹⁸. Именно в этот период начинают создаваться «маленькие поэмы», которые явились «переходными» по отношению к большим зрелым вещам: «Пугачев», «Страна негодяев», «Анна Снегина» и «Черный человек». Конечно, критики Есенина упрекали за его «маленькие поэмы», за «маяковщину» в них, излишнюю образность, литературоведы в них видели «подражательный» период в творчестве, но их детальный анализ позволяет сделать другой вывод. *Рассмотрение фольклорной традиции в поэтике Есенина в ее сложной трансформации, с учетом не только прямого проявления в поэзии, но и фольклорного мировосприятия, присущего поэту уже в ранний период творчества, позволяет поставить вопрос о более сложном и широком взаимодействии поэта с фольклором в разных его проявлениях.*

Погребальная обрядность в поэме «Пугачев»

Возвращаясь к положению из трактата «Ключи Марии» об образе корабельном, заставочном, отметим тесную связь этого образа с архетипом луны и звездным небом. В фольклоре это называется «космическим ограждением», связанным, с одной стороны, с добыванием особой невесты, иначе говоря, мотив раскрывается через женский архетип²¹⁹, с другой стороны,

²¹⁷ *Налепин А. Л.* Фольклоризм как форма и содержание в поэзии Н. А. Клюева и С. А. Есенина (опыт сравнительного анализа) // Налепин А. Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 293.

²¹⁸ Там же. С. 301.

²¹⁹ *Смирнов В. А.* Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 10.

мотив реализуется через травестийное начало – одевание, опоясывание солнцем, звездами, месяцем (в научной литературе можно встретить эквивалент этому – «чудесное одевание», мотив «железного тына»). Такая парадигматика наводит на мысль о *космической ладье*, которая нашла свое воплощение в разных явлениях фольклора.

В этом контексте целесообразно напомнить о народной драме «Лодка», о преданиях о Степане Разине, в которых герой рисует на стенах тюрьмы именно корабль. Кроме того, мы уже указывали на сочетание женских фигур, их *животных-тотемов* и *мачт* в русской вышивке. С данным образом в фольклоре напрямую связана загадка, прежде всего, загадки о смерти типа «Сидит уточка на плоту», «Сидит сова на корыте». Здесь реализована метафора смерти через птицу, сидящую на дереве, то есть Мировом Древе (мировое древо представлено лодкой, плотом, корытом):

Сидить утка
На тату-плоту;
Никто отъ нея не уйдесть:
Ни царь въ Москвѣ,
Ни король въ Литвѣ,
Ни рыба въ морѣ,
Ни звѣрь въ полѣ (норѣ)²²⁰.

В этой связи имеет смысл обратить внимание на роман Ф. М. Достоевского «Бесы», о котором мы говорили в первой главе в связи с поэтикой *власти земли* и образом Хромоножки. Интересен фрагмент, связанный с тремя героями – Верховенским, Ставрогинным и Лизой, которым надлежит «кататься в лодочке»: «Мы, знаете, *сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые*, на корме сидит красна девица, свет Лизавета Николаевна... или как там у них, черт, поется в этой песне...»²²¹. Фоль-

²²⁰ Тексты загадок на данную тематику представлены в сборнике загадок Д. Н. Садовникова. См.: Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Типография Н. А. Лебедева, 1876. № 2031. С. 252.

²²¹ *Достоевский Ф. М. Бесы* // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 7. С. 404.

клористы интерпретируют этот сюжет через поэтику *космической ладьи*, где Кормчим мог стать Ставрогин²²², а «ладья» могла бы объединить Верховенского, Лизу и Ставрогина, являясь *эзотерическим символом*. Лиза в этом случае выступает некой фигурой умолчания, но, при этом, организующей и управляющей *путешествием*. На этот фрагмент обращали внимание и в связи с разинским сюжетом, «разинской расписной ладьей»²²³, однако нужно учитывать и фольклорную *ритуальную* логику. Корабль, несущий семантику космической ладьи, воплощающий Ось Мира, находим и в древнерусском сюжете об убиении древлян княгиней Ольгой, а также в явлениях обмираний и погребальной обрядности. Поэтому с определенной долей уверенности можно говорить об укорененности Есенина в этой традиционной системе взглядов, об ассоциациях, идущих от русского фольклора, о метафоре, рождающейся из мифа. Более того, в этой связи кажется необходимым упомянуть об увлеченности поэта на протяжении всей жизни творчеством Лермонтова. На раннем этапе своего творчества стихи Есенина написаны в подражание стихотворениям Лермонтова. Однако более интересна и своеобразна связь поздней творческой практики и теоретико-культурных размышлений Есенина с произведениями Лермонтова.

В 1918 г. Есенин в трактате «Ключи Марии» теоретически разрабатывает образ «заставочный, корабельный, ангелический»: «Существо творчества в образах разделяется так же, как существо человека, на три вида – душа, плоть и разум. Образ от плоти можно назвать *заставочным*, образ от духа *корабельным* и третий образ от разума *ангелическим*» [V, 205]. Данный трактат писался Есениным с опорой на труды А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева. Молодой поэт к этому времени уже был хорошо знаком с народной культурой, подлинной глубинной фольклорной традицией, что отразилось в представленном им анализе слова «пастух» (пас-дух), архетипе Солнца, обращенности к вышив-

²²² Смирнов В. А. «Бесы» // Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе 19 – начала 20 века). Иваново, 2001. С. 160.

²²³ Бочаров С. Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист V. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1995. С. 220.

ке, орнаменту. С одной стороны, это обусловлено собственным знанием Есенина архаики, с другой стороны, это может быть генетически связано с поэтикой Лермонтова – его ранним неоконченным романом «Вадим» (1832) и стихотворением «Парус». Уловить связь между поэтами в данном контексте можно через этнографический и фольклористический комментарий и рассмотрение общей для поэтики обоих поэтов темы, темы Востока.

Лермонтов был знаком с восточной поэзией – молодой поэт (в 1830–1832 гг.) слушал лекции востоковедов А. В. Болдырева, М. А. Коркунова по персидской, арабской поэзии²²⁴. Он тяготел к Востоку, говоря о прагматичности Запада, о том, что все европейское себя изжило, о необходимости учить «татарский язык» (письмо к С. А. Раевскому²²⁵). Русский философ В. В. Розанов назвал Лермонтова «поэтом звезд», а его поэзию – детищем халдейских культов, причем, высказав мысль о том, что творчество русского классика можно понять с точки зрения древнего культа Матери всего сущего, идущего к нам из Египта и Вавилона²²⁶. Дело в том, что сама восточная поэзия (персидская, иранская) как доминанту несет в себе образ корабля, идущего от суфийского учения²²⁷, также она связана с культом Черной Девы или, по В. Соловьеву, Великой Софии. Есенин, ссылаясь на слова пророка Амоса, показывает, что пастухи были «обучены» звездами [V, 189] и, конечно, их восприятие ассоциативно связано с образом *звездным* «корабельным». Корабль в восточной поэзии (лирика Низами Гянджеви показательна в этом отношении) и в Коране мыслится как тело человека, брошенное по волнам (море, поток – жизнь, судьба) на волю Аллаха:

²²⁴ Ходанен Л. А. Поэма «Мцыри» в традиции кавказского эпоса и мифологии // Ходанен Л. А. Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологическая традиции. Кемерово, 1990. С. 33.

²²⁵ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 4. С. 441.

²²⁶ Розанов В. В. Из восточных мотивов // Розанов В. В. Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М.: Республика, 2002. С. 294–295.

²²⁷ Брагинский В. И. Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топика) // Проблемы исторической поэтики литературы Востока. М.: Наука, 1988. С. 198–242.

«На корабль попав случайно, возвышайся и не падай! // Парус, падать не умея, светом солнца осиян»²²⁸. У Руми, Хафиза корабль разбит, и поэтому он соединяется с Аллахом: «Пришла волна аласта и корабль тела разбит, // Когда же вновь будет разбит корабль, наступит время единения в свидании»²²⁹. В «Парусе» Лермонтова парус «просит бури», «как будто в бурях есть покой!». В этом отразилась не только вся суть русского характера, странничества, но, и, с точки зрения исторической поэтики, взаимодействие литературы и фольклора, русской и восточной культур. Подтверждением этому служит поэтика поздних поэм Есенина.

Такой сюжет «космического ограждения» четко прослеживается в его исторической поэме «Пугачев»²³⁰. Первое, что выделяется на фоне «исторического» плана поэмы, – это особая метафорика, связанная с *ритуальным орнаментом*, который, в свою очередь, обусловлен характерным для всей поэтики Есенина набором архетипов. Самый частотный из них – Луны:

*Луна, как желтый медведь,
В мокрой траве ворочается. [Ш, 7]*

Заметим, что появление Пугачева сопровождается именно светом луны (позже поворотные моменты в жизни есенинского героя также будут освещены луной – в «Анне Снегиной», в «Черном человеке»). Конечно, эту особенность художественной системы можно было бы объяснить психологическим параллелизмом или особой метафорикой, зачастую не подлежащей расшифровыванию в силу *мнимой простоты*, однако еще в 1970-е гг. А. М. Марченко указала на сложность поэтики Есенина. Положение из книги А. М. Марченко о сочетании в его поэтике «редкой, феноменальной самобытности» и «обманчивой податливости»,

²²⁸ Низами Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. С. 29.

²²⁹ Шуруров Ш. М. Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 70.

²³⁰ Библиографию последнего времени об этой поэме как историческом произведении см.: Скорыходов М. В. Наследие С. А. Есенина в контексте отечественной истории // Современное есениноведение. 2012. № 22. С. 8.

воспринимавшейся часто как «крайняя несамостоятельность»²³¹, заставляет задуматься над теоретической проблемой рождения, *связи метафоры с мифом*, с его трансформацией, как это наблюдалось в синкретических формах поэзии. Фольклористы в своих трудах нередко подчеркивают статус метафор в фольклоре. Так, В. Я. Пропп, обращаясь к *ритуальному смеху*, связанному с аграрными праздниками, отмечает: «То, что сейчас – поэтическая метафора, было некогда предметом веры: улыбка богини земледелия возвращает умершую землю к новой жизни»²³². Конечно, исследователи видели в системе метафор поэмы следствие, сильное влияние школы имагинизма²³³, но если имагинизм воспринимать как «национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания» (эту точку зрения разделял и Есенин), то за «простой» краткой метафорой кроется *миф в трансформированном виде*, осуществляется связь космической и реальной действительностей. При такой постановке вопроса сравнение *луны с медведем* не поэтическая вольность, а закономерность, соблюдение глубинной архетипической нормы.

Во-первых, важность *животного-тотема*, медведя отмечается в связи с *обрядом инициации юноши*, где центральным местом становились особые пляски: «Частью этого обряда были пляски, при которых надевали на себя шкуру различных животных – быков, медведей, лебедей, волков и др.»²³⁴. Во-вторых, культурный герой приобщался к сакральной силе животного через его смерть, через «сакральное убиение» медведицы. На убитую медведицу (в прошлом богатыршу, деву-воительницу,

²³¹ Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. М.: Сов. писатель, 1972. С. 49.

²³² Пропп В. Я. Обрядовый смех // Пропп В. Я. Собрание трудов: проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. С. 163.

²³³ М. А. Рыбникова рассматривает поэму «Пугачев» как вещь чисто имагинистскую, отмечает краткость метафор поэмы. См.: Книга о языке. Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения. М.: Работник просвещения, 1925. С. 250–257.

²³⁴ Пропп В. Я. Переправа // Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 271.

солнечную деву) надевали бубенцы и приобщались к ее силе²³⁵. Обыгрывание этой ситуации в трансформированном виде найдем в лирике М. И. Цветаевой: «Полнолуние и мех медвежий // И бубенчиков легкий пляс...»²³⁶. Закономерно поэтому, что ее лирика впитала в себя явления фольклора опосредованно. Цветаева никогда не «пользовалась» готовыми мифами, она, по точному замечанию С. Г. Бочарова, не подчинялась «никакой системе, ни во что не входила»²³⁷. В-третьих, в античной традиции обнаруживается культ в честь богини Артемиды, особые танцы девушек, изображающих медведиц: «<...> в Афинах во время праздника Артемиды Бравронии две девочки десяти и пяти лет, одетые в шафранно-желтые одежды в честь луны, изображали сакральных медведиц»²³⁸. Итак, типология культур показывает, что архетип луны, так или иначе, сопряжен с медведем и женским царством. Исходя из этого, метафора, употребленная Есениным в «Пугачеве», связана с мифом, с творением мира, с приобщением героя к *космическим знаниям*. Об этом говорит и определение своей сущности самим Пугачевым:

Знаешь ли ты, что осенью медвежонок
Смотрит на луну,
Как на вьющийся в ветре лист?
По луне его учит мать
Мудрости своей звериной,
Чтобы смог он, дурашливый, знать
И призванье свое и имя.
.....
Я значенье мое разгадал... [Ш, 21]

²³⁵ Веселовский А. Н. Исторические условия поэтической продукции // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. С. 262–263.

²³⁶ Развернутый комментарий см.: Галиева М. А. Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 319–331.

²³⁷ Бочаров С. Г. Двадцатый век // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 416.

²³⁸ Грейвс Р. Тройственная муза // Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 226.

На первый взгляд, все эти отступления, ассоциации кажутся излишними (ведь, на первый взгляд, поэма мыслится как произведение на историческую тему). Однако Пугачев является носителем архаики, особой мудрости «звериной», позволяющей ему быть не просто бунтовщиком, безумцем, а человеком, общенным к *прапамяти* народной²³⁹. «Призвание свое и имя» – ключевая фраза к пониманию сущности Пугачева, который осознает важность имени в высшем космическом представлении. Е. А. Самоделова, анализируя семантику имени в поэме «Пугачев», указывает на связь имени с *животным-тотемом*, на связь человека посредством этого с архаикой, глубокой древностью²⁴⁰. Однако исследователь не видит за образом медведя, птиц, волка, в мотиве «звериного воспитания» фольклорной символики, помещая при этом есенинский текст в контекст стихотворения А. Н. Толстого «Талисман», сказок А. Н. Афанасьева²⁴¹. Позволим себе не согласиться с данным утверждением и проведем для доказательства другие параллели.

У А. С. Пушкина в «Евгении Онегине» Татьяна приобщена к знаниям народным, древним, *лунным*:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны. [V, 88]

Также стоит еще раз обратиться к пушкинской сказке «О медведихе», которую мы не случайно разбирали в первой главе исследования. Так, В. А. Смирнов, анализируя сказку с

²³⁹ Схожие идеи высказаны О. Е. Вороновой. См.: *Воронова О. Е.* Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции исторического сознания. Мифофилософия имени и трагедия самозванства // Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, Узорожье, 2002. С. 399–412.

²⁴⁰ *Самоделова Е. А.* Роль имен в поэме С. А. Есенина «Пугачев»: Историческая правда и вымысел // Есенинский вестник. Рязань, 1995. Вып. 4. С. 32.

²⁴¹ *Самоделова Е. А.* Символика животного мира и роль имени в поэме «Пугачев» // Самоделова Е. А. Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина. С. 153–154.

точки зрения фольклорной традиции, обращает внимание, во-первых, на значение этой сказки для Ф. М. Достоевского (в 1880 г. в своей речи о Пушкине классик говорил именно о ней), который как художник слова понял сложность, противоречивость этой «вещицы», во-вторых, приходит к выводу о том, что данное произведение является не просто стилизацией, забытой самим поэтом, а несет в себе «художественное прозрение». Смирнов видит во второй части сказки скоморошину, элемент ряженья, причем исследователь исходит в этом случае из теоретического посыла Л. М. Ивлевой о ряженье не как о явлении просто социального порядка, одноплановом, подражательном жизни, а как об особом видении мира, «более высокого порядка»²⁴². Б. Двинянинов рассматривает поэму «Пугачев» в контексте «Слова о полку Игореве» и выделяет в поэме мотив оборотничества, связанный с обращением в волка²⁴³. Таким образом, полемизируя с Е. А. Самоделовой и выстраивая параллели с Пушкиным (сказка «О медведихе», «Евгений Онегин») и хорошо известным Есенину памятником древнерусской литературы, приходим к иному выводу об образном строе «Пугачева», в поэтике которого все-таки видится фольклорный подтекст – в сравнении главного героя с медведем. Кроме того, в 1925 г. Есенин пишет стихотворение «Жизнь – обман с чарующей тоскою», в котором подчеркивается приобщенность героя к космическим знаниям, причем судьба, жизнь человека связаны именно с *лунным знанием*:

Обратись лицом к седому небу,
По луне гадая о судьбе [I, 240]

С этими дожанровыми образованиями генетически связан русский народный театр. Драма «Лодка» и «Царь Максимилиан» – высшие порождения игрищ, среды оседлых скоморохов²⁴⁴.

²⁴² Смирнов В. А. Сказка о медведихе. С. 34.

²⁴³ Двинянинов Б. Традиции «Слова о полку Игореве» в поэзии С. Есенина // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М.: Просвещение, 1967. С. 83.

²⁴⁴ Подробнее о связи скоморохов и народного театра см.: Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.

Лодка как в фольклоре²⁴⁵, так и в поэтике Есенина связана с переправой, путешествием на тот свет. Сама драма «Лодка», по замечаниям фольклористов, являет собой *представление-путешествие к первопредкам*, когда человек предстает перед лицом Смерти: «В "Лодке" тема смерти проступает в самой ситуации плавания»²⁴⁶. Таким образом, «собираются» воедино разные явления фольклора: песенная традиция, сюжеты о Степане Разине с мотивом космической ладьи, формы народного театра, объединенные культурой скоморошества (особенно актуален в нашем случае театр «Петрушки»), наконец, за этим всем стоит погребальная обрядность, фарсовая в том числе, которая направлена на приобщение человека, героя к знаниям *первопредков*. В этом случае возникает вопрос о намеренном объединении Есениным разных явлений фольклора в поэтике. Луна, месяц и корабль, ладья часто становятся взаимозаменяемы:

Потопленную лодку месяца
Чаган выплескивает на берег дня. [III, 14]

Месяц представлен в виде лодки, то есть семантика «небесного ограждения» связана с космическими водами, по которым плывет *Месяц-корабль*.

Месяц, желтыми крыльями хлопая,
Раздирает, как ястреб, кусты. [III, 34]

Когда мы говорим о «корабельном» образе в поэтике Есенина, то подразумеваем под этим не просто корабль, вернее, не всегда один корабль, а следуем за поэтической логикой «двойного зрения» – совмещение и быта, и бытия в образе. Сам Есенин отмечал его подвижность (та разница между мифическим и корабельным образом), и нет ничего удивительного в терминологическом совпадении с образной системой поэта, в которой корабль, ладья, челн, месяц, луна подтверждают его теоретиче-

²⁴⁵ Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербець, 1890. Т. 14. С. 81–226.

²⁴⁶ Алтатов С. В. Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1 (3). С. 8.

ское положение. Кроме того, Есенин в статье «Быт и искусство» приводит пример корабельного образа, связанного с луной:

Взбрезжи, полночь, луны кувшин
Зачерпнуть молока берез. [IV, 218]

Важно также в поэме то, что не только месяц предстает в виде ладьи, но и тело человеческое:

Не удалось им на осиновый шест
Водрузить *головой моей парус*. [III, 7]

Пугачев представляет фигуру умершего Петра в виде паруса, корабля:

Я ж хочу научить их под хохот сабль
Обтянуть тот зловещий *скелет парусами*
И пустить его по безводным степям,
Как корабль. [III, 26]

Отсюда следует другая связь, а именно, *небесного ограждения* с мотивом отрубленной головы («башка Емельяна – как челн»), мотивом «ожившего покойника», смерти как космического вознесения, и все это объединено *травестийным началом*:

Знайτε, в мертвое имя влезть –
То же, что в *гроб смердящий*. [III, 28]

Литературоведы отмечают конфликт, возникающий внутри героя, его alter ego и «душевные движения», связанные с определением своей новой сути, с перевоплощением в Петра²⁴⁷. Фольклористы указывают на «осмысление внутренних конфликтов человеческой личности («я» не равно самому себе)» как

²⁴⁷ Ничипоров И. Б. Емельян Пугачев: два опыта творческой интерпретации (М. Цветаева, С. Есенин) // Актуальная Цветаева 2012 – к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция 8–10 октября 2012: сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 397–405, а также: Воронова О. Е. Единство природы и истории в драматической поэме С. А. Есенина «Пугачёв» // Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина: Архетипы. Универсалии. Концепты. Рязань: Рязан. гос. ун-т им. С. А. Есенина. 2013. С. 241–257.

на существо фольклорной драмы²⁴⁸, причем связано это, прежде всего, со столкновением, встречей с собственной Смертью. Итак, в онтологическом плане, в вопросах соотношения космических природных сил с человеческой натурой, Есенин своей поэмой «Пугачев» близок к фольклорному мировосприятию.

Подробное описание ожившего покойника распространено в погребальной обрядности, но в контексте поэмы это осложняется и мотивом отрубленной головы, *виселичным мотивом*:

Что какой-то жестокий поводырь
Мертвую тень императора
Ведет на российскую ширь.
Эта тень с веревкой на шее безмясой,
Отвалившуюся челюсть теребя,
Скрипящими ногами приплясывая,
Идет отомстить за себя [III, 24–25]

В этом случае целесообразно сопоставление этого отрывка поэмы «Пугачев» и сюжета «виселичной песни» из «Капитанской дочки» Пушкина. Интересен отрывок, в котором говорится о *значении* песни, услышанной героем: «Невозможно рассказать, *какое действие* произвела на меня эта *простонародная песня про виселицу*, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, – всё потрясло меня каким-то *пиитическим ужасом*» [VI, 314]. Именно этот фрагмент показывает подлинный смысл песни как культурного явления, показывает эффект, произведенный на героя, – «пиитический ужас». По замечанию этнографа и фольклориста П. Г. Богатырева, именно такие песни, наводящие «пиитический ужас», связанные с погребальной обрядностью, демонстрируют нам мотив *смерти-свадьбы*, распространенный в славянских лироэпических и лирических песнях²⁴⁹. Именно через это *пение*, как культурный процесс, герой приобщается к

²⁴⁸ Аллатов С. В. Указ. соч. С. 10.

²⁴⁹ Богатырев П. Г. К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Богатырев П. Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 170.

прапамяти и постигает мир. Если в «Капитанской дочке» воспроизведена песня, то в поэме Есенина воспроизведен непосредственно сюжет такой песни, то есть для Пугачева «воскрешение» Петра означает собственную смерть с последующим рождением в новом качестве. Этот мотив характерен не только для поэмы «Пугачев», но и для позднего творчества Есенина в целом. И в погребальной мифологии, и в мифологии инициатической главным является победа над смертью, рост культурного героя²⁵⁰.

В стихотворении «Метель» возникает также «виселичный» мотив:

Какой он клен?
Он просто столб позорный –
На нем бы вешать
Иль отдать на слом.
И первого
Меня повесить нужно,
Скрестив мне руки за спиной,
За то, что песней
Хриплой и недужной
Мешал я спать
Стране родной. [II, 148–149]

Кроме того, мотив смерти, виселицы дополняет, как ни странно, мотив свадьбы и новой жизни (в стихотворении 1924 г. «Письмо деду» об этом прямо сказано):

А если я помру?
Ты слышишь, дедушка?
Помру я?
Ты сядешь или нет в вагон,
Чтобы присутствовать
На свадьбе похорон
И спеть в последнюю
Печаль мне «аллилуйя»? [II, 141]

Конечно, по воспоминаниям И. Н. Розанова, Есенин утверждал, что Пушкин «неверно» изобразил Пугачева. Однако разрешить этот непростой *поэтический диалог-спор* может эссе

²⁵⁰ Элиаде М. Мост и «трудный переход» // Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 187–191.

М. И. Цветаевой «Пушкин и Пугачев». Цветаева отмечает одну важную черту в пушкинском Пугачеве, которая, как нам кажется, присуща и есенинскому: «Круглая, как горох, самотканая окольная речь наливного яблочка по серебряному блюдечку – только покрупнее! Поговорки, в которых я ничего не понимала и понять не пыталась, кроме того, что он говорит – о другом: самом важном. Это была первая в моей жизни иносказательная речь <...>» [V, 499]. Речь Пугачева особая, *окольная*, иносказательная. На близость есенинского Пугачева и цветаевского видения этой фигуры исследователи уже указывали. Так, И. Б. Ничипоров обращает внимание на то, что перед Цветаевой Пугачев «предстает как речетворец и тайновидец, который способен пролить свет на сокровенные смыслы иносказательного народнопоэтического языка»²⁵¹. Не кроется ли в речи Пугачева та же семантика, присущая *темному языку* Февронии из древнерусской повести, вышедшему из космогонической загадки? Ответ на этот вопрос лежит в сфере фольклорной традиции, тесной связи Пугачева (и пушкинского, и есенинского) с глубинным народным сознанием, «звериной» мудростью, на которую указывает Цветаева относительно Вожатого в «Капитанской дочке» и Есенин в своей поэме.

Ученые отмечают, что мир «навыворот», тайный мир выражался народом через загадку, приговор, «заумную» речь²⁵². Более того, «оба» Пугачева по своей сути и разбойники, и *шуты*, приобщенные к народной стихии в космическом плане *через ритуальную смерть*. В методологическом отношении в этом случае важна статья И. П. Смирнова «От сказки к роману», где он подчеркивает важность вольного поэтического прочтения Цветаевой пушкинского романа, потому что Цветаева угадала в образах Вожатого, Гринева фольклорных героев, сблизила роман со сказкой²⁵³. Кроме того, в статье интересны замечания-

²⁵¹ Ничипоров И. Б. Указ. соч. С. 401.

²⁵² Левкиевская Е. Е. Заумь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 280.

²⁵³ Смирнов И. П. От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. Т. XXVII. С. 306.

ми ученого о «сонном, пьяном» состоянии молодого Гринева, в котором герой постигает другую реальность: «В «Капитанской дочке» на месте конвенциональной смерти подставлен не просто сон, но анекдотический – пьяный – сон Петруши»²⁵⁴. Важны и приведенные параллели с русским фольклором, с шутовским поведением, с трагестийным началом, которыми проникнуто пушкинское произведение.

Итак, возвращаясь к мотиву отрубленной головы, сюжету разбойничьей песни, включающей мотив виселицы-свадьбы, видим, что это выводит исследователя поэтики Есенина на *мотив ожившего покойника*, который «хохочет», создает «веселый хаос»:

И глядишь и не видишь – то ли зыбится рожь,
То ли желтые полчища пляшущих скелетов.
Нет, это не август, когда осыпаются овсы,
Когда ветер по полям их колотит дубинкой грубой.
Мертвые, мертвые, посмотрите, кругом мертвецы,
Вон они хохочут, выплевывая сгнившие зубы. [III, 39]

Вероятно, здесь можно говорить об эстетике «веселого хаоса», устраиваемого мертвецами, а именно, о «хохочущем мертвеце», как о шуте, разыгрывающем смерть – *фарсовое умерщвление плоти*. Скоморохи связаны с погребальной обрядностью, с особым ритуальным смехом. «Смех за мертвеца» позволяет понять возникновение в фольклоре парадигмы *смерть – смех*. Как отмечает В.Я. Пропп, смех может сопровождать «момент символического нового рождения посвящаемого»²⁵⁵. Однако о трагестийном начале говорит не только перерождение Пугачева в Петра, мотив «ожившего покойника», но и осмысление деревьев, изб через «древесную константу Духа» – так осуществляется приход духов-предков:

И кустов *деревянный табун*
Безлиственной ковкой звенит. [III, 26]

Внимательно следя за развитием «ритуального орнамента» поэмы «Пугачев», приходим к выводу о *трансформации*

²⁵⁴ Там же. С. 307–308.

²⁵⁵ Пропп В. Я. Обрядовый смех. С. 164.

фольклорной традиции, проявившейся в обрядово-погребальном комплексе, связанном с явлением *скоморошества* в латентном виде, с *приходом духов-предков*. Эти наблюдения дают основания рассмотреть в данном контексте и поэму «Черный человек», звукопись и цветопись которой говорит о возможности нахождения такого же *ритуального орнамента*.

Состояние агона, или «мир навыворот», в поэме «Черный человек»

О поэме С. А. Есенина «Черный человек» в литературоведении написано много и это усложняет задачу каждого исследователя, вновь обращающегося к этому произведению. Однако главным образом эта вещь интересовала литературоведов, историков литературы, которые приходили почти единогласно к тому мнению, что в поэме отобразился крах жизнетворческой установки²⁵⁶, болезнь лирического героя, и странным образом все вписывают поэму в религиозный христианский контекст, кодируя «Черного человека» так, что черный человек выходит alter ego героя, его темным началом, предвестником смерти.

В работах, посвященных фольклорной традиции в поэме (казалось бы, противоположной религиозному контексту, так как в фольклоре возможно другое определение «черного человека» – об этом ниже), черный человек также несет в себе деструктивное начало²⁵⁷. Поэму рассматривали в сравнениях с разными текстами русской литературы: от гоголевского «Портрета», «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского, «Черного монаха» А. Чехова до поэзии А. Блока и А. Белого²⁵⁸. Однако стоило

²⁵⁶ Карпов А. С. Эпитафия прошлому // Карпов А. С. Поэмы Сергея Есенина. М.: Высш. шк., 1989. С. 102.

²⁵⁷ Кирьянов С. Н. Фольклорная мифологема как ведущий принцип сюжетно-композиционной и жанровой организации поэмы «Черный человек» // Кирьянов С. Н. Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 94.

²⁵⁸ Шубникова-Гусева Н. И. Поэма-загадка «Черный человек» // Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного чело-

бы тщательно рассмотреть эту поэму, как с позиций фольклорной традиции, так и в целом поэтики Есенина. Конечно, здесь снова возникают два попутных вопроса: что понимать под фольклоризмом этой поэмы и к каким произведениям Есенина необходимо обращаться в данном случае? Сложность первой задачи заключается в том, что фольклорная традиция проявила себя в поэтике Есенина по-разному: с одной стороны, это намеренная стилизация под фольклор, что особенно заметно в раннем творчестве (1911–1912 гг.), с другой стороны, – *диалог-спор* с фольклором, который выражен *имплицитно*. Если понимать под фольклоризмом все-таки не *вторичные образования*, то за каждой метафорой кроются *миф*, обряд, ритуал.

В ранней поэзии Есенина, как мы выяснили, кроме прямой ориентации на фольклор, кроме этнографических элементов открытого типа («Матушка в купальницу по лесу ходила», 1912; «Зашумели над затоном тростники», 1914), наблюдается то, что можно было бы обозначить как *фольклорное мировоззрение*, о чем писал Е. Н. Трубецкой в связи с русской сказкой. Русская сказка, с позиций философа, дает представление об «ином царстве», о поиске героем *солнечной земли*, который осуществляется только путем приобщения к миру предков, через *временную смерть* с последующим перерождением: «Образ Царевича, который скармливает птице собственное тело, чтоб достигнуть цели своего полета, опять-таки принадлежит к числу любимых в русской сказке и повторяется в ней не раз»²⁵⁹. В этой сюжетике «подъема в иное царство» Трубецкой видит жертвенность, поглощение зверем-тотемом. В «маленьких поэмах» это *иномирное начало* выразилось через *заговорный универсум*, в формулах «небесного ограждения»: отелившаяся Русь, *небо колоколом* – все это восходит не к имажинистским теориям, не к заимствованиям из раннего Маяковского, а к *сказке из мифа*, о чем писал в своих трудах А. Н. Афанасьев.

века»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 521.

²⁵⁹ Трубецкой Е. Н. Подъем в «иное царство» и дальний путь в запретное // Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922. С. 22.

Еще раз напомним, что в заговорных текстах фольклористы выделяют особым образом формулу «небесного ограждения» или «железного тына», которая связана с перениманием человеком *космических сил* от небесных светил (Солнца, Луны, звезд), путем «оборачивания» себя этими светилами. Кроме того, Афанасьев, устанавливая связь между сказкой и мифом, указывает на парадигматические отношения между тотемическими культурами, оборачиванием в шкуру *зверя-тотема* (медведь, свинья, волк, *корова* – обратим внимание на последнее) и *солярным мифом*, космическим возобновлением года. Отсюда неслучайно и «отеливание» Руси:

Облаки лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и зываю:
Господи, отелись! [II, 52]

Б. В. Нейман первые строчки этой поэмы 1917 г. соотнес с мифопоэтическими воззрениями А. Н. Афанасьева: «<...> более прозрачна и непосредственна связь с мифологами в образности туч: Туча-корабль <...> То же приходится сказать о туче-собаке»²⁶⁰, однако, при более глубоком понимании фольклоризма, образный строй всей поэмы соотносим с фольклорным мировосприятием, а не только с конкретными образами, заимствованными из Афанасьева или других источников. С этими представлениями тесно связан *образ корабельный*, небесной ладьи, челна, коромысла, который, подчеркнем еще раз, дал о себе знать уже в ранней поэтике Есенина:

Коромыслом *серп двурогий*
Плавно по небу скользит [IV, 59]

Но в поэме «Пугачев» эта *корабельная эйдология* проявилась еще с большей силой и выразилась уже не на внешнем уровне: сам герой мыслится как корабль/ челн:

²⁶⁰ Нейман Б. В. Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV–V. С. 215

Я ж хочу научить их под хохот сабль
Обтянуть тот зловещий скелет *нарусами*
И пустить его по безводным степям,
Как корабль. [III, 26]

Или же «башка Емельяна – *как челн*». В данном случае срабатывают представления о корабле или лодке, как *переправе в страну предков*, и здесь дает о себе знать целый *обрядово-погребальный комплекс*. Обобщив сказанное, задаемся вопросом: каким же образом эти представления соотносимы с поэмой «Черный человек», если ее образную систему так упорно литературоведы возводят к двойничеству, идущему ещё от гофмановского «Эликсира Сатаны»?

Самые провоцирующие первые строчки из «Черного человека» исследователи сводят главным образом к безумию, к болезни героя:

То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рошу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь. [III, 188]

Однако вернемся к началу нашей главы, к положению об *иномирной природе есенинской топики* и обратимся к стихотворению «Я по первому снегу бреду»:

Я не знаю – то свет или мрак?
В чаще ветер поет иль петух?
Может, вместо зимы на полях,
Это лебеди сели на луг. [I, 125]

Почему стихотворение 1917 г. не вызывает подобных интерпретаций, в то время как в нем проявляется такая же *пограничная ситуация*: «свет или мрак»? Конечно, позитивистский ум возразит: в первом случае описывается осень, умирание, стихотворение минорно, а второе воплощает явную противоположность. Однако нельзя руководствоваться исключительно внешними впечатлениями и эмоциями. Раннее творчество Есенина объяснимо через русскую сказку с ее *пограничными формулами*, поиском запредельного. В «Черном человеке» сознание героя находится именно в таком положении – было/не было, и это подчеркивается *ритуальным поведением*: «Осыпает мозги алкоголь».

Типология культур с полной уверенностью позволяет сказать о наличии обрядовых комплексов, связанных с *ритуальными напитками*. По замечаниям этнографов и фольклористов, такие напитки и связанные с ними культы, были распространены повсеместно и также нашли свое отражение в славянской культуре – от меда, зелена вина (в былинах) до напитков, включенных в погребальную обрядность²⁶¹. Праздничное, сакральное немислимо без экстатического состояния, вызываемого таким *ритуальным напитком* (ср.: у персов и гебров известен культ хаомы/сомы²⁶²). Кроме того, обращает на себя внимание точно подобранный поэтом глагол «осыпает». Ритуальная семантика этого глагола идет от свадебной обрядности: «Древние Россияне при брачных сочетаниях поступали следующим образом: перед поездом в церковь, жених садился с невестою рядом или на соболи или на какой-нибудь другой мех; сваха чесала им головы, обмакивая гребень в меду или в инее, которое держал нарочный в ковше. *Потом осыпали их осыпалом, то есть деньгами или хмелем <...>*»²⁶³. Как видим, по славянским представлениям, хмель имел ритуальное значение и в погребальной, и в свадебной обрядности – так или иначе, ритуальное опьянение сопряжено с *миром навыворот*.

После отмеченного «опьянения» наступают разные преобразования с героем – в тексте поэмы появляется метафора «голови-птицы»:

Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица [Ш, 188]

И речь здесь идет, конечно же, не о бытовом опьянении, иначе говоря, пьянстве, а о преобразении самого себя посредством этого опьянения. Такое состояние четко отобразилось в фольклоре, в обрядово-погребальном комплексе и связано оно,

²⁶¹ *Ермаков С., Гаврилов Д.* Некоторые славянские обычаи употребления алкогольных напитков // Ермаков С., Гаврилов Д. Напиток жизни и смерти. Мистерия Меда и Хмеля. М.: Ганга, 2009. С. 113.

²⁶² *Топоров В. Н.* Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.

²⁶³ *Бурцев А. Е.* Народный быт Великого Севера. СПб.: Типография П. Ефрона, 1898. С. 329.

по замечанию специалистов, с ритуальным изменением человека: «Успех путешествия за черту обыденного во многом обеспечивался благодаря трансформации внешнего облика, образа мысли, поведения (в том числе и речевого) участников обряда»²⁶⁴. Еще современники поэта отметили опасную «двоящуюся» природу образа Есенина²⁶⁵, о чем впоследствии писали и литературоведы, но хулиганство, «кабацкая Русь», «опьянение» воспринимались зачастую со знаком минус. По замечанию В. В. Мусатова, для лирического героя Есенина характерно «религиозное странничество и авантюрное босячество» – два полюса, «между которыми располагался внутренний мир его лирического я»²⁶⁶. В этом также видели трагедию лирического героя, однако такое мироощущение генетически сводится к фольклорному.

В этой поэме обнаруживают себя глубинные фольклорные модели, восходящие к обрядовой реальности, заключенной в метафоре *головой-птицы*, соотносящейся в смысловом плане с метафорой *тела-корабля*, паруса, челна. В завершение разговора о «ритуальном опьянении», «ряжении», *травестировании птицы*, обратим внимание на то, что *мир навыворот* в «Черном человеке» ознаменован также особым временем и местом – «ночь морозная», которую герой встречает у «окошка»:

Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду. [Ш, 191]

В непосредственной связи с процессом «преображения», выходом alter ego, отделением души от тела, путешествием в другом мире, в неведомой стране находится *архетип окна*, так как именно через окно, по народным общеславянским представлениям, осуществляется выход души умершего из тела: «<...> душа только что умершего, выйдя из тела, может стоять у окна (з.-полес.) или сразу через окно покидает дом (с.-рус.,

²⁶⁴ Новичкова Т. А. На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 108.

²⁶⁵ Воронский А. Об отошедшем // О Есенине. М., 1990. С. 102–103.

²⁶⁶ Мусатов В. В. Пушкин и русское житнетворчество // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. С. 90.

кашуб.)»²⁶⁷. Ночь морозная – состояние природы, указывающее на «холодную страну», *белую страну*, в которую отправляется душа за поиском *знаний дема*. В фольклоре, в текстах обмираний, находим, что человек попадает на снеговую поляну: «Тот человек подвел меня к порогу, я оглянулась на пороге и, как вышла в сенцы, так и загорелась вся, как загорается бумага. И поднялась вверх, а потом опустилась и *стала на снегу*»²⁶⁸. Как и ветер, и звук, и стук, и птица, так и холод, мороз, снег являются признаками другого мира. Возвращаясь еще раз к стихотворению 1917 г. «Я по первому снегу бреду», обратим внимание на то, что действие протекает как бы зимой, хотя герой и сомневается: «*Может, вместо зимы на полях, // Это лебеди сели на луг*». Из текстов обмираний (даже того, который мы уже привели) видно, что душа, отправляется в странствие по «тому свету» и попадает, во-первых, в заснеженное пространство, во-вторых, она *сомневается* и всегда не знает своего пути. Лирический герой, как мы отметили, находится именно в таком *пограничном состоянии*. Стоит учесть и глубокое значение первого образа:

Вечер *синею свечкой звезду*
Над дорогой моей засветил. [I, 125]

В переходной обрядности фольклористами отмечен особый статус погребальной *смертной свечки*. Но здесь возникает вопрос об уподоблении звезды свечке и о генезисе этого образа. Однако и в этом случае находится ответ в области славянских древностей. Н. И. Толстой указывает на сложную семантику таких свеч, иногда сопряженную с семантикой небесных светил: «Чрезвычайно интересная связь культа покойников с небесными светилами, с солнцем и месяцем, через мотив света-огня дополняется в той же зоне связью с культом змей, с так называемым "змеиным днем"»²⁶⁹. Учитывая *ритуальный орнамент* всего

²⁶⁷ Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Никитина А. В. Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 15.

²⁶⁸ Полный текст обмирания воспроизведен в монографии В. Я. Петрухина. См.: *Петрухин В. Я.* Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 363.

²⁶⁹ Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 192.

стихотворения, приходим к выводу о том, что эти метафоры выстроены поэтом неслучайно – за ними кроются *ритуальные формулы*. Более того, проясняется и смысл последних строк:

О лесная, дремучая муть!
О веселье оснеженных нив!
Так и хочется руки сомкнуть
Над древесными бедрами ив. [I, 125]

Дремучая муть – состояние иномира, в котором **возможно невозможное**. И в этом кроется «значный смысл», отсылающий нас, с одной стороны, к вышивке, в которой известен сюжет *человекодеревя*. Так что в этом стихотворении дана не просто философия *земляного эроса* – за женскими древесными образами скрыта глубинная фольклорная традиция. С другой стороны, в заговорной поэтике (отметим еще раз, что к заговорам обращались в то время и А. Блок, и футуристы-заумники) особым образом выделяются «формулы невозможного», генетически восходящие к словесным формулам *неопределенного состояния*²⁷⁰. Таким образом, фольклористический комментарий позволяет увидеть есенинское творчество иначе, наметить путь к расшифровке его метафорики, которая, безусловно, носит во многом *иномирный характер*.

В данном случае вопрос *переходной обрядности* связан не только с архетипом окна, но и с семиотикой зеркала. Именно последний символ поэмы заставляет исследователей думать, что за черным человеком скрывается сам герой, так как в конце, на рассвете, зеркало разбивается и «никого нет». Однако здесь также необходим фольклористический комментарий. «В славянских народных представлениях зеркало воспринимается прежде всего как граница между земным и потусторонним миром»²⁷¹. Стоит обратить внимание на то, что в поминальные дни (в сла-

²⁷⁰ Гагулашвили И. Ш. К вопросу заговоров в грузинской художественной литературе // Гагулашвили И. Ш. Грузинская магическая поэзия. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1983. С. 106.

²⁷¹ Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 112.

вянской традиции) можно увидеть в зеркале тень умерших родственников²⁷², иначе говоря, приобщиться таким образом к миру первопредков. Последние строчки поэмы, как и первые, дезориентируют исследователей, так как они легко комментируемы в «бытовом» аспекте. Первые можно понять как «болезнь» героя, последние – исход этой «болезни»: зеркало разбито и *никого рядом нет*, однако не все объяснимо через «голову быта».

Среди интерпретаций этой поэмы есть и откровенно формалистские, где автор, занимаясь «подсчетом строк» в поэме (сколько строк принадлежит «черному человеку» и лирическому герою), заявляют о несущественности «старого спора об одной букве» – «на шее ноги» или «ночи», ссылаясь на то, что оба варианта сохраняют «нарочитую затруднительность», характерную для «ворожбы или заклятья»²⁷³. Однако, если бы автор данной концепции, да и другие исследователи, были ориентированы на фольклорный материал, то этот «давний спор» не только бы стал актуальным, но и, наконец, разрешился бы. В фольклоре нет ничего случайного, за метафорой кроется миф (О. М. Фрейденберг), ритуал, обряд (А. М. Панченко, И. П. Смирнов). «Голова-птица» восходит к метафорическим формулам загадки о смерти, следовательно, «голова машет ушами» на «шее *ноги*», но никак не ночи. *Ритуальная логика* показывает, что здесь срабатывает особая антропология – измененная модель тела в космическом пространстве. Такой сюжет, надо отметить, давно известен русской литературе еще по «Евгению Онегину»:

Еще страшней, еще чуднее:
Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке [V, 92]

Последние две строчки вызывают особенно много «недочувствий» и споров. Так, В. А. Смирнов связывает эти строчки с

²⁷² Там же. С. 115.

²⁷³ *Есаулов И. А.* Пасхальный архетип в ранней лирике С. Есенина и поэма «Черный человек» // *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 382.

«Арзамасом», приводя в качестве доказательства протокол арзамасцев, в котором упоминается «красный колпак»²⁷⁴. Допустим, что это может быть действительно подкреплено биографически, но если во внимание брать фольклорную действительность, да и к этому приложить «шуточный», то есть балагурный тон протокола, то мы сталкиваемся со скоморошечьей традицией, с *миром наоборот, веселым хаосом* и здесь же, с *мотивом отрубленной головы*. В таком контексте смысл есенинских, самых загадочных и спорных, строк «Ей на шее ноги // Маячить больше невмочь» проясняется и сомнения по поводу слова «ноги» или «ночи» разрешаются.

Возвращаясь к тексту загадки «Сидит уточка на плоту», к образам птицы и ладьи/плота, можем предположить, что образный строй загадки в поэме трансформируется по следующей модели: семы «плот» и «птица» подменяются семами «голова» и «птица», но учитывая общий поэтический контекст Есенина, помещая строчку поэмы «Черный человек» в текстуальное поле «Пугачева», получаем подтверждение замены сем «корабля», «ладьи», часто вступающей в парадигматические отношения с семьей «луна», «месяц», – на сему «голова», вступающую в парадигматические отношения с семьей «птица». К тому же у Есенина мы встречаем такое выражение, как «черепов златохвойный сад», которое, как мы выяснили, связано с мотивом *смерти – космического возрождения и змеиным женским культом*, женским архетипом (имплицированная сказочная традиция – образ Бабы-Яги). Более того, этот образ перекликается с образом *голова – золотой розы*, данным в поэме «Цветы»:

*И потому, что я пою,
Пою и вовсе не впусую,
Я милой голову мою
Отдам, как розу золотую.* [IV, 208]

Заканчивается стихотворение тем, что поэт воспевает любовь и отдает «милой голову» – так проявляет себя мотив отрубленной головы, причем важна здесь семантика цвета – *золотой*, то есть приобщенный к солнечному царству, высшим знаниям.

²⁷⁴ Смирнов В. А. Указ. соч. С. 52.

Поэтика розы, в первую очередь, характерна для персидско-таджикской поэзии, в которой любовь воспринимается как рыцарское служение. Именно такой *космический модус* любви отразился и в «Персидских мотивах» (стоит отметить, что цикл появился перед поэмой «Черный человек»). Итак, мотив отрубленной головы встречается в трех текстах: поэме «Пугачев», поэме «Черный человек» и поэме «Цветы». С одной стороны, в поэме «Цветы», в стихотворениях из цикла «Персидские мотивы» воспевается возлюбленная, служение ей, с другой стороны, в поэмах этот мотив воспринимается исследователями в системе образов «жутких, страшных, трагических», проводятся параллели с поэмой «Кобыльи корабли», обращается внимание на строчку «черепов златохвойный сад». Но если эти тексты воспринимать не по отдельности, а имманентно, то семантика цвета *золотой* будет антиномична, на первый взгляд, колоративу «черный», несмотря на космическое значение по-разному выраженного мотива отрубленной головы. Разрешить это противоречие поможет параллель с немецким романтизмом, в котором также наблюдается служение Прекрасной Даме, *поэтика розы*.

Генетически поэзия трубадуров, вагантов связана с арабской поэзией, поэтому для нас важной является следующая типология: рыцаря, трубадура – немецкая традиция, скомороха, калики – славянская традиция и суфия – арабская традиция²⁷⁵. Когда мы пишем о *рыцарском комплексе*, то не ограничиваемся здесь исключительно представлениями о провансальской трубадурской поэзии с ее культом Прекрасной Дамы, высшим модусом любви и благочестия. Дело в том, что наравне с этой поэзией успешно развивалась «другая» традиция – поэзия вагантов

²⁷⁵ Обращаясь к суфийской культуре, находим в ней группы суфиев, называвшихся *маламатийа*, «ставших на путь показного неблагочестия». Они «ломали из себя дураков», выглядели, с точки зрения бытовой действительности, неподобающим образом, так же, как наши скоморохи они были одиозны для власть предержащих и интерпретировались в качестве бесноватых и ненормальных. Но маламатийа являлись теми же суфиями, странствующими аскетами, считавшими, что их «идеалы основаны на Божественной Истине». См.: Эрнст К. В. Что такое суфизм? // Эрнст К. В. Суфизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 22.

(«голиардов»), напитанная как латинским книжным, так и фольклорным элементами. «Вагантская поэзия» отлична от «невагантской поэзии» не комплексом идей, не социальным статусом авторов, а средой бытования. В первой также были популярны идеи высокой любви, но со знаком «минус», то есть представленные в несколько сниженной форме, подходящей более для кабаков и дорог, а не для придворных пиров и знати. Однако в цюрихских сборниках XII в., в знаменитом «Буранском» сборнике вагантские стихи даны попеременно с учеными метрическими поэмами знаменитых авторов²⁷⁶. Итак, одно не противоречило другому – вагантская среда, среда бродячих ученых монахов, школяров, составляла важный элемент средневековой латинской лирики и культуры вообще. С одной стороны, этот комплекс генетически возводим к латинской парадигме (особенно это касается «позднего вагантства»), с другой стороны – к фольклорной народной культуре, песням романским и германским, к мимам, к шутам²⁷⁷. Все это типологически схоже с русским скоморошеством и каличеством, чьи пути непременно пересекались на «больших дорогах».

Обращаясь к типологии культур, к суфийской традиции, к практикам «валяния дурака», *ритуальному опьянению* (все это усвоила и персидско-таджикская поэзия), скажем о явлении персидского скоморошества. С одной стороны, Восток живет традицией, отсюда запрет в исламе и на вино, с другой стороны, в Персии было развито скоморошество, которое имитировало опьянение, приобщая зрителя к ритуальному хаосу²⁷⁸. Стоит также отметить, что в суфизме существует культ Черной Девы, иначе говоря, Софии²⁷⁹. Обращение к суфийской традиции

²⁷⁶ Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975. С. 473–474.

²⁷⁷ Там же. С. 443.

²⁷⁸ Бертельс Е. Скоморошество // Бертельс Е. Персидский театр. Л.: АКАДЕМИА, 1924. С. 68–70.

²⁷⁹ «Черные Девы имеют суфическое происхождение<...>». См.: Грейвс Р. Владения Черной Богини. Лекция, Оксфорд, осенний семестр 1965 г. // Грейвс Р. Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. С. 154.

оправдано, так как в «Персидских мотивах», по замечанию П. И. Тартаковского, отразился *духовный поиск*, воплощенный в образе Путника. Герой находится в состоянии поиска, «желанного удела», которое близко одному из «макамов» (стояний, особых психических состояний) суфийского тариката, согласно которому поводом ищущего была любовь»²⁸⁰. Так себя реализует типология скоморошества в мировой культуре: рыцарь, певец любви – шут, организующий веселый хаос – суфий, постигающий Софию.

В немецкой традиции, например, у Гофмана в «Золотом горшке», в «Эликсирах Сатаны» наблюдается высший модус любви. В. М. Жирмунский пишет в своем исследовании по эпосу о понимании «<...> любви как рыцарского служения, изображение любовного томления, оцепенения, в которое впадает любящий при виде любимой...»²⁸¹, думается, что есенинская поэтика восходит и к романтическому эпосу. Кроме того, сюжет поэмы «Черный человек» соблазнительно «схож» с гофмановским «Эликсиром Сатаны» (конечно, в русской литературе ярко выразилась гофмановская традиция), но это только на первый взгляд. Есенин своей поэмой выражает поэтический спор не только с Гофманом, но и с классическими сюжетами о встрече человека с Сатаной, в данном случае применима теория конвергенции (не случайно мы обратились к *типологии скоморошества*), и в поэме, с нашей точки зрения, происходит модификация образов, преобразование мотивов, сложившихся в мировой традиции.

Главного героя «Эликсира Сатаны» бесноватого брата Медардуса несколько раз спасает и излечивает некий цирюльник Белькампо, который, как сам себя он называет, является скоморохом: «О Господи! Да разве гениальный куафер сам по себе не присяжный скоморох? *Скоморошество – лучшее сред-*

²⁸⁰ Тартаковский П. И. «Я еду учиться...» // Тартаковский П. И. Свет вечерний шафранного края: (Средняя Азия в жизни и творчестве Есенина). Т.: Изд. лит. и искусства, 1981. С. 158.

²⁸¹ Жирмунский В. М. Литературные отношения Востока и Запада и развитие эпоса // Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 48.

ство от сумасшествия...»²⁸². Скоморох приходит к бесноватому и излечивает его на «уровне идеи», на метафизическом уровне. Он только на первый взгляд бредит, веселит общество, но *тот*, кто нуждается действительно в его приходе, узревает в его словах мудрость и обретает спасение. Так и Черный человек приходит к *больному*, чтобы показать ему «мир навыворот», дать *ретроспекцию его жизни*. Он является своего рода шутком, скоморохом, который приходит уже не в первый раз:

Вот опять этот черный
На кресло мое садится [III, 192]

В свете всего сказанного можно предположить, что семантика цвета черный заключается также в его «обратной» единице, в колоративе желтый, золотой. В работах, посвященных фольклорной лексикографии, лингвисты указывают на сближение «колоратива желтый со славянским *zylъ и связывают еще с индоевропейским *ghlto (ср.: укр. жовтий, белор. жоутый, ирл. gel. “белый”<...> и проч.)»²⁸³, а также существует связь «желтого», золотого с концептом «темный». В статьях М. А. Бобуновой и А. Т. Хроленко находим: «Желтый песок – общефольклорное эпитетосочетание с весьма сложной семантикой. В ней проступает мотив захоронения»²⁸⁴. Авторы статьи не рассматривают причинно-следственную связь возникшей культурной цветовой парадигмы «желтый – черный», но мы можем предположить, что такое сочетание связано с *обрядовой действительностью*, а именно *похоронной обрядностью*, где смерть воспринималась как явление временное (условное), открывающее путь к сакральным знаниям. Учитывая то, что скоморохи выворачивали действительность со знаком «минус», что мир земной отражал мир небесный, можно предположить подобную связь и относительно парадигмы *черный – золотой*. В свою очередь, исследователь народной эстетики Древней Руси И. К. Кузьмичев отме-

²⁸² Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1994. С. 211.

²⁸³ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. 2.

²⁸⁴ Бобунова М. А., Хроленко А. Т. Пробная статья «Желтый» // Фольклорная лексикография: сб. науч. тр. Курск: Изд-во КГПУ, 1995. Вып. 4. С. 5.

чает, что величие красоты русской «связано с исконным представлением о красоте как просторе, изначально понимаемом как просторе земном, а потом распространенном и на простор поднебесный»²⁸⁵. Кроме того, в сказке Гофмана «Золотой горшок» главный герой, Ансельм, проходит через темные ворота, что символически важно: «В день вознесения, часов около трех полудни, чрез *Черные ворота в Дрездене* стремительно шел молодой человек и как раз попал в корзину с яблоками...»²⁸⁶. Почему же все-таки Черные? Ведь в средневековой архитектуре преобладает *Porte auge*, то есть ворота должны быть Золотыми. Вероятно, что ответ нужно искать в сказочной символике, где выход из состояния *посредственности*, «темного», «черного», «медного царства» обусловлен самой семантикой медного, серебряного, золотого. Таким образом, колоратив черный может иметь другие коннотации, тогда вопрос об антиномии разрешается только в *контексте обрядовой действительности*.

Рассматривая поэму Есенина с позиций ретроспективно-генетической исторической поэтики, приходим к выводу, что поэма «Черный человек» не просто поэма, а поэма, напоминающая драматическое действие²⁸⁷, в котором найдем присутствие обряда, поэма с элементами культовой драмы. При обращении к понятию драма нам важно в данном случае замечание О. М. Фрейденберг об *агоне*, как состязательной сакральной части мистерии, которая разрешает «спор» между героями или самим собой. Также это можно обозначить, как *мимическое действие*, корнями ушедшее в культовую культурную драму, в основе которой поэзия хорового обряда с мимической пляской, песней-сказом и диалогом²⁸⁸.

²⁸⁵ Кузьмичев И. К. Лада. М.: Молод. гвардия, 1990. С. 98.

²⁸⁶ Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Правда, 1991. С. 33. Далее тексты произведений Гофмана цитируются по названному изданию с указанием страницы.

²⁸⁷ Здесь также важно определить значение Игры, драматического действия, как части обряда. См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 152–154.

²⁸⁸ Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. С. 232.

Еще раз обратим внимание на финал поэмы, в котором также сказывается игровой момент, когда герой разбивает зеркало. Зеркало по народным славянским представлениям обладает «двойственной» природой: с одной стороны, в него нельзя смотреться, когда умирает человек (зеркала закрывают или переворачивают), с другой стороны, в зеркало намеренно смотрят, чтобы увидеть в нем «тот свет»: «Русские на Рязанщине верили, что "смотреться на ночь в зеркало – накликают на себя смерть"»²⁸⁹. Думается, что Есенин учел обе традиции – своего героя он представил не просто «отражением», *alter ego*, а духом-предком. Контакт с «иным миром», приобщением к знаниям предков осуществляется через *временную смерть* (мотив смерти – космического вознесения), поэтому зеркало в итоге нужно разбить – другой вариант хорошо известного обычая в фольклоре завесить/перевернуть зеркало во время поминальных дней, например. Подобным образом данная *ритуальная ситуация* обыграна в стихотворении М. И. Цветаевой «Уж часы – который час?»:

Бег истории забыт
В лунном беге.
Зеркало луну дробит.
.....
Уличный фонарь потух,
Бег – уменьшен.
Скоро пропоет петух
Расставание для двух
Юных женщин. [I, 230]

В данном стихотворении «биографический» комментарий оказывается бессилён, потому что речь здесь идет, с точки зрения фольклора, о видении лирической героиней мира предков, *двойном отражении, отображении мира*, но «навыворот», потому что Луна, изначально связанная с тем миром,

²⁸⁹ Подробнее о всех коннотациях зеркала в славянских верованиях и обрядах в ст. С. М. Толстой. См.: *Толстая С. М. Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 112–116.*

«дробится», то есть «удваивается», «повторяется», а героиня, смотрясь в зеркало, видит свое alter ego в свете луны:

*Лунный луч меж нами встал,
Миром движа. [I, 230]*

Заметим, что расставание с миром предков также происходит на рассветное время, как и в поэме «Черный человек». Таким образом, и у Есенина, и у Цветаевой зеркало в *поворотный момент*, в особое время (неслучайно стихотворение Цветаевой начинается с вопроса «который час?»), излюбленного вопроса самого поэта, подчеркивающего характер сакральности времени) *преображает сущность человека*, а не просто отражает его облик.

При постановке вопроса о *мотиве отрубленной головы*, смерти, в космическом плане, с перерождением в новом качестве, и «деревья-всадники», и «ночная зловещая птица» вписываются в ритуальный контекст. Конечно, исследователи обращают внимание на то, что эти символы связаны с «погребальной обрядностью»²⁹⁰, но интерпретаторы, как правило, ошибаются в комментариях этого сложного «переходного» сюжета. Если мы здесь говорим о ряжении, масочности, то необходимо поставить вопрос и о «веселом хаосе», который известен, прежде всего, в скоморошестве и волочебничестве (близко к этой проблематике подошла в своей монографии Н. И. Шубникова-Гусева²⁹¹). Последнее характеризуется именно приходом духов-предков, сопровождающимся появлением ночной птицы, стуком, шумом, снегом и ветром. Предки являются в виде птицы, об этом говорит «универсальное общеславянское представление о птице, как воплощении души умершего»²⁹². Приведем несколько текстов, показывающих народное видение «того света», восприятие его знаков в *бытовом мире*: «Если хто помрэ, то душа пырысиляецца ў зозулю и прылітае додому. «Чым до мэна прылітыш?

²⁹⁰ Есаулов И. А. Указ. соч. С. 392.

²⁹¹ Шубникова-Гусева Н. И. Указ. соч. С. 558.

²⁹² Умершие. Душа // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 21.

Чы ястребом, чы зозулею?»²⁹³. Из этой записи мы видим, что душа умершего является к живым в виде птицы. Обращение к другому тексту позволяет нам увидеть, что точкой перехода, неким «порталом» между мирами служит окно: «Кажуць, як хто помрэ. Душа обернеца птахой какою, домой прилетиць, ū окно стукне да и сяде ū окне»²⁹⁴ (все это проявления народной антропологии, в которой возможна материализация души на том свете и взаимопроникновение двух миров, то есть их пронизанность друг другом, что выражается в шуме и прикосновениях, зримом облике души, приходящей к живым²⁹⁵).

В свою очередь, волочebничество связано со скomorошеством, которое создавало и во многом организовывало народную обрядность²⁹⁶. Здесь приведем несколько отрывков из ритуальных и заклинательных волочebных песен:

Не хошь дарить – ходи ты с нами,
Христос воскрес, сын Божий!
Кий волочить, грязи толочить,
Христос воскрес, сын Божий!
Собак дразнить, людей смешить,
Христос воскрес, сын Божий!²⁹⁷

В данном отрывке описывается хождение по дворам, чествование хозяев, и более того, мы видим, что волочebники близки к скomorохам, они так же шутят и разыгрывают народ («Ходи ты с нами народ смешить»). А в заклинательной песне они и прямо называют себя скomorохами:

²⁹³ Запись из Полесской экспедиции 1909 года. Источник: Умершие. Душа // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 22.

²⁹⁴ Там же. С. 23.

²⁹⁵ Душа // Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 16.

²⁹⁶ Подробнее об этом в указанной монографии З. И. Власовой.

²⁹⁷ Ритуальные песни // Обрядовая поэзия: Календарный фольклор. М.: Русская книга, 1997. С. 223.

Скоморохова горькая доля:
Чарка горелки, сыр на тарелке!²⁹⁸

Скоморохи также связаны с каликами, певцами духовных стихов: «Их пути скрещивались с каличьими, порождая творческие контакты»²⁹⁹. Отметим, что у Есенина есть даже стихотворение с названием, говорящим само за себя, – «Калики», в котором поэт обыгрывает хождение по дворам:

Вынимали калики поспешливо
Для коров сбереженные крохи.
И кричали пастушки насмешливо:
«Девки, в пляску. Идут скоморохи»³⁰⁰. [I, 37]

Скоморошечья космогония сопряжена с мотивом *смерти* – *космического рождения, ритуальным смехом*, что представляет собой инвертированную реальность. Причем, важным здесь является то, что герой, приобщающийся к сакральным знаниям, должен находиться в экстатическом, принципиально ином психофизическом состоянии (неслучайно обмирания называют «летаргическим сном»). В начале поэмы указывается на «бессонницу» героя:

Я не видел, чтоб кто-нибудь
Из подлецов
Так ненужно и глупо
Страдал *бессонницей*. [III, 192]

В этом случае есенинский сюжет оказывается более близким не роману Пастернака «Доктор Живаго» (И. А. Есаулов), а чеховскому «Черному монаху» и «Степи»³⁰¹, в которой появле-

²⁹⁸ Там же. С. 264.

²⁹⁹ Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. С. 155.

³⁰⁰ Примечательно то, что в своей монографии В. И. Калугин говоря о скоморошестве, как явлении культуры, приводит именно эти строчки С. Есенина. См.: Калугин В. И. Калики перехожие // Калугин В. И. Струны рокотаху...: Очерки о русском фольклоре. М.: Современник, 1989. С. 312.

³⁰¹ Подробный разбор трех сюжетов (двух чеховских и есенинского) см.: Галиева М. А. Почему Серебряный век «прошел мимо» чеховской «Степи»? («чеховское слово» в поэтике В. Хлебникова и С. Есенина) //

ние графини, *дамы в черном*, перед Егорушкой сопровождается появлением ночной птицы: «На Егорушку пахнуло легким ветерком, и показалось ему, что какая-то *большая черная птица* пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями»³⁰². Птица выступает стражем порога, предвозвестником духов-предков, готовых вступить, как и черный человек, в *ответный* диалог с героем. При такой постановке вопроса, черный человек – первопредок, *герой иномирный, обладающий сакральными знаниями, и его функция состоит в том, чтобы позволить переродиться герою, позволить не отречься, а преодолеть себя прежнего*.

Черный человек «гнусавит», «бормочет» то есть говорит невнятно, *наговаривает* герою о его «делах», которые отобразились и в этой, и в «той» действительности (в этом сказывается «зеркальность» поэмы). Бормотание создает также состояние пограничное; по замечанию этнолингвистов, анализирующих ономастикон магической поэзии, ее формулы, невнятная речь, бормотание выступают основными свойствами заговора. Именно такое речевое поведение главным образом создает состояние пограничности, таким образом, «заговорная сила связывается с непонятностью языка»³⁰³. Функция же так называемого «друга» (о нем в литературоведении особый спор) – номинальна; друг – это обращение к самому себе в тот момент, когда герой открыт ритуальному («То ль, как рощу в сентябрь, // *Осыпает мозги алкоголь*»), когда ***он вышел из самого себя***.

Только что разобранная система есенинских метафор, генетически восходящая и к строю русской загадки, и к заговор-

European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 12 (51). С. 81–89.

³⁰² *Чехов А. П. Степь* // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М., 1974–1982. Т. 7. С. 42. Далее тексты произведений Чехова цитируются по названному изданию с указанием страницы. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

³⁰³ *Мечковская Н. Б. Заговор: шаг в потусторонний мир* // Мечковская Н. Б. Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. М.: Агентство «ФАИР», 1998. С. 99.

ному универсуму, и к иномирной действительности русской сказки, имеет фольклорную природу. Фольклористический комментарий этой метафорике позволяет разрешить спор и о «героях» поэмы. В поэме усматривали и «отождествление черного человека с героем» (И. А. Есаулов), и «гневную эпитафию прошлому» (А. С. Карпов), и реализацию теории аггелизма, где «темная сила» вступает в борьбу «со всем светлым» в поэте и в мире (М. Нике³⁰⁴), и видели, наконец, в Черном человеке alter ego героя³⁰⁵ (О. Е. Воронова). Однако никто не смог определить точно природу Черного человека, ссылаясь только главным образом или на сюжеты встречи человека с Сатаной, или вписывая его в ряд абстрактных понятий: «тьма», «темная сила», «смерть», или, упрощая образ до «скверного гостя». Исследователей, преимущественно, интересовало «болезненное» состояние лирического героя, его «родословная» (мальчик желтоволосый с голубыми глазами), диалоги между ним и черным человеком, а последнего априори записывали в «темный» ряд. Рассмотрение же этой сложной поэмы с учетом фольклорной традиции, в контексте метафорического строя других поэм, раннего творчества поэта значительно проясняет и уточняет заглавный образ. Черный человек в этом случае предстает не в «классическом» негативном, темном свете, а таким, каким он является в фольклоре, каким его усвоил фольклор с явлениями обмираний, обрядово-погребальным комплексом, инвертированной действительностью, «системой зеркал», скоморошеством, архаическим мышлением – все это укореняет человека в «небытовом», которое не знает, не различает *красоты поднебесной*, Абсолюта со знаком плюс или минус, которое допускает выворачивание действительности любым образом, нередко с «обратным» знаком (И. К. Кузьмичев), утверждая тем самым сакральное, абсолютное, имагинативное в *черном*, отрицательном. *Так создается*

³⁰⁴ Нике М. Поэма Сергея Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // Русская литература. 1990. № 2. С. 196.

³⁰⁵ Воронова О. Е. Философский смысл поэмы С. А. Есенина «Черный человек» (опыт экзистенциального анализа) // Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура: Научное издание. Рязань: Узорочье, 2002.

агон, из которого герой выходит в новом качестве, а приход Черного человека, приобщение к иномирной действительности – обязательное условие инициации.

Главную же причину толкования образа есенинского **черного человека** через систему «двойничества» и других «ненормальных» состояний (здесь исследователи часто приводят цитатный ряд из «Кобыльих кораблей», строчку «черепов златохвойный сад», связанную, заметим, с мотивом *смерти – космического перерождения*³⁰⁶) является, думается, сложность не столько метафорики Есенина, которая носит характер *мнимой простоты*, сколько мировидение самого поэта, сознательно ориентировавшегося на «масочность», «ряжение». За последним кроется не «опасная двоякость», а ритуальное изменение сознания, намеренное приобщение к «веселому хаосу». Все эти модели связаны с *преодолением хаоса*, с выходом их повседневности жизни, который всегда мучительно волновал поэта, по воспоминаниям С. Городецкого: «Для него не было никаких ценностей в жизни, кроме стихов. Все его выходки, бравады, неистовства вызывались только желанием заполнить пустоту жизни от одного стихотворения к другому»³⁰⁷. Кажется, что и Городецкий не постиг сущности жизнотворчества Есенина, для которого все эти «выходки», *валяние дурака* были не просто способом заполнить «лакуны» в жизни, а способом ритуального изменения самого себя и выходом из посредственности.

Таким образом, только последовательное выявление фольклорной традиции в ее трансформациях, определение генетической природы образа, выстраивание типологий может дать верное представление о том или ином образе или, по крайней мере, дать новое направление в выявлении скрытого смысла. В этой связи метафорика Есенина все-таки нуждается в весьма серьезных разъяснениях, и сюжетика, например, «Черного человека» значительно проясняется при обращении к фольклорной

³⁰⁶ Галиева М. А. «Власть земли». Фольклорная традиция в творчестве С. А. Есенина и В. Г. Распутина // Традиционная культура. 2014. № 3. С. 29.

³⁰⁷ Городецкий С. М. О Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 179.

традиции. Однако, нужно отметить, что фольклоризм Есенина представляет собой целую систему и многие образы, того же черного человека, «сада черепов», за которыми исследователи видят чаще всего крах жизнотворческой установки, «безумие и болезнь», генетически восходят к погребально-обрядовому комплексу, иномирной действительности. Наконец, начало поэмы, ее провоцирующая строчка «осыпает мозги алкоголь», которая дезориентировала многих литературоведов, связана с генезисом *ритуального опьянения*, миром навыворот, а не бытовыми категориями «пьянство» – «резвость». Есенинская метафорика не так проста, она требует не прямолинейного понимания, она носит условно «простой» характер. Всё это полностью отразилось в разных жанрах русского фольклора, в поэтике русской сказки с ее поиском «иноного царства», к которой в то революционное время обращались и Е. Н. Трубецкой, и С. А. Есенин.

Что касается поэмы «Пугачев», то Есенин ее мыслил изначально как драматическую пьесу, называл ее даже «эпосом». Критики отмечали важность исторических реалий, исторической канвы произведения. Однако, думается, что «эпическая ширь и глубь» есенинского «Пугачева» не столько в историческом сюжете, изложении фактов, тонко и точно подобранных поэтом, сколько в том, что Н. А. Клюев назвал изложением материала «без истории, без языка и быта» [Ш, 477], то есть в приобщении человека к сакральным знаниям не через историческую канву, а через *прапамять, интелексию культуры*, которая выражена в фольклоре, обряде, мифе. Таким образом, две поэмы объединены не только общей метафорикой, фольклорными мотивами, а, прежде всего, обрядовой действительностью, разрешением внутрилличностного конфликта посредством приобщения к *космическим знаниям*, а фольклор, обряд, миф в данном случае – способ постижения инвертированной реальности.

«Ритуальный хаос» в поэтике «Анны Снегиной»

Как мы выяснили, *ритуальное ряжение и тотемические мифы* тесным образом связаны с погребальной обрядностью и смеховой культурой. Парадоксальной составляющей славянской

древности является совмещение *смерти, культа предков* со смехом: смеются ряженные, смеются и одновременно оплакивают чучело Масленицы и других кукол, воплощающих дема. Петрушка (Пульчинелло в Европе, в Италии) изначально мыслится как кукла – атрибут погребальной обрядности³⁰⁸. Не лишним здесь будет отметить, что у немцев первоначально куклы, марионетки были связаны с миром духов. Исследуя историю европейского театра, А. Н. Веселовский обращается к самым первым его формам и указывает на следующее: «Первоначально подвижныя куклы часто изображали домовыхъ духовъ, геніевъ домашняго очага: первыя маріонетки Нѣмцевъ носили названіе кобольдовъ, доказывая какъ бы свою связь съ первобытнымъ вѣрованіемъ народа»³⁰⁹. Подобная ситуация сложилась и на Востоке – исследователи кукольной традиции Востока в ее историческом развитии отмечают ритуальное значение кукол: «Оживающих кукол почитают или приносят жертвы, верят в их сверхъестественную сущность»³¹⁰.

Главным в этой связи, в погребально-обрядовом контексте, в поэтике Есенина является то, что все действия объединены двумя архетипами – *дороги-пути*, представленным Ладьей или повозкой, что подтверждает анализ поэм «Пугачев», «Кобыльи корабли», и архетипом Луны. Изначально, во многих мифах Луна мыслилась как предок, живущий вместе с людьми, который уверял их в бессмертии³¹¹. Путешествие в страну мертвых, *белую страну* совершалось на Ладье (например, в шаманизме)

³⁰⁸ Исследования в области славянских древностей показательны в этом отношении – «Кукла часто заменяла ряженого. У вост. славян соломенная К. могла заменять ряженую в зелень девушку в троичном обряде «проводов русалки». См.: *Виноградова Л. Н., Толстая С. М. Кукла // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М.: Международные отношения, 2004. Т. III. С. 31.*

³⁰⁹ *Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М.: Типография П. Бахметена, 1870. С. 26.*

³¹⁰ *Соломоник И. Н. Кукольные традиции Востока и процесс исторического развития театра кукол // Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм. М.: Наука, 1992. С. 260.*

³¹¹ *Петрухин В. Я. Указ. соч. С. 49–51.*

или на Повозке (Масленицу, Кострому везут на повозке); русская вышивка содержит в себе ритуальный узор, изображающий женщину, разных животных-тотемов и двух охотников на колеснице или повозке; иногда использовался *сюжет корабельный*. Такой *этнографический комментарий* необходим для *адекватного восприятия многих форм нашей обрядности, вошедших потом в фольклор как таковой*. Однако не будем забывать о том, что как художественный текст вступает в диалог-спор с фольклорной традицией, так и фольклор, в свою очередь, находится в диалектических отношениях с этнографией: «<...> ни сказка, ни эпос уже не выступают в роли сопровождения обряда или материализации его целей <...> Но правила и нормы, по которым происходит эпическое сватовство, ситуации, в которые попадают его участники, соотносятся с определенной системой представлений о браке, которые в конечном счете восходят к этнографической реальности *и вместе с тем отталкиваются от нее*, так что в результате складывается своя "обрядность", соответствующая общим нормам и понятиям эпического мира»³¹².

Исходя из этих теоретических размышлений, исследование фольклоризма поэмы «Анна Снегина» необходимо начинать с выделения в произведении фабулы и сюжета. Терминологическое разграничение, на наш взгляд, уместно и связано со следующим: с одной стороны, в поэме рассказывается о приезде поэта в деревню, о «хуторском разоре», о встрече его с девушкой, которую любил в юности; с другой стороны, передаются личные, глубоко интимные переживания поэта, которые отчасти, как и основное действие, вынесены, по замечанию исследователей, за сцену³¹³. Спор *о теме* поэмы начался ещё в прижизненной критике, которая часто обвиняла Есенина в неактуальности поднимаемой *темы любви* для современной действительности или же

³¹² Путилов Б. Н. Этнографическая действительность и фольклор // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. С. 124.

³¹³ Н. И. Шубникова-Гусева отмечает что, «определенная недоговоренность и диссонанс характерен для развития событий и их восприятия различными персонажами на протяжении всего повествования». См.: Шубникова-Гусева Н. И. Указ. соч. С. 415.

в полнейшем отсутствии какого-либо сюжета. Современное литературоведение в этом отношении, конечно, ушло вперед, обратив внимание на совмещение *лирического* и *эпического* начал в поэме, на особенную *мифопоэтичность*. Последнее нас и будет интересовать. Так, Н. И. Шубникова-Гусева отмечает архетип дороги-пути в поэме, цитируя строчки, содержащие концепт «дорога». Однако думается, что путь героя можно понимать не только как непосредственное посещение деревни и даже предвидение своего дальнейшего жизненного пути. Стоит обратить внимание на то, что путь героя связан, прежде всего, с миром *воспоминаний*: «По-странному был я полон // Наплывом шестнадцати лет»; «И снова нахлынуло что-то», причем перемещения в пространстве сопровождаются луной: «Луна золотою порошею // Осыпала даль деревень» [Ш, 185]. Интересным в связи с этим кажется вопрос мельника, когда поэт в первый раз посещает его:

*Озяб, чай? Поди, продрог?
Да ставь ты скорее, старуха,
На стол самовар и пирог!»* [Ш, 163]

С обыденной точки зрения вопрос *беспричинный*, тем более дан комментарий, что «в апреле прозябнуть трудно», однако третья часть поэмы посвящена не только хуторскому разору, но и встрече поэта с Анной, причем встреча состоится в условиях «болезни» героя. Анна появляется неожиданно, её и не ждет герой:

*Мой мельник с ума, знать, спятил.
Поехал,
Кого-то привез...* [Ш, 171]

В «Черном человеке» герой также никого не ждет:

*Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду.* [Ш, 191]

Параллель с последней поэмой уместна, так как один факт написания в одно время уже дает основание для рассмотрения их в одном контексте. При всей внешней несхожести, обозначении разных начал в поэмах («Анна Снегина» – интимно-лирическая, «Черный человек» – философская), *внутренний сюжет* их схож: к герою в *болезненном состоянии* является

Черный человек: «Друг мой, друг мой, // Я очень и очень болен», а к поэту именно в «лихорадке» приходит Анна:

*Трясло меня, как в лихорадке,
Бросало то в холод, то в жар.
И в этом проклятом припадке
Четыре я дня пролежал.
Мой мельник с ума, зная, спятил.
Поехал,
Кого-то привез...
Я видел лишь белое платье
Да чей-то привздернутый нос. [Ш, 170–171]*

Стоит обратить внимание, что в восприятии героя эти фигуры видятся изначально не как что-то конкретное, они воспринимаются им в *метафизическом плане, выраженном через цвет*. В «Черном человеке»: «Вот опять *этот черный* // На кресло мое садится», в «Анне Снегиной»: «Я видел лишь *белое платье* // Да чей-то привздернутый нос».

Почему в один период творчества возникают такие полярно противоположные поэмы, условно «черная» и «белая», и каким образом эта полярность вписывается в общий художественный строй Есенина? Если Черный человек – человек из прошлого, воплощающий приход духов-предков, выход из темного царства, то Анна Снегина также является человеком из прошлого, который, подобно Черному человеку, напоминает «далекие милые были». В том и другом случае память носит *сакральный характер*. Если на связь Черного человека со страной первопредков, волочебничеством и скоморошеством указывают звукопись, появление птицы, метафизическое время – «ночь морозная», то, как бы странно ни было на первый взгляд, на общность Анны к другому знанию, указывает «привздернутый нос», «белое платье» и «другой язык». Каждый символ требует отдельного комментария.

Привздернутый нос, другими словами курносый нос, был всегда характерным признаком Петрушки или его жены. Обращаясь к текстам народного театра, театра Петрушки, находим описание шута как человека, обладающего *красным колпаком* («дурацким колпаком») и *курносым носом*. Оба элемента симво-

лизируют причастность к «миру навыворот», организуют эстетику «веселого хаоса»:

Музыкант. Так ты покажи невесту.

Петрушка. Это можно!.. Дело несложно. Сейчас приведу и тебе покажу. (Скрывается и выводит куклу). Смотри, Музыкант, хороша невеста?

Музыкант. Хороша-то хороша...*да курноса*³¹⁴.

Конечно, можно было бы эту деталь портрета Анны воспринимать как биографический элемент, заняться поиском прототипов героини в реальной жизни Есенина, однако это мало что дает в плане содержательном. Анна представлена именно в белом платье. «Белый» в фольклоре, прежде всего, связан с миром предков. Обращаясь к типологии культур, к исследованиям Дж. Фрезера, Р. Грейвса по мифологии, находим, что белый цвет символизирует приход молодой Луны (царство Белой Богини)³¹⁵.

Если мы и говорим о «привздернутом носе», то непременно выписываем эту деталь в *ритуальный контекст*. Если фольклорная логика сильна, то она проявляется и в таких образах, которые, на первый взгляд, никак не связаны с фольклором. Курносый нос, может быть, и вовсе бы ничего не давал в плане понимания образности поэмы, но здесь, во-первых, важно раскрытие облика Анны через «белое платье» и «привздернутый нос» – самого портрета как бы и нет. Во-вторых, эта деталь не противопоставлена высокой семантике колоратива «белый». Стоит еще раз оговорить возможность понимания скоморошества через эйдологию «мира навыворот», *инициатического* очищающего смеха. Мир наизнанку, рисуемый скоморохом, Петрушкой по существу своему тот же *иномир*, тот свет, где привычные вещи могут быть перевернуты, но это не отменяет их высокой природы и соответствий с миром живых. Исследова-

³¹⁴ Полный текст пьесы про Петрушку представлен в сборнике: Народный театр. М.: Сов. Россия, 1991. С. 255.

³¹⁵ Подробнее об этом в монографии Р. Грейвса по мифологии. См.: Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

тель не должен здесь поддаваться «сакральному невежеству» – многие детали можно понять только через «голову быта».

Третья часть поэмы завершается, как ни странно, с одной стороны, «хохотом луны»:

Луна хохотала, как клоун.
И в сердце хоть прежнего нет,
По-странному был я полон
Наплывом шестнадцати лет [Ш, 173]

с другой стороны – предрассветным состоянием:

Расстались мы с *ней на рассвете*
С загадкой движений и глаз... [Ш, 173]

Обращаясь к лирической обрядности, к текстам лирических песен, находим, что встречи героев, *выход героя в поле* происходит именно на заре, что означает «вступить в ойму»³¹⁶. В «Черном человеке» герой расстается с Черным человеком так же на рассвете: «...Месяц умер, // *Синеет в окошко рассвет*». Однако на женский архетип, мир первопредков, традицию скомоорошества указывают не только перечисленные символы, но и непосредственно диалог между поэтом и Анной.

Поэт пытается найти по отношению к Анне «другой язык». Что это за язык и как понимать такое «предложение»? Сергей предлагает ей почитать стихи «про кабацкую Русь» (и, вероятно, читает – еще раз напомним о том, что в поэме много недоговоренностей, и это вполне остается за сценой действия). Почему вдруг стихи, и почему именно про *Русь кабацкую*? Дело здесь не только в том, что герой поэмы поэт. Данная строчка может отослать исследователя к известному циклу Есенина «Москва кабацкая», к бунту кабацкому, наконец, к маске хулигана, которая часто воспринимается исследователями как

³¹⁶ В поэзии Серебряного века можем обнаружить такое «поведение» и перерождение лирического героя в лирике М. И. Цветаевой, ее лирика выросла во многом, как отмечают литературоведы, из лирической песни. См.: *Смирнов В. А.* Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорушка» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 167.

выражение типа «денди, мирового скорбника или проклятого поэта»³¹⁷. Исследователи смогли увидеть лишь одну из возможных граней такого образа, в то время как до возникновения в социальном мышлении таких типов, как «денди», «проклятый поэт», культура знала явления скоморошества (причем повсеместно: скоморохи – трубадуры – ваганты – суфии), культ, связанный с *ритуальным опьянением*³¹⁸, наконец, разные формы народного театра, – все это дает полное представление об *умном дураке*, хулигане, шуте, Петрушке. *Ритуальный орнамент* поэмы обуславливает обращение именно к этим проявлениям мировой культуры. Кроме того, «стихи про кабацкую Русь» отсылают к поэме «Страна Негодяев», которая, конечно, хронологически ближе к «Пугачеву», но поэма «Анна Снегина» также перекликается с ней. Разгул, хулиганство, маску «денди», наконец, «жуткие образы» в поэтике Есенина можно воспринимать буквально, что нередко подтверждают и реальные комментарии, однако в «Стране Негодяев» эти реалии наполнены другим смыслом:

*Мудростью своей кабацкой
Все выжигает спирт с бараниной...
Теперь, когда судорога
Душу скрючила
И лицо, как потухающий фонарь в тумане,
Я не строю себе никакого чучела.
Мне только осталось –
Озорничать и хулиганить... [III, 108]*

Казалось бы, неожиданно выражение «кабацкая мудрость», но данное сочетание утрачивает свою двусмысленность, если учитывать весь привлеченный нами контекст, типологии скоморошества.

³¹⁷ Шубникова-Гусева Н. И. Указ. соч. С. 110.

³¹⁸ У персов и гебров мы обнаруживаем культ Хаомы – божественного напитка, одурманивающего, но дающего «устойчивость миропорядка в космосе и социуме»; хаома изменяет восприятие «пространственно-временных и субъектно-объектных отношений». См.: *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 578–579.

Как в русской традиции, так и в восточных практиках существует понятие «ритуального опьянения», связанное с постижением глубин мироздания через *инвертированную реальность*. Литературоведы также отмечают метафизический оттенок речей Номаха, которые выражают бунт против «этого мира невымытого»³¹⁹. Конечно, поэма о Номахе, по справедливым замечаниям исследователей, продолжает пушкинскую и шекспировскую традиции, но, думается, и традиции русского, а может даже, мирового фольклора, поскольку архетип дурака – шута – разбойника существовал всегда и объединен общим обрядовым комплексом, в котором эти явления скрещиваются. *Умный дурак* сродни шуту, скомороху, одурачивающему публику – то же самое предпринимает с Рассветовым, Чекистовым и прочими Номах, переодетый Барсука стекольщиком и отправивший его в кабак «Луна». Так проявляет себя *трагестийное начало* в поэме:

Не разговаривай!..
У меня есть ящик стекольщика
И фартук...
Живей обрядись
И спускайся вниз...
Будто вставлял здесь стекла...
Я положу в ящик золото...
Жди меня в кабаке «Луна». [Ш, 111]

Из всего этого следует, что Есенин хорошо знал национальную традицию, доказательством этому служит и название кабака. Луна, как мы отмечали ранее, связана в поэтике Есенина со *знаньями предков*, ритуальным хаосом. Таким образом, четыре поэмы Есенина – две на историческую тему, одна на философскую, и одна интимно-лирического характера – выстраиваются своим *внутренним сюжетом* в стройный ряд, образуют метатекст, в котором действует одна фольклорная традиция, они объединены одним ритуальным орнаментом.

³¹⁹ *Ничипоров И. Б.* Поиски «героя времени» на изломе эпох: драматические поэмы С. Есенина «Пугачев» и «Страна негодяев» // <http://www.portal-slovo.ru/philology/37236.php>

«Лунарный миф», отразившийся всецело в поэтике Есенина – от стихотворений 1918 г. до последних поэм, – позволяет выстроить концепцию прочтения поэм Есенина с точки зрения *исторической стадийной поэтики*, учитывая разные формы фольклора, дожанровых образований. Отсюда следует вывод о *непрямом наследовании* поэтом фольклорной традиции, не о стилизаторстве, которое было распространено в творческой практике многих новокрестьянских поэтов, а о *диалоге-споре* с фольклором, о глубоком переосмыслении многих его явлений. Литературоведы даже ссылаются на характерное, для есенинского самоопределения, высказывание: «А еще очень невредно прикинуться дурачком. Шибко у нас дурачка любят»³²⁰, но при осознании *игрового момента* в жизни поэта, не учитывают его при анализе его поэтики. *Подробное рассмотрение традиций скоморошества, связанного с ним погребального комплекса (в русском фольклоре), поэтики Розы (в немецкой и арабской литературной традиции) позволяет по-новому прокомментировать и «трагические страшные» образы: «черепов златохвойный сад», «ржанье бурь», «паруса вороньи», «весла отрубленных рук» и т. д. – посмотреть на них с позиций фольклорной действительности, инвертированной реальности, причем не со знаком минус, не с позиций «краха житнетворческой установки».*

«Другой язык», на котором хочет заговорить поэт с Анной – это метаязык, язык *небытовой*:

«Шутник вы...»

«Вы тоже, Анна» [Ш, 173]

Если проецировать архетип Луны на образ Анны, то взгляд на Анну как на «шутницу» вполне оправдан: «Луна хохотала, как клоун» [Ш, 173] – *смеющаяся Луна* и девушка, проверяющая героя на чуткость сердца к «воспоминаньям прежних лет». Анна – устроительница *веселого хаоса*, который должен *понять-преодолеть* поэт. Диалог поэта с Анной интересен также самой формой, которая по своей поэтике напоминает шуточные вопросы и даже загадку:

³²⁰ Мариенгоф А. Б. Воспоминания о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 312.

Скажите:
Что с вами случилось?»
«Не знаю».
«Кому же знать?»
«Наверно, в осеннюю сырость
Меня родила моя мать». [Ш, 173]

С одной стороны, здесь срабатывает биографический момент (совпадение реалий поэтической и биографической – день рождение поэта), с другой стороны, в раннем стихотворении 1917 г. Есенин своего героя позиционирует «внуком купальской ночи»:

Родился я с песнями в травном одеяле.
Зори меня вешние в радугу свивали.
Вырос я до зрелости, внук купальской ночи,
Сутемень колдовная счастье мне пророчит. [I, 29]

Только через голову быта и «реальности» можно понять *смысл ответа поэта* на вопрос Анны – он приобретает мифологический, фольклорный подтексты. Ответ содержит в себе дополнительные коннотации, которые, возможно, обусловлены следующим: «У славян известны два змеиных праздника в году, делящие год на две почти равные части: один из них связан с уходом змей под землю (14 сентября), а другой – с весенним появлением их на земле (25 марта)»³²¹. Сезонное «умирание» и «оживание» змей олицетворяет *космическое обновление*, человек в этот момент становится сопричастен космосу. Герой поэмы, думается, мыслит себя именно так, поэтому диалог в этом случае носит характер *загадки*. Обращаясь вновь к паремиологическому материалу, к поэтике загадки, отметим, что эти сверхфразовые единства требуют «для своего полного воспроизведения двух участников диалога – загадчика и отгадчика. В этом отношении они приближаются к драматическим формам»³²². Но драматизм в нашем случае обусловлен не только этим, но и игровым характером, шутовством (ответы поэта на

³²¹ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян... С. 200.

³²² Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). М.: Наука, 1970. С. 58.

вопросы Анны алогичны, но при этом собеседники понимают друг друга).

Примечательно то, что следующая часть третьей части начинается с «записки о любви»:

Мой мельник...
Ох, этот мельник!
С ума меня сводит он.
Устроил волынку, бездельник,
И бегаёт, как почтальон,
Сегодня опять с запиской,
Как будто бы кто-то влюблен:
«Придите.
Вы самый близкий.
С любовью
Оглоблин Прон». [Ш, 174]

Конечно, записка эта должна принадлежать Анне – это диктуется символикой предшествующей части, где Анна сама посещает больного, а теперь как бы приглашает его ответно:

Расстались мы с ней на рассвете
С загадкой движений и глаз... [Ш, 173]

Вот он «другой язык», невербальная семиотика, которая присутствует и в поэме «Черный человек»:

Все неловкие души
За несчастных всегда известны.
Это ничего,
Что много мук
Приносят *изломанные*
И лживые жесты. [Ш, 190]

Прон – лишь «проводник», подобно фигуре из фольклора, он должен как бы доставить героя в нужное место:

«Зачем ты позвал меня, Проша?»
«Конечно, ни жать, ни косить.
Сейчас я достану лошадь
И к Снегиной... вместе...
Просить...» [Ш, 175]

Эта особенность «внутреннего» сюжета в поэтике Есенина состоит в том, что в одной фразе скрыто несколько смыслов – и фабула, и «сюжет» – Сергей, с одной стороны, посещает Анну, видит ее «хуторской разор», по просьбе Прона, а с другой стороны – Сергей, влюбленный поэт, едет к Анне, как к «девушке шестнадцати лет», к той, которая разбудила его душу, поэтому третья часть оканчивается, казалось бы, неожиданно:

Я Прону ответил так:
«Сегодня они не в духе...
Поедем-ка, Прон, в кабак...» [Ш, 177]

В кабак – значит, в разгул, значит, *открывать ритуальный хаос*, начатый Луной.

Путь в дом Анны также был необычен:

Мы ехали мелким шагом,
И путь нас смешил и злил:
В подъемах по всем оврагам
Телегу мы сами везли. [Ш, 175]

Исследователи обратили внимание на важность образа дороги-пути, на мифопоэтику данной поэмы³²³, но не проанализировали символы, метафизическое состояние, в котором пребывает Сергей в дороге:

Дорога довольно хорошая,
Приятная хладная звень.
Луна золотою порошею
Осыпала даль деревень.
«Ну, вот оно, наше Радово, –
Промолвил возница, –
Здесь! [Ш, 161]

Примечательно то, что дорога поэта всегда освещена Луной: как в первый его приезд, перед встречей с Анной, так и в последний, в пятой части (именно Луна указывает на *пороговость* ситуации). На кольцевую композицию, на повтор фраз также обратили внимание исследователи, но эта кольцевая композиция присутствует и на уровне мифопоэтики,

³²³ Шубникова-Гусева Н. И. Указ. соч. С. 464.

«внутреннего сюжета». В этом контексте важна семантика имени Прон и образ мельника, который «бежит, как почтальон», передавая записку Прона. Исследователи отмечают, что имя Прон, вероятно, связано с греческим Прохор, что означает «плясать впереди, вести», а в фигуре мельника видят «безымянного» персонажа, собирательный образ³²⁴. Однако в контексте традиций скоморошества, народного театра, первоначально «мельниками» называли балаганных дедов, зывал, Пьеро³²⁵. Стоит отметить, что Петрушка, шут всегда «бросает вызов» публике, делает все наоборот, часто бьет своего собеседника:

Петрушка: Ну и лошадка!.. Ай, ай, ай!.. Сколько тебе за нее?

Цыган: 200 рублей.

Петрушка: Дороговато... *Получи палку-кучерявку да дубинку-горбинку и по шею тебе и в спинку*³²⁶.

Заметим, что мельник не только задает «странный» вопрос поэту, но и отличается «крепостью» объятий:

*Объятья мельника круты,
От них заревет и медведь,
Но все же в плохие минуты
Приятно друзей иметь. [Ш, 163]*

Можно посчитать комментарий искусственным, но в этом контексте важна также характеристика Прона, простого мужика, пьяницы через фольклорную *константу месяца*:

*Я рад и охоте,
Коль нечем
Развезть тоску и сон.
Сегодня ко мне под вечер,
Как месяц, вкатился Прон. [Ш, 178]*

³²⁴ См. подробнее комментарий к поэме «Анна Снегина» в полном собр. соч. С. 666.

³²⁵ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Русский фольклорный театр // Народный театр. С. 17.

³²⁶ Полный текст пьесы «Петрушка, он же «Ванька Рататуй» см. по изданию: Народный театр. С. 256.

Обобщая все сказанное, обратим внимание на то, что Сергей едет именно с Проном в кабак, именно *он* ему пишет записку «с любовью», которую передает мельник. Нет ли в этом некой абсурдности с точки зрения бытовой действительности? Прон выполняет также функцию *шута-трикстера*, по этим причинам он сравнивается с месяцем, веселым месяцем («вкатился»), к тому же семантика имени говорит о «пляске», о сакральном танце, о качествах предводителя, которые, с одной стороны, не могут быть даны такому, как Прон («булдыжник, драчун, грубиян»), а с другой стороны, Есенин угадывает в Проне это *шотовское начало*, всегда присущее русскому народу, наделяет его такими качествами, делает носителем амбивалентных признаков (высокого и низкого), обозначая его посредником между поэтом и Анной – таким образом, выстраивается мотив «небесного ограждения».

Подчеркнем еще раз важность времени действия, когда происходят разговоры с Анной – разговор первый, во время болезни Сергея, и разговор второй, когда герои предаются воспоминаниям:

«Смотрите...
Уже светает.
Заря как пожар на снегу...
Мне что-то напоминает...
Но что?..
Я понять не могу...
Ах!.. Да...
Это было в детстве...
Другой... Не осенний рассвет...
Мы с вами сидели вместе...
Нам по шестнадцать лет...» [Ш, 182]

«*Другой... Не осенний рассвет...*» – значит, сейчас, то есть когда они разговаривают, рассвет осенний – ситуация расставания как в «Черном человеке»:

...Месяц умер,
Синеет в окошко рассвет. [Ш, 194]

Заметим, что «ночь морозная», а в «Анне Снегиной» дается указание на то, что «*зря как пожар на снегу...*». Есенин сохранил в обеих поэмах даже «метафизику» природы, значит, это было важно для него, и мы можем предположить, что обе вещи находились и жили в рамках одного замысла.

Обратим внимание и на образ сада. На символическом языке фольклора сад – это модифицированная модель мирового древа³²⁷. Все знаковые состояния, все «метафизические» прозрения Сергей испытывает, идя «разросшимся садом», причем он находится в состоянии, подобном лихорадке:

Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень.
Так мил моим *вспыхнувшим* взглядам
Состарившийся плетень. [Ш, 164]

Вспыхнувший взгляд – пристальный, позволяющий всмотреться в *небытовую действительность*:

Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет!»
Далекие, милые были! [Ш, 164]

А перед этим, еще раз напоминаем, мельник задает ему «странный» вопрос: «Озяб, чай? Поди, продрог?». Сергей обращает свое внимание на сад, как символ жизни (здесь сад-символ) – в каждой части поэмы:

Привет тебе, жизни денница!
Встаю, одеваюсь, иду.
Дымком отдает росяница
На яблонях белых в саду. [Ш, 164]

³²⁷ «По структуре сад соотносим с мировым деревом (он может воплощаться в мировом дереве, оно может быть его центром, пространственным и семантическим) и, следовательно, имеет трехчленную вертикальную организацию». См.: *Цивьян Т. Verg. Georg. IV. 116–145: к мифологеме сада // Текст: Семантика и структура.* М.: Наука, 1983. С. 123.

А в черновом варианте «Черного человека» мы находим:

И как всадники съехались
Яблони в нашем саду. [III, 505]

При анализе поэмы «Черный человек», мы уже говорили о том, что образ *деревьев-всадников* связан с традицией скоморошества в национальном инварианте.

Мы неоднократно обращались к пушкинскому контексту, анализируя поэмы «Пугачев» и «Черный человек», такое сравнение следует продолжить и при рассмотрении поэмы «Анна Снегина». Исследователи отмечают: «"Анну Снегину" роднит с пушкинским романом не только "стиль пушкинской походки", сколько постоянно пульсирующий пушкинский подтекст, сюжетные совпадения, замечательные подробности и их полемическое противопоставление»³²⁸. Думается, есенинская поэма с пушкинским романом в стихах совпадает не просто на уровне сюжета, что было бы слишком явно для Есенина, а своим *ритуальным орнаментом*. В этом случае важен и «лунарный миф», на который мы уже обращали внимание, рассматривая поэму «Пугачев», и мотив отрубленной головы в трансформированном виде, актуальный для поэмы «Черный человек», но стоит отметить, что все это связано, прежде всего, у Пушкина с Татьяной.

Самой загадочной частью в «Евгении Онегине» является сон Татьяны, который интерпретирован и как предвестие свадьбы (Ю. М. Лотман обращает внимание на фигуру медведя), и как предвестие гибели Ленского³²⁹. Однако фольклористы, расшифровывая сон в романе с позиций взаимодействия различных мифологем, указывают, в первую очередь, на *провидческий характер* сна для самой Татьяны – она постигает, прозревает собственную суть: «Итак, Татьяна провидит в Онегине бесовское начало, сон ее носит вещий характер <...>»³³⁰. Герой есенинской поэмы находится в лихорадочном, полусонном состоянии: «Я лег *подремать* на диван». В фольклоре сон воспринимается

³²⁸ Шубникова-Гусева Н. И. Указ. соч. С. 397.

³²⁹ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980.

³³⁰ Смирнов В. А. «Евгений Онегин» // Смирнов В. А. Указ. соч. С. 52.

как *переход в иное состояние*, уподобляемое смерти, только временной³³¹ (сон вошел даже в контекст явлений, связанных с обмираниями). Именно в таком состоянии, подчеркнем еще раз, состоится важный диалог с Анной. Кроме того, в четвертой части поэмы, подтверждается общее состояние «сна»:

Не помню тогдашних событий,
Не знаю, что сделал Прон.
Я быстро умчался в Питер
Развевать тоску и сон. [Ш, 182]

Добавим, что такое состояние героя – «ни здесь, ни там», *пограничное состояние* – выражается не только посредством сна. И в «Евгении Онегине», и в «Анне Снегиной» существуют два места, два авторских отступления от основного сюжета, которые могут прояснить картину в целом. После разговора с Анной поэт резко обращает свой взор в «даль» – так происходит «игра» точек зрения:

«Кого-нибудь любите?»
«Нет».
«Тогда еще более странно
Губить себя с этих лет:
Пред вами такая дорога...»
Сгущалась, туманилась даль. [Ш, 173]

В «Евгении Онегине» в заключительной главе представлена художественная «мастерская» Пушкина:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал. [V, 163]

В пушкинистике существует несколько точек зрения относительного загадки «магического кристалла» – от самых бытовых, в которых магический кристалл – некий шар, предмет из жизни самого Пушкина, – до самых абстрактных, которые так ничего и не объясняют. Стоит обратить внимание из всего

³³¹ О толковании сна, о его значениях в фольклоре см.: *Толстой Н. И.* Народные толкования снов и их мифологическая основа // Толстой Н. И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 303–310.

объема разработанного материала по этому поводу на статью Ю. С. Сорокина, который связывает эти строчки с тем, что Пушкин, во время создания своего романа, был серьезно увлечен курсом лекций Шлегелей. В одной из лекций говорилось о далекой *перспективе* в трагедии и *магическом освещении*, которое способствует созданию впечатления. Исходя из этого факта, Ю. С. Сорокин приходит к выводу, что трактовка «магического кристалла», как гадательного предмета, узка³³², поэтому данной метафоре (пока определим эти строчки именно так) ближе шлегелевское «магическое освещение», роман в своей перспективе. Если учитывать факт знания Пушкиным данных лекций и тем более его внимание именно к этому положению о драме, то, конечно, «магическое освещение» это и есть аурный, особый взгляд на действительность – не только на художественную, но, что особенно важно, и реальную. Таким образом, перед нами возникает сложный вопрос (и в теоретическом плане) о *способах* видения художественной и *затекстовой действительности*, о которой писал еще Ю. М. Лотман. Неслучайно, у Пушкина, по замечанию М. О. Гершензона³³³, самое частотное слово в романе это *сон*.

Заметим: данные отступления в обоих случаях связаны с любовной линией. В содержательном плане эти строчки важны для понимания произведений, как Пушкина, так и Есенина. В стихотворении Есенина «Метель», хронологически примыкающем к обеим поэмам, дано то же самое состояние героя:

Холодный,
Ледяной туман,
Не разберешь,
Где даль,
Где близь... [Ш, 150]

«Даль и близь» в данном контексте можно отождествить с пушкинским «сном», *сновтворчеством*:

³³² Сорокин Ю. С. «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. С. 337–340.

³³³ В статье «Явь и сон» М. О. Гершензон подробно излагает концепцию сновтворчества души в поэтике Пушкина.

С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне –
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал. [V, 163]

Герои романа явились автору в «смутном сне», то есть в иной действительности, где происходит отстранение от себя прежнего и постижение нового пространства – новой дали, а словосочетание «магический кристалл» и «в смутном сне» являются лексическими дублетами, это повторение смысла нужно было Пушкину для акцентирования внимания читателя, который может «за болтовней романа» забыть, что роман не только о Евгении и Татьяне, но и о сферах бытия человека, о «священном бреде поэзии»³³⁴.

Наши рассуждения кажутся далекими, уходящими в глубь пушкинского текста, но они ценны при учете общего *ритуального рисунка* поэмы, связанного с перерождением героя, поэта Сергея, с познанием им своей подлинной сути. Анна Снегина для него – герой, приобщающий не просто к миру воспоминаний, а к миру предков, как и Черный человек, который также напоминает поэту о «былом». Таким образом, Есенин пишет две поэмы *в рамках одного сюжета*, только разница заключается в том, что в «Черном человеке» к герою приходит сам Черный человек, а в «Анне Снегиной» уже поэт *отправляется в мир воспоминаний*, постигает *инобытие* – поэмы зеркальны, векторы пути различны.

Поэмы «Пугачев», «Анна Снегина», «Черный человек» уже объединяли в одно целое, прочитывая их, с точки зрения архитектоники, как единый текст. Особенно привлекательной кажется идея В. В. Мусатова об «арлекинаде», то есть о перевоплощениях, которые пытается осуществить лирический герой (всех трех поэм), но которые являются несбывшимися, мучи-

³³⁴ Подробный разбор «имагинативно» реальности романа см.: *Галиева М. А. Проблема фольклоризма литературы: философский аспект. Имагинативное литературоведение // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. Вып. № 6. С. 193–195.*

тельными. Однако в этих воплощениях чувствуется «узловая завязь» с природой, отсюда – «лирический герой Есенина представлял человеком-деревом, человеком-цветком»³³⁵. И в этом случае ученый прав, когда пишет о метафорике Есенина, подчеркивая ее «узловую завязь» с природой, однако позволим себе не согласиться с тем, что эти образы несут только отпечаток трагического. Анализ поэтики «Пугачева», «Анны Снегиной», «Черного человека» в контексте фольклорной традиции показывает «диалектический» характер есенинской метафорики: «тело-корабль», «голова-парус», «я – челн». Из всех состояний героя самым выразительным, с точки зрения фольклорной традиции, является «болезненное» состояние (особенно в «Черном человеке»), связанное непременно с «опьянением», ритуальной действительностью. Архетипика, сюжетика Луны, звездного корабля, Мирового Древа (деревьев-всадников) объединяет три поэмы на внутреннем уровне; фольклорная традиция через эти символы и архетипы выразилась *латентно*. Герой поэм Есенина – герой ищущий «иное царство», обретающий его через бунт («Пугачев»), любовь («Анна Снегина») и смерть («Черный человек»).

³³⁵ Мусатов В. В. Пушкин и русское житнетворчество // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. С. 130.

Глава III

РУССКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ АВАНГАРДА И ФОЛЬКЛОР: ПОЭМЫ В. МАЯКОВСКОГО

Фольклорная парадигма в авангарде

В культуре начала XX в. отмечается широкое распространение неомифологизма, творения «своего мифа». Однако начать главу о связях творчества Маяковского с фольклором и мифом необходимо с небольшого экскурса в *авангардистскую среду* и её «окрестности», где идеи воскрешения разных мифов и архаического мышления были особенно актуальны. Поисками корней авангардного миропонимания исследователи занимаются на протяжении многих десятилетий. Все они, анализируя теорию и художественную практику представителей авангарда, обращают внимание на следующее противоречие: с одной стороны, отказ, разрыв эстетики авангарда с традицией; с другой стороны – обращенность авангарда к мифу. В связи с этим возникает ряд вопросов: что понимать под традицией? К каким мифам обращаются художники-авангардисты? Каким образом эти противоречия (отказ от традиции – обращенность к мифу) разрешаются в рамках одного явления? Эти вопросы носят дискуссионный характер и могут увести исследователя в область «высокой» теории, что для нас на данном этапе исследования нежелательно. Поэтому мы остановимся только на некоторых уточнениях.

Литературоведы, пишущие о разных мифологемах, по-разному проявившихся в авангардистской эстетике, отмечают особое значение «космогнозехатологического мифа» (Ю. Н. Гирин), заключающего парадигму смерти/жизни, разрушения/устроения нового мира и человека. Ученые в поисках выстраивания *генеалогии авангарда* иногда вообще пытаются противопоставить новую эстетику русской (христианской) культуре, странным образом отказывая авангарду «в уме»: «Авангард – это культура аутсайдеров, культура маргиналов, не выдержавших

традиционный (что поделаешь!) тест на одаренность»³³⁶. Не точными в своих наблюдениях оказываются и те, и другие, так как в их исследованиях осталась незамеченной еще одна важная составляющая нашей культуры – фольклорная парадигма или, лучше сказать, фольклорное мировоззрение, характер русского *космо-психо-логоса*, причудливо синтезирующий в себе христианское и языческое, где одно отнюдь ли противоречит другому или его исключает. Ближе всех к проблеме соотношений фольклорного и авангардного подошли И. Е. Васильев и В. В. Байдин. Первый проводит тонкие параллели между заумным языком пьес Ильи Зданевича и шаманизированной речью, а также устанавливает связь поэтики его пьес с карнавальной смеховой культурой³³⁷. Второй, анализируя авангардистскую эстетику, отмечает в ней некоторую тенденцию, связанную с «архаизмом», под которым понимает возвращение к «истокам»³³⁸.

Как бы авангардисты ни отрицали традицию, преемственность (иногда в очень грубых формах, как в «Пощечине...»), тем не менее, они часто оказывались в положении между «поэтикой и прагматикой»: «<...> художественная система авангарда возникает в поле напряжения между эстетической и апеллятивной функциями искусства, между поэтикой и прагматикой»³³⁹. Итак, представленные генеалогические связи неполны и требуют **вторичной реконструкции**, в которой главным звеном должен выступить **фольклор**.

Первое, что обращает на себя внимание в контексте нашей проблемы – это деятельность футуристов-заумников, а именно, язык, ими созданный. Конечно, особенно выделяются призывы основателя «заумного языка» А. Крученых «оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закрепленном

³³⁶ *Есаулов И. А.* Генеалогия авангарда // *Вопр. лит.* 1992. Вып. 3. С. 176–191.

³³⁷ *Васильев И. Е.* Заумь как идиолект футуристического авангарда // *Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 55, 95.

³³⁸ *Baidine V.* L'archaïsme dans l'avant-garde russe (1905–1941). Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lirondelle, 2006. P. 29.

³³⁹ *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003. С. 281.

ярлыком понятия – на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно»³⁴⁰ («О безумии в искусстве», 1919). Но здесь стоит обратить внимание на то, что русские футуристы хоть и активно использовали *непонятный язык*, творили его, однако не стремились объяснять «истоки» такого своего выбора. В связи с этим показательно сопоставление с грузинским вариантом футуризма, испытавшим на себе влияние идей ОПОЯЗа. Дело в том, что грузинские футуристы-заумники теоретически осмысливали свои опыты, связывая напрямую свою поэзию с фольклором, видя истоки *поэтики зауми* в фольклорной поэтике. Так, Л. Асатиани в своей статье «Проблемы поэзии: Поэзия и заумь» прослеживает генетическую связь зауми в языке с грузинским фольклором: «Вслед за Шкловским, указывающим на заумь в заговорах и заклинаниях, Асатиани приводит образцы зауми, содержащиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи, болезни глаз»³⁴¹. Таким образом, теоретическая статья поэта показывает сложную связь новой авангардистской поэтики с уже *сложившимися и существовавшими веками формулами*. Думается, что и русский футуризм вырос со своим заумным языком, языком числа, звезд на русской фольклорной почве, несмотря на то, что новые поэты постоянно публично отказывались от традиции и какой-либо преемственности («Пощечина общественному вкусу»). Но это, по тонкому наблюдению В. В. Мусатова, укоренило с большей силой тех же футуристов в *фольклорной стихии*³⁴², заставило обратиться к архаическому мышлению, перешагнув как бы через целые эпохи. Еще В. Шкловский в 1919 г. устанавливал связи «заумного языка» и ритуальных формул, отмечая, что «заклинания всего мира часто пишутся на таких языках <...>»³⁴³.

Поэтика загадки строится, по замечаниям специалистов, на зауми, темном языке, заключающем в себе *космическое знание*, получить которое можно только путем разгадывания –

³⁴⁰ Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день. 1919. № 5. 26 мая.

³⁴¹ Никольская Т. Л. Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 154.

³⁴² Мусатов В. В. Указ. соч. С. 135.

³⁴³ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград: 18-ая Государственная Типография. Лешуков, 13, 1919. С. 21.

тайн Вселенной. Эстетика авангарда связана непосредственно с поэтикой зауми, которая привлекательна была тем, что «основной акцент делается не на словесной форме ради ее самой, а на телесно-духовной форме самого творящего субъекта в момент вдохновения, которая являет собой постоянно меняющуюся форму самого бытия – прообраз новой Вселенной»³⁴⁴. Таким образом, происходит приобщение к *небытовому*. К последнему в своем творчестве, поэмах и манифестах, призывал В. Хлебников.

Особенно интересными в этом свете видятся две работы В. Хлебникова. Первая – небольшая статья 1915 г., которая не была опубликована при жизни поэта, о сказке, с характерным названием – «О пользе изучения сказок». Поэт в бытийном ключе осмысляет явление сказки, ее пользу для человечества: «Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества»³⁴⁵. С этой точки зрения параллель с лекцией о сказке Е. Н. Трубецкого как нельзя уместна. В статье первого и лекции второго, в сущности, сказка рассматривается в фольклорно-философском аспекте и более того, именно в этом жанре фольклора мыслители видят правду и *прозрение человечества*, причём обращаясь главным образом к волшебной сказке, *знающей иномирную действительность* во всех ее проявлениях. Также примечательно то, что за сказкой, по мнению, Хлебникова и Трубецкого, кроется миф, что для нас особенно важно в теоретическом аспекте, в вопросе соотношения форм фольклора и мифа.

По замечаниям ученых, «в творчестве Хлебникова миф (или сказка) вновь приобретает то значение, которым он обладал в рамках философии Платона, согласно которой миф является вспомогательным средством Логоса, научно и разумно устроенной речи. Иными словами, миф – сказка иносказательно повествует о том, чего нельзя выражать сознательно, (вслух)»³⁴⁶.

³⁴⁴ *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. С. 72.

³⁴⁵ *Хлебников В.* О пользе изучения сказок // Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 594.

³⁴⁶ *Ланн Жан-Клод.* От сказки до футуризма: по поводу статьи Хлебникова «О пользе изучения сказок»: Философия и творчество В. Хлебникова // Acta Slavica Iaponica. № 4. С. 127.

В своей заметке 1914 г. «Закон поколений» В. Хлебников, по существу, утверждает «имагинативный абсолюте», то есть то, что *невидимо* для бытового глаза и *воззримо* только духовным элементом: «Родословная обыденная не должна враждовать с необыденной»³⁴⁷. В последнее поэт и вкладывает то, что существовало в народе всегда, что сохранилось в мифе, потом перешло в фольклор – отсюда и название статьи «Закон поколений», то есть об исторической, бытовой и *метаисторической*, бытийной, *имагинативной преемственности*. Таким образом, можно поставить вопрос не просто о формах проникновения фольклорной традиции в поэтику авангарда, а поставить вопрос шире – о *фольклорном мировоззрении* художников-авангардистов и ещё шире – об энтелехии культуры и имагинативном абсолюте, эйдосе, проникающих через миф, фольклор в художественную систему.

Вторая работа – антивоенный манифест 1916 г. «Труба Марсиан», провозглашающий концепцию «четвертого измерения», в котором должен жить и существовать в дальнейшем *новый человек*: «Мозг людей и донинѣ скачетъ на 3 ногахъ (3 оси мѣста)! Мы приклеиваемъ въздѣлывая мозгъ челоѣчества, какъ пахари этому щенку 4-ю ногу, именно – *ОСЬ ВРЕМЕНИ*»³⁴⁸. Однако возникает вопрос об «истоках» такого видения мира: проблема «четвертого измерения» в начале столетия волновала не только Хлебникова. Проблему «четвертого измерения» неоднократно поднимала в своем творчестве и М. И. Цветаева. В лирическом цикле «Провода» (1923 г.) утверждается месть «четвертого измерения» обществу, отказавшемуся от сакрального, бытийного мира³⁴⁹. Но главным образом к этой проблеме

³⁴⁷ Хлебников В. Закон поколений // Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 652.

³⁴⁸ Хлебников В. ТРУБА МАРСИАНЪ // Велимир Хлебников. Труба Марсиан. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 7.

³⁴⁹ Сухова А. В. Безмерность мира поэта в идиостиле М. И. Цветаевой // Актуальная Цветаева 2012 – к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция 8–10 октября 2012. Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 324.

обращался, в первую очередь, ученик Г. Гурджиева – П. Успенский, оказавший впоследствии значительное влияние на мышление футуристов своим учением о незримых мирах, расширении трехмерного пространства. Здесь стоит остановиться на этой фигуре и дать некоторый комментарий.

Выстраивая свою концепцию «четырёхмерного мира», П. Успенский описывает особое экстатическое состояние человека при попытке постижения другого измерения: «<...> человек терял ощущение реальности или старого порядка. Видимый мир начинал ему казаться фантастическим, нереальным, все исчезало кругом него, разлеталось как дым, оставляя жуткое ощущение иллюзии. Во всем он чувствовал бездну бесконечности, и все проваливалось в эту бездну. Ощущение бесконечности есть первое и самое страшное испытание перед посвящением»³⁵⁰. Такая характеристика четырёхмерного пространства и метафизического состояния человека при его осмыслении наводит на мысль о прямом сопоставлении этой концепции с экстатическими состояниями, описываемыми в явлениях фольклора, а именно, в обмираниях³⁵¹. *Обмирая*, человек погружается в сонное состояние, но сон его носит условный характер. Из приведенных нами текстов обмираний видно, что *обмирающий* осознает свое *состояние-пребывание* в другом мире, ощущает бесконечность пространства. Кроме того, подобные техники восприняты в трансформированном виде фольклором из этнографии, *инициативских обрядов посвящения*³⁵². Однако проблема «четвертого измерения» возникала не только в сознании поэтов и философов, но и в сознании художников и ученых-музыковедов, что

³⁵⁰ Успенский П. Д. *Tertium Organum*. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. С. 181.

³⁵¹ Проблему имажинативного абсолюта можно поставить относительно и фольклора. См.: Галиева М. А. Имажинативный абсолют в фольклоре (на материале фольклорной экспедиции МГУ 2014 г.) // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 8, т. 3. С. 295–299.

³⁵² Элиаде М. *Посвящение воинов и шаманов* // Элиаде М. *Тайные обряды инициации и посвящения*. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 245.

говорит об актуальности поисков того же «инога царства» (Е. Н. Грубецкого) только не непосредственно в философско-фольклорном ключе, а в философско-художественном и научном, на первый взгляд, алогическом, в котором развивалась поэтика авангарда.

Так, в 1923 г. музыковед Л. Л. Сабанеев в работе «Музыка речи» пишет о наличии особой «ауры» или «астрального тела» у музыкального произведения, подразумевая под этим синтетичность произведения искусства: «Музыка имеет "ауру" в области слова, в области светов, запахов, форм и образов <...> вообще каждое искусство – в сферах ощущений, не затронутых именно этим искусством <...> всякое произведение синтетично, является соединением всех искусств. И чем оно гениальнее, тем страннее его "аура" <...> большая часть произведений лежит в его "ауре", а не в нем самом»³⁵³. Каждое произведение *способно вызвать* комплекс эстетических ассоциаций, оно обладает особой «аурой», которая находится *за пределами* этого искусства, его материальной стороны, в нашем случае – текста. На первый взгляд, парадокс, который заключается, с одной стороны, в воздействии непосредственно произведения на читателя, зрителя, слушателя, а с другой стороны – воздействие обусловлено не только самим произведением, но и отголоском в сфере чувств, не связанных, «не затронутых именно этим искусством». *Тогда каким образом воздействует произведение? Ответ на этот теоретический вопрос лежит в сфере понятия «имагинативный абсолют», которое присутствует как в самом произведении, так и кроется в человеке, воспринимающем это произведение.* Конечно, второе субъективно, однако многое зависит от приобщенности реципиента к *энтелехии культуры* (вспомним положения из «Эмблематики смысла» А. Белого о близости Персии, Египта, разных эпох, вызывающих у человека определенный комплекс ассоциаций).

Задача исследователя заключается в расшифровке тела «ауры», в выделении этого «имагинативного абсолюта» текста, в нахождении в произведении искусства всевозможных связей с

³⁵³ Сабанеев Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М., 1923. С. 22–23.

другими искусствами. Это сходно задаче, которую поставил перед фольклористом В. Е. Гусев – «комплексный подход» к фольклору. В этом отношении показательна цитата из статьи Есенина «Быт и искусство»: «Каждый вид мастерства в искусстве, будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть *огромного органического мышления* человека, который носит в себе все эти виды искусства только лишь как и необходимое ему оружие» [V, 214–215]. В этом случае поэт обращается ни к какой-то одной традиции, например, устной, а говорит об «органическом мышлении», которое было присуще ему самому. Этот поэтический взгляд, *провидение* сопоставим в филологической науке с *комплексным подходом* к фольклору. Итак, сложная теоретическая проблема разрешена художниками слова в их творчестве, потому что они обладали таким «органическим мышлением», думается, **столь необходимым и ученому, разрабатывающему проблему фольклорной традиции в литературе.**

Проблему об «ауре» произведения, его невыраженной стороне можно применить не только к музыке, но и к живописи, а именно, к авангардистскому направлению 10–20-х гг. XX в. – *лучизм*. В манифесте «Лучисты и будущники» заявлено: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней возникает ощущение того, что можно назвать *четвертым измерением*, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски – единственные признаки окружающего нас мира – все же ощущения, возникающие в картине – уже другого порядка; – этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой»³⁵⁴. Итак, в теории и стиле лучистой живописи, разработанной М. Ларионовым, есть то общее, что объединяет *лучизм* со взглядами музыковедов тех лет на музыкальное произведение. Этим общим является *акцентирование внимания на ощущениях* воспринимающего, произведение затрагивает те сферы чувств, которые как бы не затрагивает данный вид искусства, а также здесь наблюдается *отказ от позитивистского мышления*. Добавим, что художники начала XX в. осмысли-

³⁵⁴ Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 241.

вали живопись с космических позиций. «Новая моя живопись, – писал Малевич, – не принадлежит земле исключительно. <...> И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение "отрыва от шара земли"³⁵⁵. Более того, отражение лучей различных предметов можно представить в виде «ауры» этих предметов – изображен не сам предмет, а его *свечение*, то, что недоступно глазу. Как ни странно, но именно в *русской вышивке* мы найдем явление «лучевого» образа предмета, что связано с *солярной символикой*. *Лучистость головы* женской фигуры говорит о связи с космическим миром, стихиями природы, при этом лучи ассоциируются с прообразом, неким абсолютom. *Ритуальный характер* узора обусловлен солярным и земледельческим культом³⁵⁶.

Если такой теоретический подход характерен для музыки, живописи, архитектуры, то он может быть применим, как нам видится, и для литературы. В филологической науке эта проблема разрабатывается в рамках вопроса «синтеза искусств» (особенно много работ о творчестве А. Белого, о влиянии живописи на лирику В. Маяковского). Думается, что данную проблему можно перенести из сферы взаимодействия литературы и музыки в сферу взаимодействия фольклорной и литературной традиций, где фольклор будет восприниматься как *взаимодействие форм мифа, обряда, ритуала*, как комплекс *дожанровых образований*, а преломление фольклорной традиции в тексте, как трансформация этих формул, «простирающихся вдаль времен», как выработка «имагинативного абсолюта». При такой постановке вопроса реальный комментарий теряет значимую силу, потому что он не обращен к *затекстовой действительности* в том понимании, как ее воспринимают фольклор и сам поэт, носитель «имагинативно-

³⁵⁵ Малевич К. С. Письмо М. В. Матюшину от 10 ноября 1917 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 182.

³⁵⁶ «Схема такова: с появлением земледелия возникает «ромб с крючками» как идеограмма плодородия; затем появляется конь в сочетании с ромбом и богиня». Подробнее об этом в монографии Б. А. Рыбакова «Язычество древних славян». См.: Рыбаков Б. А. Глубина памяти // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. С. 77

го абсолюта». Таким образом, фольклорная действительность в тексте – это *обрядовая действительность*, находящаяся в «ауре» произведения, создаваемая взаимодействием слова с его *имагинативным смыслом*. В свете этого, призыв А. Крученых к «заумному» («Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно!») не воспринимается только как эпатаж, отрицания традиции, а скорее как обращение к более ранним формам фольклора или, лучше сказать, к *фольклорному мировоззрению*.

Другой музыковед тех лет, М. Гнесин, указывает на силу «самосохранения искусства», которая толкает обратиться его к *предельному*, то есть к лону природы-матери, обратиться к «соседам» – другим видам искусства, к созданию другой действительности, выходящей за рамки реальной³⁵⁷. Видимо, обращение поэтов начала XX в. к древнерусской словесности, к фольклору продиктовано именно этим. С одной стороны, авангардистская парадигма направлена против позитивистского мышления, с другой стороны, сами поэты выступали против «мещанского» понимания литературы, за избавление ее от этого «налета». Так, С. Г. Семенова пишет об антимещанском выборе героев Маяковского и самого поэта³⁵⁸, что укореняет его в русской национальной традиции. И дело здесь не только в «философии общего дела» Н. Федорова, которая, конечно, повлияла на Маяковского, а более в том – *каким образом* поэт изображает другую реальность. В этом случае фольклор со своей архаикой *оказывается* намного шире любой философской концепции, он предоставляет поэту больше приемов для создания этой «неизвестной дали», что для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной (А. Блок); он предлагает набор архетипов, ритуалом, которые уже подразумевают под собой *топику*. Например, К. Г. Петросов, анализируя поэму Маяковского «Человек», обращается именно к мифу и фольклорной традиции, хотя о последней только упоминает, он видит возможность глу-

³⁵⁷ Гнесин М. О природе музыкального искусства и о русской музыке // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 23.

³⁵⁸ Семенова С. Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 429–455.

бинного прочтения поэмы именно через призму мифа, архаики: «В мифе и фольклоре Маяковского привлекает то, что выражает присущее народному сознанию стремление понять и объяснить происхождение, бытие мира и человека, вера в огромные возможности последнего, наконец, свободная, непосредственная и наивная игра фантазии»³⁵⁹.

Неслучайно исследователи, разрабатывающие проблему «синтеза искусств» с конкретно-исторических позиций, обращаются к работам А. Н. Веселовского, отмечают «нерасчлененность в отдельных видах искусства их родовой или жанровой структуры»³⁶⁰. В этом случае уделяется большое внимание *синтетическому этапу* творческого мышления. Здесь стоит обратить внимание на концепцию В. М. Гацака об *этнопоэтической константе*, основанную на компаративном исследовании – от эпосов коренных народов Сибири до неславянских эпосов Восточной Европы³⁶¹. При такой постановке вопроса *этнопоэтическая константа* и есть в некотором роде часть имажинативного абсолюта – тогда сложность выбора традиции, к которой может апеллировать исследователь, отпадает. Таким образом, возникает вопрос о синтетической природе фольклора, который вообрал в себя формы мифа, обряда, ритуала, – то, что А. Н. Веселовский назвал формулами, «простирающимися вдаль». Уже в 1870 г. ученый задается следующим вопросом: «Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? <...>»³⁶². При исследовании проблемы фольклорной тра-

³⁵⁹ Петросов К. Г. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. 1987. № 8. С. 135.

³⁶⁰ Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. С. 6.

³⁶¹ Гацак В. М. Пространства этнопоэтических констант // Народная культура Сибири. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. С. 109–112.

³⁶² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940. С. 35.

диции в творчестве Маяковского, Есенина и, вероятно, любого другого гениального поэта (здесь снимаем вопрос о стилизаторстве, *вторичном фольклоризме*) приходится учитывать и этот факт – синтетический характер фольклора. Стоит еще раз обратить внимание на тезис о *комплексном восприятии фольклора*, сопоставляя его с проблемой *синтеза искусств*. Так возникает «ризомный текст», а точнее сказать, художественное предвидение, в основе которого лежит «мерцающая ризома». Пространство «как бы мерцает в переходе от неявленного к отдельным реализованным элементам»³⁶³ и эти элементы (неявное проявление фольклорной традиции, например) представлены на разных уровнях произведения. Эти комментарии кажутся нам необходимыми в свете того, что в работах, посвященных выявлению мифологем, архетипов в авангардистской поэтике, существует, преимущественно, констатация присутствия мифопоэтической и фольклорной (реже) традиции³⁶⁴, а анализа, выявления причинно-следственной связи мифа, фольклора, перешедших в литературу, нет.

Подобно взаимодействию искусств, образованию «аурного» тела музыки, живописи (лучизм), выявлению «эфирного тела» предмета (к положению Р. Штайнера о взаимодействии тел *эфирного* и физического), происходит и *преломление фольклорной традиции в литературе* – фольклор «проникает» в произведение не только открыто, но и в виде дожанровых образований (обряд, ритуал, миф) – так рождается обрядовая действительность в художественном произведении, то, что не сразу доступно глазу исследователя.

³⁶³ Синцова С. В. Отличительные особенности художественного предвидения новых искусств. Видовое разнообразие искусства как предмет научного прогнозирования и художественного предвидения // Синцова С. В. Словесное творчество – солярис новых искусств. Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2007. С. 39.

³⁶⁴ Так, Т. В. Цивьян пишет о мифологическом архетипе в поэтике ОБЭРИУ: «<...> разбрасывание предмета на части, дробление, столкновение предметов, которое затем приводит к их обновлению и приобретению ими нового действительного смысла...» (Цивьян Т. В. К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 374).

Однако искусство начала XX в. связано с явлением фольклора не только на уровне проникновения устной традиции в литературу, но и мировоззренчески, что не менее важно. Возвращаясь к проблеме поиска «иного царства» (Трубецкой), нового града, которому предшествует революция на «земле и небесах» (Есенин), «четвертого измерения» (Хлебников, Успенский, Малевич), отметим, что поиск этот осуществлялся не только в литературе, но и в жизни, которая была неотъемлемой частью художественной практики в культуре Серебряного века. Устанавливая параллель с фольклорной парадигмой, обнаруживаем *иномирную* действительность не только в «жанрах», но и в дожанровых образованиях. Подобным образом характеризуется ритуальное опьянение, связанное в русской традиции со скоморошеством. Типологически значим в этом отношении обряд посвящения юношей у западных славян. В южной Словакии существует комплекс *инициатических действий* для взросления юношей, который осуществляется во время *malá strkaná* и ритуального опьянения³⁶⁵. В восточной – с практиками суфиев, что отразилось и на поэтике персидско-таджикской поэзии³⁶⁶, хорошо знакомой и Есенину, и Хлебникову. Также шаманизм с ритуалом камлания дает возможность постижения *иерархии неба* – шаман, путешествуя на ладье по иному миру, верит уже не в реальный мир, а в тот в который попадает³⁶⁷. Из всего этого следует то, что фольклор в разных своих проявлениях знает другие пространства, знает *метафизическую сферу человеческой действительности* и говорит нам, нередко, о намеренном погружении человека в ее стихию. *В этом контексте обращает на себя*

³⁶⁵ Хорватова Э. Традиционные юношеские союзы и инициационные обряды у западных славян // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 163–164.

³⁶⁶ В суфийской персидской поэзии вино перестает быть разливаемой халифскими слугами «материальной субстанцией, становясь теперь обозначением упоения Божественной любовью». См.: Эрнст К. В. Суфийская поэзия // Эрнст К. В. Суфизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 91.

³⁶⁷ Михайловский В. М. Міросозерцаніє шаманистовъ // Михайловский В. М. Шаманство: Сравнительно-этнографические очерки. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 16–17.

внимание «кабаретная эпидемия», возникшая на рубеже веков, связанная, по утверждению специалистов, с путем из «башни» в «подвал» и наоборот³⁶⁸ – совмещение высокого и низкого, разных видов искусства, которые таким образом выстраивают *Axis Mundi*.

Стоит отметить общее настроение Серебряного века относительно разного рода мистерий, театрализованных представлений, иногда проходивших в «закрытом» богемном кругу. Любопытным примером подобного рода «антиномии» авангардистского мышления может служить одно представление, состоявшееся в 1913 г. в «Бродячей собаке», а именно, «Вертеп кукольный», организованный К. М. Милашевским, с участием в главной роли Ольги Судейкиной. Обратим внимание на то, что именно в этом месте «сверкала» еще «неоперенная желтая кофта» Маяковского. Это действие позднее вспомнит А. А. Ахматова в «Поэме без героя», называя Судейкину «козлоногой» (последняя танцевала, демонстрировала бешеную пляску в кабаке). Однако исследователи отмечают, что тема вертепа намеренно умалчивалась художниками Серебряного века³⁶⁹, но это не отменяет воплощения его идей в жизнь (кроме того, женой Волошина М. Сабашниковой была организована на основе учения Р. Штайнера эвритмическая школа в 20-е гг., школа, отличающаяся постановкой особых действ, в которых руки и ноги вступали в особый диалог³⁷⁰). «Но магия, но чертовщина, но грешность, какие клубились в Серебряном веке и каким Кузмин приносил посильную дань, поставлены им в соотношение с Рождественским вертепом – знаком чистоты и ясности в его повести «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», созданного через три года после «Вертепа кукольного»³⁷¹, значит, так или иначе, к самому процессу представле-

³⁶⁸ *Гирин Ю. Н.* Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Вып. 1. С. 121–122.

³⁶⁹ *Уварова И. П.* «Вертеп кукольный» в «Бродячей собаке» (1913 год) // Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 279.

³⁷⁰ Там же. С. 286.

³⁷¹ Там же. С. 278.

ния, этой невероятной, сбывшейся один раз, *драмы-мистерии* подходили осознанно, уловив главное свойство природы шутовской – «красота поднебесная со знаком минус» **возможна**, шутовство, высмеивание, мнимое беснование **соотносимы с ней**.

Имажинистам также были не чужды разного рода мистерии, обращенные к пограничным состояниям человека. Хотя, по этому поводу, исследователи нередко пишут с известной долей скепсиса. Но, думается, такие практики отразились на поэтике Есенина и Маяковского, прежде всего, в *имплицированном виде* и здесь не следует искать прямых отражений, влияний и списывать интерес к различного рода мистериям исключительно на молодость поэтов.

Итак, идея смерти, «распыления» мира, разложения на «четвертое» и даже «пятое» измерения, идея особой «ауры» произведения искусства была парадигматична для авангардистской картины мира, однако все это поэты, создававшие новую поэтику, не могли выстроить *из ничего*, они постоянно осознанно и часто неосознанно апеллировали «к архетипике, причем, противонаправленного свойства»³⁷². Таким образом, выстраивалась **сложная взаимосвязь мифа, фольклора, литературы**, которую нам и предстоит проследить на примере творчества В. Маяковского (его ранних и поздних поэм) с привлечением контекстов из поэм В. Хлебникова и М. Цветаевой.

Искусство авангарда и человек будущего в поэзии В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой

Искусство авангарда выдвинуло положения о «новом человеке», переосмыслило соотношение между бытом и бытием, не отвергая абсолютно первое, изменило представления о космосе, как о чем-то целом и, главным образом, создало новый язык, «язык звезд», находящийся на грани реальной и космической действительности. Яркими примерами этому могут служить раннее творчество В. Маяковского, мифологические

³⁷² *Гирин Ю. Н. Указ. соч. С. 144.*

поэмы В. Хлебникова и последние поэмы М. Цветаевой. Три идейно далеких друг от друга поэта создали *новый миф* о мире, воплотили в своем творчестве *антропокосмическую модель* и, так или иначе, все они укоренены, как в новой культурной системе, так и обращены в прошлое.

По замечаниям специалистов, авангард не только переосмыслил представления о мире, но и был обращен к прошлому, сакральным переломным его моментам. Стоит здесь отметить и проблему внутренней формы культуры, о которой Г. Кнабе писал: «Внутренние формы культуры – это образные представления, обнаруживаемые в основе самых разных проявлений духовой и материальной жизни данной эпохи и составляющие глубинное единство ее культуры»³⁷³. Таким образом, перед нами стоит следующая задача – выявить модель *нового человека*, человека будущего в поэзии Маяковского, Хлебникова и Цветаевой, а также те принципы реализации этой модели и формы её взаимодействия с подлинным мифом и фольклорной традицией.

Взаимодействие культуры авангарда с разными проявлениями форм мифа, фольклора сложнее, чем представляется на первый взгляд. Это не только известные сюжетные картины о «красных», «синих», «желтых» конях Петрова-Водкина, Ф. Марка (отметим, что в это время *анималистический сюжет* получил всемирное распространение – Х. Сабогаль создает картину «Лошади на побережье», сюита П. Элюара «Животные и их люди, люди и их животные»), не только проникновение новокрестьянских поэтов в тайны природы, это, прежде всего, новое видение космоса и искусства, не с мещанских позиций, а с позиций сопричастности человека бытийному миру, *солнечной культуре*, как об этом писал С. А. Есенин в «Ключах Марии», наблюдение за «дневником духа», по поэтическому эзотерическому завещанию В. Хлебникова из очерка «Своеси»: «Заклинаю художников будущего вести точные *дневники своего духа*: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа»³⁷⁴. Литературоведы, исследующие

³⁷³ Кнабе Г. Эти пятьдесят лет // Вопр. лит. 2007. № 2. С. 146.

³⁷⁴ Хлебников В. Своеси // Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 37. Далее тексты произведений Хлебникова цитируется по названному

«онтологию» авангарда, упоминают в этой связи имя Есенина, как поэта, вписывающегося в общий контекст поэзии, воспевающей «культ зверя». Так, Ю. Н. Гирин отмечает: «Склонный к антропоморфизации природно-животного мира Есенин («Корова», «Песнь о собаке»), готов был анимализировать (а затем и онтологизировать) весь зримый окоем («Облак, как мышь, подбежал и взмахнул / в небо огромным хвостом» и т. д.), по которому он и сам готов был проскакать «на розовом коне»³⁷⁵. Однако, думается, связь авангарда с мифом, гораздо сложнее – она выходит за рамки натурфилософского языка природы, анималистичности и заставляет задуматься над теоретически сложным вопросом *взаимодействия мифа, фольклора и литературы*, где есенинское «когтей лазурь», «паруса вороньи» и «кометы, как хвосты лошадиные» Маяковского связаны не только с уподоблением царству зверя или неким символом, но и с глубинной фольклорной традицией, архетипическими смыслами.

Обращение к «звериной» теме, к мифу означало противостояние с «логизмом», мещанским восприятием искусства. Показательными в этом отношении явились как поэзия, так и живопись. В 1910-х гг. Малевич создает картины, которые условно можно назвать «заумным реализмом». К одной из них – «Корова и скрипка» – автор дает следующий комментарий: «Алогическое сопоставление двух форм – «скрипка и корова» – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком»³⁷⁶.

Анализ поэтики Есенина показал, что «страшные трагические» образы обозначают *инвертированную реальность*, выражают *ритуальный орнамент*, связанный с женским архетипом, обрядовым комплексом обмираний, вызыванием духов-предков, языком дема и «присягой земле на верность» – *культом Матери-сыра земли*. Р. Якобсон справедливо отметил: «Эта земляная тема <...> дана в поэзии Маяковского и Хлебникова в сгущен-

изданию с указанием страницы. (Здесь и далее в примерах курсив мой. – М. Д.).

³⁷⁵ Гирин Ю. Н. Онтология // Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 160.

³⁷⁶ Казимир Малевич. Каталог выставки. М., 1989. С. 154.

ном физиологическом воплощении (даже не тело, а мясо); ее предельное выражение – задушевный культ зверья и его животной мудрости»³⁷⁷. Замечание ученого чрезвычайно важно для исследования и фольклорной традиции в поэзии авангарда, и для изучения эстетических и философских воззрений этого периода, однако хотелось бы дополнить, что «земляная тема» в поэзии Маяковского, Хлебникова связана не только с грубой плотью, но и *присягой земле*, властью Матери-сыра земли над культурным героем. Конечно, о «небесной избранности крестьянина» говорить не приходится (как в случае с новокрестьянской поэзией), но то, что поэзия авангарда, футуристов вобрала в себя разные культурные традиции, обратилась к славянской мифологии, является очевидным. В этом случае важно положение из работ Ю. Н. Тынянова: «Перед судом нового строя Хлебникова литературные традиции оказываются распахнутыми настезь. Получается огромное смещение традиций. «Слово о полку Игореве» вдруг оказывается более современным, чем Брюсов»³⁷⁸. Конечно, Маяковский в автобиографии «Я сам» писал об отрицании всего древнего³⁷⁹, но при ближайшем рассмотрении его поэтики, хотя бы ранних поэм, результат «отрицания» иной, открывается *диалог-спор* с архаической традицией, нежели ее полное отсутствие. Итак, обратимся к поэме Маяковского «Флейта-позвоночник» и трагедии «Владимир Маяковский».

В поэме В. В. Маяковского «Флейта-позвоночник» главный герой живет не просто в мире музыки, но и сам воспринимает музыку (сфер):

³⁷⁷ *Яacobсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11/12. С. 87.

³⁷⁸ *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965. С. 295.

³⁷⁹ Маяковский в «Я сам» описывает случай с экзаменом, который чуть не провалил, потому что не мог дать правильное толкование слову «око», этот сюжет из своей жизни поэт после прокомментировал так: «Поэтому возненавидел сразу – все древнее, все церковное и все славянское. Возможно, что отсюда пошли и мой футуризм, и мой атеизм, и мой интернационализм» [I, 12].

Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт [I, 199]

Он воспринимает музыку сфер, являясь певцом любви, певцом печали – пусть и сделано это «жестко и грубо», но решено глубоко оригинально, по-своему³⁸⁰. Поэму «Флейта-позвоночник» невозможно понять без анализа ее мифопоэтики, без рассмотрения ее философских вопросов, кроме того – она вписана в мировой литературный и культурный контексты (здесь возникает и фигура Гофмана, и гетевская Гретхен). Так, относительно поэмы «Человек» Петросов писал о параллели Гофман – Маяковский, о сходстве мотивов и сюжетов в «Крошке Цахес» и «Человеке». Исходя из этого, уместным будет провести такую же параллель и при анализе поэмы «Флейта-позвоночник», где Маяковский показал высокую трагическую любовь в ее истинном космическом модусе (обратим внимание на то, что первоначально поэма носила другое название – «Стихи ей»³⁸¹, связанное с личными любовными переживаниями поэта). По мнению С. Г. Семеновы, Маяковский в своем творчестве, особенно в своих поэмах «бросает вызов этому миру, его ценностям, установлениям, укладам и тому вышнему, небесному Самодержцу, который, по его мнению, скрепляет всю установившуюся земную пирамиду»³⁸². Но несмотря на все бунтарские, богоборческие настроения в поэзии Маяковского, о которых пишут многие исследователи, в его творчестве нередко побеждает «любящее сердце человека»: «<...> на чувстве основывается новая религия («сердце все»), из чувства идет и импульс к преображающему творчеству»³⁸³. Значит, можно говорить о космическом эросе, который преобразует хаос; стоит также обратить внимание на то, что Маяковский был «околдован»

³⁸⁰ *Петросов К. Г.* Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // *Вопр. лит.* 1987. № 8. С. 122.

³⁸¹ Комментарий к поэме. С. 442.

³⁸² *Семенова С. Г.* «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // *Семенова С. Г.* *Метафизика русской литературы.* М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 418.

³⁸³ *Семенова С. Г.* *Указ. соч.* С. 419.

Блоком, его «Прекрасной Дамой»³⁸⁴, а здесь же – и служение этой Даме, иначе говоря, Небесной Деве, Софии.

Герой Маяковского преодолевает этот хаос за счет общения к знаниям и Земли, и Неба, в этом случае и важна для рассмотрения образа антропология (в космическом пространстве). В последнее время исследователи вновь обратились к параллели «Маяковский – Гофман», рассматривая поэму «Флейта-позвоночник» и вводя в качестве интерпретанты новеллу «Песочный человек»³⁸⁵, но, к сожалению, комментарий свелся к «стилизациям и заимствованиям», а идея высокой любви, характерная для романтизма, заменилась мотивом куклы, грешной женщины, сводящей с ума поэта. Но у Гофмана есть и другая новелла, в которой мы найдем высокий модус любви – в его сказке «Золотой горшок». Итак, обратимся к двум текстам – к гофмановскому и к поэме «Флейта-позвоночник» Маяковского.

Какому небесному Гофману
выдумалась ты, проклятая?! [I, 199]

Выдумалась ты – ключевые слова для понимания пролога поэмы. Возлюбленная поэта находится не в реальной действительности, а в бытийной, она, можно сказать, существует в качестве женского архетипа, она выдумалась *небесному Гофману*, то есть Она существовала до «сознания» лирического героя. Такое мы найдем и в поэзии Блока, и в поэзии Есенина. У Есенина в «Персидских мотивах»:

Я сюда приехал не от скуки –
Ты меня, *незримая*, звала. [I, 256]

Вспомним у Пушкина в «Евгении Онегине»:

Ты в сновиденьях мне являлся,
Незримый, ты мне был уж мил [V, 61]

³⁸⁴ Чуковский К. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2. С. 356.

³⁸⁵ Сергеева-Клятис А. Ю., Россомехин А. А. «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 20.

Здесь важно замечание М. О. Гершензона о «сонном творчестве души» Татьяны³⁸⁶ и замечание Г. Д. Гачева о том, что самая высокая любовь в нашей литературе представлена героями Пушкина и Достоевского (идеи о *космическом эресе*). Кроме того, лирическая героиня может быть вообще «не выражена», то есть являться фигурой умолчания – та, о которой не говорят:

Свет такой таинственный,
Словно для Единственной –
Той, в которой тот же свет
И которой в мире нет. [I, 224]

Возлюбленная находится за гранью земного пространства, но лик ее проявляется в поэзии *Березовой Руси*:

За березовую Русь
С нелюбимой помирюсь. [I, 225]

Так, Г. Гунн отмечает: «Название «Стихи о Прекрасной Даме» – чужеродное, романское, но Блоку чужда мироискусническая ретроспектива, он не поселяет ту, которой поклоняется, ни в Версаль, ни в сады Италии, ни в средневековые замки, стилизация есть только в названии, – Та, Которой имени нет, является ему среди русских полей и лугов, среди таинственной и прекрасной природы, расстилающейся за порогом шахматовского дома»³⁸⁷. Подобную ситуацию наблюдаем и в лирике Есенина. Для лирического героя Есенина Любовь – космический абсолют, который может выразиться в любой женщине:

Едет, едет милая,
Только не любимая. [I, 224]

Однако откуда берется эта «незримая» константа в нашей поэтической традиции? Поиск «незримого», неведомого в те годы, в начале XX в., осуществляли не только поэты. Еще раз отметим то, что этот поиск прослеживается и в трудах Е. Н. Трубецкого, который обращался к явлению сказки в философско-фольклорном ключе. В своей лекции «"Иное царство"

³⁸⁶ Гершензон М. О. Сны Пушкина // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997. С. 275.

³⁸⁷ Гунн Г. Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990. С. 66.

и его искатели в русской народной сказке» мыслитель изобразил всю суть русского космо-психо-логоса – русский человек влечется «запредельным», то есть иным царством. Таким образом, Трубецкой установил связь между сказкой и мифом, между «иным царством», невыраженным пространством и *солнечной землей*. Думается, что и в поэзии Пушкина, Есенина, Блока эта «незримость» генетически восходит к мифу, но, вероятно, через фольклор. Этот ряд можно дополнить и трагической любовью героя Маяковского, который страдает от Возлюбленной:

Я сам тебе, праведный, руки вымою.
Только –
слышишь! –
убери проклятую ту,
которую сделал моей любимой! [I, 202]

Но страдания эти он принимает, так как они посланы ему свыше, это «надмирные» страдания, как у Ансельма, героя сказки Гофмана:

Млечный Путь перекинув виселицей,
возьми и вздерни меня, преступника.
Делай, что хочешь.
Хочешь, четвертуй. [I, 202]

Строчка «*Млечный Путь перекинув виселицей*» проясняет нам обрядовую ситуацию в поэме Маяковского. Обращаясь к фольклорной традиции, к разбойничьим песням, мы находим в них мотив «виселица-свадьба». П. Г. Богатырев показал, что в этих песнях представлен образ смерти-свадьбы³⁸⁸, герой этой песни приобщается к сакральным знаниям, обретает любовь лишь после смерти, поэтому *любовь в космическом представлении это всегда первоначально смерть*. Сам поэт готов идти на смерть ради Возлюбленной:

Привяжи меня к кометам, как к хвостам лошадиным,
и вымчи,
рвя о звездные зубья. [I, 201]

³⁸⁸ Богатырев П. Г. К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Богатырев П. Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 170.

Кроме того, поэма начинается тем, что герой поднимает «стихами наполненный череп»:

За всех вас,
которые нравились или нравятся,
хранимых иконами у души в пещере,
как чашу вина в застойной здравнице,
подъемлю стихами наполненный череп. [I, 199]

Череп наполнен стихами, то есть мудростью, одна лексема «вино» подменяется другой – «стихами». В этом случае можно провести параллель с поэмой Есенина «Страна негодяев», в которой, как показал анализ, вино, кабак («Луна») связаны с *ритуальным опьянением*, приобщением к космическим знаниям. Таким образом, вывод о существующей латентно фольклорной традиции, о представлениях о вине как о неотъемлемой части инициации, в поэтике и Есенина, и Маяковского подтверждается.

Г. Д. Гачев, анализируя «Левый марш» Маяковского, пишет о том, что в поэзии Маяковского, напитанной народной и многотысячелетней традицией, присутствует мотив смерти, причем «смерть представляется как космическое бессмертие, блаженство»³⁸⁹. Герой находится в звездном пространстве, более того, Маяковский очень точно представил женский архетип в тексте – «кометы, как хвосты лошадиные». Откуда могла возникнуть такая параллель? Обращаясь к фольклору, найдем в нем образ лошади, конницы, *союзы кобылиц*, воплощающие *женское царство*; в трудах этнографов описываются культовые предметы с изображением именно лошади³⁹⁰. Кроме того, в начале XX в. об этом говорил в своих лекциях по античной литературе И. Ф. Анненский, размышляя над «корнями», происхождением трагедии, связывая ее с *культовыми братствами*: «Подобно трагам братчики или сестры могли называться пастухами, конями, медведицами и т. п.»³⁹¹. В мировой мифологии,

³⁸⁹ Гачев Г. Д. Лирика в связи с начальной философией // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. С. 168.

³⁹⁰ Рыбаков Б. А. Указ. соч. С. 500.

³⁹¹ Анненский И. Ф. Внутренний момент драмы // История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 104.

в мифологии инициаций мы также найдем упоминания о «мужских братствах», связанных с посвящением юношей, с тотемическими животными (конем и собакой)³⁹², в которые, надо отметить, должны были уметь оборачиваться посвященные (вспомним стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой...»).

Также здесь может оказаться продуктивной параллель с картинам Н. Рериха под названием «Знамена Востока» (серия картин 1924 г.), на которых изображено явление Белого Бурхана, а именно с картиной «Ойрот», связанной с алтайским преданием³⁹³. Сам Рерих дает комментарий к этому так: «Глуше и дичее становятся горы от Чугучака к Алтаю... Страна благословенного Ойрота, народного героя этого уединённого племени. И ещё чудо случилось в этой стране, где до последнего времени грубые формы шаманизма и колдовства процветали. В 1904 году молодая ойротская *девушка имела видение*. Явился ей на белом коне сам Благословенный Ойрот. Сказал ей, что он вестник Белого Бурхана и придёт сам Бурхан скоро <...>»³⁹⁴. Заметим, что именно девушке является Бурхан на белом коне, именно ей передаются *знания будущего*. Казалось бы, насколько далеки картины Рериха от поэзии Маяковского, но если мы говорим о женском архетипе, о *тотеме* в виде лошади, о приобщении к знаниям космическим, к *иерофании* через связь с лошадыототемом, то эта параллель нам кажется уместной. Более того, вспомним то, что у футуристов в 1913 г. возникает слово о «великой Гилее» (стихотворение Хлебникова «Семеро»), связанное с древней Гилеей, архаизированным образом, уподобляющим «семерых футуристов неким семи оборотням, превращающимся в могучих коней»³⁹⁵. К тому же А. В. Ширяевец, чья художе-

³⁹² Höfler O. Kultische Geheimbünde der Germanen. I. Frankfurt a. M., 1934. Bd. 1. P. 46–47; Meuli K. Die deutschen Masken // Gesammelte Schriften. Bd. 1. P. 83–84.

³⁹³ Жукова Н. В. Весть благословенного Ойрота // Перед Восходом. 1996. № 6. С. 2.

³⁹⁴ Там же.

³⁹⁵ Дядичев В. Н. Маяковский и Хлебников в 1917-м: параллели и перпендикуляры // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 229.

ственная практика была близка новокрестьянским поэтам, осмыслил национальную аксиологию, «песни буйных рек», объединяя имена «Васнецова и Нестерова», «Сурикова и Рериха»:

Васнецов и Нестеров, Суриков и Рерих –
Богатырский слет!

.....
Из-под люда родного хлынут к солнцу морем
Песни буйных рек!³⁹⁶

Для романтизма характерно стремление к некому идеалу, который, конечно, находится вне пределов земного пространства: «Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!» [112]. Эта фраза нам представляется ключевой для понимания сказки Гофмана. Ансельм – молодой человек, натура поэтическая, страдающая: «<...> это отнюдь не был сон, и, пока я не умру от любви и желания, я буду верить в золотисто-зеленых змеек...» [54]. Как же разрешить эту антиномию *смерти-свадьбы*, известную в фольклоре, но зачем-то выбранную многими поэтами русской и европейской литературы? И у Гете Фауст страдает за любовь к Гретхен, что выражено в реминисценции – отрывок песни о короле из Фула, который у Гете забывает о своей возлюбленной, выронив кубок, и погибает:

Король жил в Фуле дальной,
И кубок золотой
Хранил он, дар прощальный,
Возлюбленной одной.

.....
И кубок свой червонный,
Осушенный до дна,
Он бросил вниз с балкона,
Где выла глубина³⁹⁷.

³⁹⁶ *Ширяевец А. В.* Богатырский слет // Ширяевец А. В. Русь в моем сердце поэт!: стихотворения. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013. С. 46.

³⁹⁷ *Гете И. В.* Фауст / пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Худож. лит., 1975. С. 66.

Видимо, поэты ощущали ответственность приобщения к иерофании, понимали то, что за знания надо платить:

Знаю,
каждый за женщину платит. [I, 206]

Маяковский изображает героя, приобщенного к космическим знаниям, человека, который должен соединить в своем сознании две действительности – *земную и небесную* или, выражаясь на языке фольклора, сакральную и бытовую реальности. Такое построение хронотопа, преобразующегося в *топику*, сохраняется и в других поэмах Маяковского, в его поэме «Человек»:

И вдруг
у булок
загибаются грифы скрипок. [I, 249]

Топику понимаем, вслед за А. М. Панченко, как соединение реальной и космической действительности³⁹⁸. Также скажем еще раз о том, что в работах Панченко примеры топики связаны именно с вышивкой и музыкой (игрой на гусях), а у Маяковского именно музыка соединяет пространства – «булки» преобразуются в «скрипки». «Герой поэмы Маяковского сохранил на небесах все человеческие свойства, но в то же время он отличается от земных людей весьма существенной особенностью <...>»³⁹⁹. В этом случае в поэме важна идея *антропокосмизма*, тела, как космической модели. Заметим, что у Маяковского в обеих поэмах *тело* всегда больше привычного пространства: «Версты улиц взмахами шагов мну» [I, 200]. В поэме «Человек» найдем следующее:

...если каждое движение мое –
огромное,
необъяснимое чудо. [I, 247]

Подобная ситуация характерна не только для творчества Маяковского, но и для творчества Цветаевой (в цикле Цветаевой «Провода»): «Были *взмахи – больше рук*» [II, 179]. Обращаясь к фольклору, также увидим такие гиперболизированные модели

³⁹⁸ Панченко А. М. Указ. соч. С. 237.

³⁹⁹ Петросов К. Г. Указ. соч. С. 136.

тела; герой наделен необычной, нечеловеческой силой. Например, интересен текст былины «Про Василья Буслаева». Важна ассоциация из данного былинного текста, связанная с представлением героя как носителя музыки сфер:

Говорил Василей таково слово:
«А и гой еси старец-пилигримишша,
А и бился я о велик загляд
Со мужики новгородскими
Апричь почестнова монастыря,
Опричь тебе, старца-пилигримишша,
Во задор войду – тебе убью!»
Ударил он старца во колокол
А и той-та осью тележную, –
Начается старец, не шевелнится,
Заглянул он, Василей, старца под
колоколом –
а и во лбе глаз уж веку нет⁴⁰⁰.

Колокол «во триста пуд» держит старец, заметим, путник, возможно, калика, старец, который появился неизвестно откуда. Данный отрывок показателен тем, что оба былинных героя наделены не просто силой великою («начается старец, не шевелнится»), но также приобщены к знаниям Неба. Василий, ударяя в колокол, сотрясает тем самым *купол неба*, получая знания перед последним боем с «мужиками новгородскими».

Типологически схожую ситуацию мы обнаружим в китайских сказках, связанных с сюжетом сошествия небожителей на Землю. Так, в сказке «Небесный барабан» юноша Ван Сань поднимается в небо, посещает небесный дворец, где живет его возлюбленная Ци-цзе, чтобы освободить ее от злых чар. При этом он ударяет в небесный барабан: «*Закачалось небо*, ходунюм заходила земля, опрокинулся навзничь вредный старик и дух испустил»⁴⁰¹. И в этой сказке, казалось бы, совсем далекой от русской былины, налицо ситуация приобщения к знаниям Неба, но

⁴⁰⁰ Кирша Данилов. Русские запретные сказки и былины. СПб.: «Ленинградское издательство», 2010. С. 55.

⁴⁰¹ Небесный барабан // Сказки Китая / пер. с кит. Б. Рифтина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 131.

для того чтобы перед героем открылась иерофания, он должен сотрясти это Небо (предположим, что колокол и барабан есть формы одной модели – музыкального инструмента, модели связанной именно с небом, так как и по форме, по своей *сфере* они напоминают небо). Конечно, все это могло бы остаться на уровне предположения, но здесь и важна параллель со стихами и Маяковского, и Цветаевой, в которых герой наделен таким телом, намного превосходящим, можно сказать, поглощающим весь хронотоп:

Земных полушарий горсти
вижу –
лежат города в них [I, 265]

Можно говорить о том, что *вектор поэзии Маяковского, в космическом смысле, является двунаправленным*. Как отмечает Петросов, «подобно лермонтовскому Демону, в котором чувство «вдруг заговорило родным когда-то языком», герой Маяковского испытал в мире звезд страстную тоску по земному»⁴⁰². Только вектор поэзии Лермонтова, его лирического героя, его Духа направлен, по замечанию В. Розанова «оттуда сюда»⁴⁰³, а у Маяковского и оттуда – сюда, и с земли к небу. *Axis mundi* воплощена в самом лирическом герое, у которого вместо позвоночника – флейта, поэтому точка зрения героя постоянно изменяется, перемещается, а «околотельное пространство» начинает диалогизировать с героем, что говорит о «телесно-вещественной специфике»⁴⁰⁴ поэзии Маяковского. Если провести вновь параллель с немецкой литературой, уже XX в., то здесь важна поэзия Рильке, его теория «говорящей вещи»:

Там лап ленивых плавное движенье
Рождает страшный тишины раскат⁴⁰⁵

⁴⁰² Петросов К. Г. Указ. соч. С. 138.

⁴⁰³ Розанов В. В. «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 362.

⁴⁰⁴ Раков В. Соматические интуиции в советском литературоведении 1920-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 66.

⁴⁰⁵ Рильке. Окно – роза // Рильке. Новые стихотворения. М.: Наука, 1977. С. 36.

Эту теорию в России восприняла М. Цветаева:

Ночь просит искренности,
Вещь хочет высказаться – [III, 124]

В ранней пьесе 1913 г. «Владимир Маяковский» находим в списке действующих лиц некую «Знакомую», громадную фигуру женщины размером «сажени 2-3». Исследователи усматривают в этом образе и отголоски греческих мистерий, и ритуальных «каменных баб», и видят в этом травестийное начало, когда сам поэт оборачивается этой «Знакомой» (смена пола)⁴⁰⁶. Однако важным в этом случае является то, что женщина представляет собой некую громадную фигуру, как в бытовом плане, так и в бытийном, воплощая собой женский архетип прародительницы. Итак, можно говорить о имплицитно выраженной фольклорной традиции и антропокосмической модели, присущей раннему творчеству Маяковского. Интересным является в этом контексте сопоставление с поэмой В. Хлебникова «Каменная баба». В одноименной поэме В. Хлебникова главная героиня – каменная баба. Возникает вопрос: с чем это может быть связано? Обратимся к «этнографическому комментарию», без которого вообще сложно осознать творчество поэта.

Хлебников, безусловно знавший мифы, фольклор, заимствовал определенные образы из древней культуры, но всегда творил свой мир, свой миф⁴⁰⁷. Исследователи, анализируя так называемые «мифологические поэмы» Хлебникова, зачастую приходят к выводу о том, что это одна единая, но не законченная «эпическая поэма» (Д. Мирский). Художественная ткань поэмы «Каменная баба» скреплена образом каменной девы, идола, который соединяет две реальности, одна из них *космическая*, уводящая в вечное (совмещение лирического и эпического), а вторая – бытовая, профанная:

⁴⁰⁶ *Лахти К.* Футуристическое жизнетворчество: «Женское тело» в трагедии «Владимир Маяковский» // Творчество В. В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 107.

⁴⁰⁷ *Выходцев П. С.* Велимир Хлебников // Русская литература. 1983. № 2. С. 69.

А девы каменные нивы –
Как сказки каменной доски.
Вас древняя воздвигла треба.
Вы тянетесь от неба и до неба.
.....
Старик с извилистою палкой
И очарованная тишь. [255]

Хронотоп – «тишь» и степь, после открытия пространства герой пропадает – следует описание «каменной бабы», но здесь задается не вписывающийся, на первый взгляд, в художественную ткань текста вопрос:

Я каждый день жду выстрела в себя.
За что? За что? Ведь всех любя,
Я раньше жил, до этих дней,
В степи ковыльной, меж камней. [255]

С этих строчек начинает обретать ясность образ старика и девы. Старик – путник, который стремится к небу:

Над серебристою молвой?
Рыдать, что этот Млечный Путь не мой? [255]

Каменная баба связана с погребальным обрядовым комплексом. В этой связи интересным представляется строчка из другого стихотворения Хлебникова:

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни [75]

С одной стороны, «этот текст может восприниматься как лирическое стихотворение, но под видом лирики здесь скрывается описание целого мироздания» и «своеобразное руководство по экономии средств в поэзии»⁴⁰⁸, а с другой стороны, в стихотворении усматривается концепт смерти, связанный с погребальной обрядностью («*когда умирают люди – поют песни*»). С. Бирюков пишет по этому поводу, что Хлебников «создает

⁴⁰⁸ Бирюков С. К Хлебникову: инварианты авангардной парадигмы // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 83.

каждый раз новые произведения-концепты»⁴⁰⁹, поэтому, с определенной долей уверенности, можно говорить о скрытом тексте, семантическом поле в одной строчке, которая связана с мотивом *смерти – космического рождения*.

Ученые, обращая внимание на «сокращение словесного пространства» в поэтике Хлебникова, отмечают поэтическую компрессию, приводя следующее стихотворение:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня. [54]

«Четырьмя строками охвачен космос русской литературы, рожденной в XIX веке и живущей уже вне времени и пространства <...>»⁴¹⁰. Отсылку к русской литературе XIX в. находим и в стихотворении «Собачка машет хвостиком, лает». И. Е. Лоцилов убедительно доказывает, что в последней строчке стихотворения, в словах «Я – не Чехов», кроется не только обращение Хлебникова к фигуре Чехова, как некому символу «эстетических и этических пристрастий», но и хорошее, глубокое знание и понимание чеховской поэтики⁴¹¹. В свете этого тезиса можно предположить, что поэма «Каменная баба» также связана с повестью Чехова «Степь»⁴¹², в которой одним из доминирующих элементов образной системы выступают каменные бабы, *указатели-проводники* на пути главного героя повести – мальчика Егорушки: «<...> для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; вырастет на мгновение серая каменная баба» [VII, 17]; «попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землею ночная птица, и мало-помалу на память

⁴⁰⁹ Там же. С. 82.

⁴¹⁰ Бирюков С. Указ. соч. С. 83.

⁴¹¹ Лоцилов И. Е. Об одном юмористическом стихотворении Хлебникова // Russian Literature XLV, 1999. С. 167-179.

⁴¹² Галиева М. А. Почему Серебряный век «прошел мимо» чеховской «Степи»? («чеховское слово» в поэтике В. Хлебникова и С. Есенина) // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 12 (51). С. 81–89.

приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою» [VII, 46]. Каменная баба в данном случае и является неким «ориентиром» для Егорушки, который наблюдает окружающую действительность, и ассоциируется со «сказками няньки-степнячки».

Возвращаясь к поэме «Каменная баба», отметим, что такую ситуацию «сакрального убиения» встречаем и у Цветаевой:

Но есть еще услада:
Я жду того, кто первый
Поймет меня, как надо –
И выстрелит в упор. [I, 246]

У Маяковского в пьесе:

Я сухой, как *каменная баба.* [I, 155]

Следовательно, этот образ возникает неслучайно в поэтике Чехова, Хлебникова, Маяковского; можно говорить о женском архетипе, связанном с мотивом *смерти – космического вознесения*. И. Ю. Иванюшина справедливо отмечает, что «двуединный образ смерти/рождения мог дойти до искусства авангарда непосредственно из фольклорно-мифологических источников <...>»⁴¹³.

В пьесе «Владимир Маяковский» исследователи усматривают спор с идеей о небесной Софии, высокой любви, которая воплощена у Блока в «Незнакомке», а у Маяковского снижена в «Знакомой», приводя в качестве аргумента строчки:

Впрочем,
раз нашел ее –
душу.
Вышла
в голубом капоте,
говорит [I, 159]

«Поиски контактов с незримой «Душой Мира» были главной целью символистов; слово «голубой» подтолкнуло критиков

⁴¹³ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003. С. 178.

к заключению, что Маяковский высмеивает воплощение этого идеала в образе Прекрасной Дамы, представшей пред символистами в голубой дымке...»⁴¹⁴. Однако можно предположить, что ранний Маяковский все-таки продолжил символистские традиции, но его «символизм» носит *латентный характер*. Поэт преподнес идею высокой любви с «обратным знаком», но это не означает отказ от нее, отрицание ее *космической природы*. Имманентное восприятие творчества раннего Маяковского позволяет проследить, *каким образом* представлен женский архетип, и какие коннотации в себе содержит.

Вяч. Вс. Иванов отмечает, что именно раннее творчество Маяковского и Пастернака является продолжением поэтики символизма⁴¹⁵. В. Альфонсов пишет о том, что космические образы ранних стихов Маяковского «меньше всего говорят об устремлении в «мировое», что «человек прекрасен для Маяковского в своей грубой плоти»⁴¹⁶. Здесь позволим себе не соглашаться с ученым по поводу космических мотивов и «грубой плоти» в ранних поэмах Маяковского или, по крайней мере, подчеркнем, что «не только грубая плоть» является доминирующей в его поэтике. В трагедии «Владимир Маяковский» поэт, обращая внимание на «худые ноги», «блестящие глаза» и прочие проявления телесности, сам исчезает в пространстве:

Вот и сегодня –
выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок.

⁴¹⁴ *Лахти К.* Женское тело в трагедии «Владимир Маяковский» // *Slavic Review*. 1999. С. 108 .

⁴¹⁵ *Иванов Вяч. Вс.* Русская поэтическая традиция и футуризм: из опыта раннего Б. Пастернака // *Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века*. М.: Наследие, 1992. С. 329–347.

⁴¹⁶ *Альфонсов В. Н.* Поэт – живописец // *Альфонсов В. Н.* Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 95–96.

*Рядом луна пойдет –
туда,
где небосвод распорот.
Поравняется,
на секунду примерит мой котелок. [I, 170]*

В этом отрывке важно не только отречение от плоти – «*выйду сквозь город*», но и мотив отрубленной головы, сопряженный с *лунарным мифом*, который не замечен на первый взгляд. *Голова* подменяется *луной*, а луна связана с женским архетипом, таким образом, *травестийное* начало в поэме выражено не только в том, что Маяковский позиционирует себя с «каменной бабой», со «Знакомой», но и в инвертированной действительности, обрядовой ситуации (и снова проявляется мотив *смерти – космического вознесения*).

А. М. Панченко и И. П. Смирнов отмечают, что «момент перерождения, регенерации – смерти старого и обновления – одна из центральных значимостей в художественном мире ранних поэм и трагедии Маяковского. Преображение символизируется у него особыми знаками, среди которых выделяется травестийный мотив – мотив смены одежд»⁴¹⁷. Думается, что этот мотив также сопряжен и с мотивом отрубленной головы, который последовательно проявляется и в трагедии, и в поэме «Флейта-позвоночник». И. П. Смирнов, включая стихотворение Маяковского «Вот так я сделался собакой» в разные фольклорные контексты, приходит к выводу о том, что поэзия Маяковского включает в себе начало искусства «инициального», скоморошеского⁴¹⁸. Исследователь обращается к разным культурным традициям формирования образа «собаки», рассматривает стихотворение в контексте памятника древнерусской литературы – «Слово о полку Игореве» и былины «Вавила и скоморохи».

⁴¹⁷ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. М.: Наука, 1971. С. 37.

⁴¹⁸ Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 202.

Возвращаясь к поэме «Флейта-позвоночник», обратим внимание на ее название. В. Альфонсов, анализируя творчество Маяковского в контексте связей с живописью, обращая внимание на «предметность» его поэзии, пишет о том, что в «поэме «Флейта-позвоночник» заглавный образ не просто высказывает идею «последнего концерта», предсмертной песни – он буквально поражает зрительной остротой: флейта действительно похожа на позвоночник»⁴¹⁹. Безусловно, замечание В. Н. Альфонсова очень важно – действительно образ поражает «зрительной остротой», но здесь хотелось бы дополнить – и *Духовной* остротой. Отстраняясь от *мещанского* взгляда на искусство (с ним боролся сам поэт), обратимся к космическому пространству в тексте, тогда «флейта-позвоночник» – образ, соединяющий космическую и реальную действительность, который можно воспринимать и на уровне метафоры, как это предлагает К. Петросов в своей статье о *лире* и *свирели* в стихах Блока и Маяковского. «Метафора родилась на скрещении нескольких ассоциативных рядов. С одной стороны, мысль о том, не поставить ли «точку пули», вызвала, по-видимому, в сознании Маяковского образ «основы тела» – позвоночника и черепа»⁴²⁰ и буквально, но не *по-мещански*.

Возвращаясь к утверждению о рождении метафоры из мифа в поэтике Есенина и в его поэме «Пугачев» предположим возможность этого и в поэме Маяковского. Г. В. Адамович, читая поэму Есенина, указывал на «верность» имажинизму в этой вещи, на сложную метафорику, которая позволила ему сопоставить «Пугачева» с некоторыми вещами Маяковского: «Есенин в своей грубо, кое-как сделанной поэме остался верным последователем имажинизма. ..., Пугачев“ по тону напоминает некоторые вещи Маяковского»⁴²¹. Однако критическое высказывание Адамовича содержит в себе *понимание близости двух больших*

⁴¹⁹ Альфонсов В. Н. Поэт – живописец // Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 120.

⁴²⁰ Петросов К. Лира и свирель в стихах Блока и Маяковского // Лит. учеба. 1983. № 2. С. 166.

⁴²¹ Коммент. к поэме Есенина «Пугачев». С. 496.

поэтов не просто на внешнем уровне, а на уровне поэтической системы, особенности метафорики, связанной с древними синкретическими формами. В духовной науке, еще у древних, найдем выражение Лира Аполлона. Р. Штайнер трактует это следующим образом: «Та прамудрость, которая была жива еще у древних греков, чувствовала во внутреннем существе человека этот чудесный инструмент, а он существует, потому что вдыхаемый воздух проходит через весь спинной мозг <...> Такова лира Аполлона, внутренний музыкальный инструмент, о котором знала еще инстинктивная прамудрость»⁴²². Таким образом, Маяковский дал представление в своей поэме о *человеке-космосе*, человеке, внутри которого уже заложена музыка сфер, флейта, лира, позволяющая ее улавливать, человеку не из грубой плоти, а человеку как *некой космической модели*. Отметим то, что учение Р. Штайнера в начале XX в. приобрело популярность и повлияло на А. Белого, М. Волошина, В. Кандинского и косвенно на М. Цветаеву, С. Есенина. В этом контексте показательна «Поэма Воздуха» М. Цветаевой, в которой обнаруживаются также идеи антропокосмизма, «отрешенности» от тела и новый взгляд на творчество.

«Поэма Воздуха» Цветаевой представляет собой сюжетику сна в *сонном* состоянии героини:

*Сон? Но в лучшем случае –
Слог. А в нем? Под ним?
Чудится? Дай вслушаюсь:
Мы, а шаг – один! [III, 138]*

Интересен в этом случае опыт интерпретации М. Гаспарова, который говорит о том, что в поэме, возможно, наличествует мотив двойничества – встреча с *самим собой же*. Исследователь пишет также о мотиве сна, о *смерти – вознесении*, но из всех его выводов, пожалуй, самый важный для нас –

⁴²² Штайнер Р. Четвертая лекция, 1 февраля 1924 г. Укрепленное мышление и «второй» человек. Динамика дыхания и «воздушный человек» // Штайнер Р. Антропософия и Мистерии Нового времени. Ереван: «Лонгин», 2008. С. 100.

вывод о «подковообразном мире»⁴²³ поэзии Цветаевой. Идея Гаспарова о «подковообразном мире» заключается в следующем: «К одному полюсу усиливается материальность, к другому – духовность; по одну сторону разрыва в кольце – апофеоз духа (поэт, Ишполит, Царевич, Георгий... по другую – апофеоз красоты и страсти (Афродита, Федра, Царь-девица, Елена, Гончарова...). Они ищут взаимодополниться и влекутся друг к другу»⁴²⁴. Для Цветаевой важно преодоление телесности:

*Твердое тело есть мертвое тело:
Оттяготела. [III, 140]*

Ее героиня – Психея, ждущая своего Путника. При такой постановке вопроса, думается, что цветаевская поэма не столько вещь трагическая, о смерти, «отрывочная, непонятная» заумь⁴²⁵, сколько поэма о новом человеке, отразившая авангардистские опыты в области языка. Как отмечают специалисты, в 20-е гг. Цветаева наиболее близка к авангарду, и главная идея этого периода состоит в том, что «язык надо взломать и найти в нем формы выражения, соответствующие глубинной структуре»⁴²⁶.

Судьба «Поэмы Воздуха» в критике и литературоведении подобна судьбе «Черного человека» – это поэмы, не только опередившие и свой век, но и опередившие литературоведческую мысль, ее развитие. Если говорить об «общих местах» в литературоведении и критике относительно этих двух далеких друг от друга произведений, то можно сказать, что они были в основном оценены позитивистски. При анализе «Черного человека» и «Поэмы Воздуха» находим единое мнение о наличии двойничества в поэмах, однозначную трактовку обеих поэм и их образов

⁴²³ Гаспаров М. Л. «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 259–274.

⁴²⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 264.

⁴²⁵ А. А. Ахматова определила эту поэму как «заумь». См.: Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 209.

⁴²⁶ Ревзина О. Г. Число и количество в поэтическом языке М. Цветаевой // Лотмановский сборник. Т. 1. М.: Изд. Центр – Гарант», 1995. С. 619–641.

как трагических, связанных со смертью, хаосом, даже болезненным состоянием ума. Так, в статье А.Чеха «Эйдетический перенос из «Поэмы воздуха» М. Цветаевой в «Поэму без героя» А. Ахматовой» (эта статья интересна по проведенным параллелям, сравнительному анализу) проблема двойничества для автора является не проблемой, а очевидностью: «Гость у Цветаевой позже появляется, но неизъяснимо странно: как alter ego автора, его астральный двойник»⁴²⁷. Хотя автор статьи пишет об эйдосе в поэме Цветаевой, об астральных перемещениях/проекциях, что уже отличает его исследовательскую мысль от прочих. Почти все исследователи начинают с «посвящения» поэмы, то есть с обозначения повода ее написания – трансатлантического перелета Линдберга, но А. Чех сразу заявляет о том, что поэма – о постижении *воздуха поэзии* (здесь выделяется *новая тема* в поэме – «об искусстве»): «Трансатлантический перелёт Чарльза Линдберга подтолкнул Цветаеву к такому самоисследованию стихии – вовсе не атмосферного воздуха, но воздуха творчества, того самого воздуха, которым дышит поэт: воздуха не вдыхания, а вдохновения»⁴²⁸.

В стихотворном цикле «Провода» находим следующие строчки:

Какая чаянья – когда насквозь
Тобой пропитанный – весь воздух свыкся!
Раз Наксосом мне – собственная кость!
.....
О по каким морям и городам
Тебя искать? (*Незримого – незрячей!*) [II, 176]

Здесь, во-первых, срабатывает все тот же принцип *незримости*, о котором мы писали уже относительно поэзии Блока и Есенина. Героиня ищет Незримого, того, *которого в мире нет*, в мире вещей – нет, отсюда и она сама незрячая, то есть лишенная глаз, но не метафизического видения, она растворяется в пространстве, отбрасывая тело, что найдем и в «Поэме Воздуха»:

⁴²⁷ Чех А. Эйдетический перенос из «Поэмы воздуха» М. Цветаевой в «Поэму без героя» А. Ахматовой // Язык и культура. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2003. С. 136–160.

⁴²⁸ Там же.

*Больше не вешу.
Слава тебе, обвалившему крышу.
Больше не слышу.
Солнцепричастная, больше не шурюсь.
Дух – не дышу уж!* [Ш, 140]

Заметим, что в отрывке из цикла «Провода» героиня *незрячая*, а в «Поэме Воздуха» *неслышащая*, и вовсе *бестелая*. Стоит провести параллель с героями трагедии «Владимир Маяковский»: старик без глаза, старик без уха и старик без головы. Старик заявляет о том, что мир вещей наступает и человек теряет свой Дух:

В земле городов нареклись господами
и лезут стереть нас бездушные вещи.

Он – бог,
а кричит о жестокой расплате,
а в ваших душонках *поношенный вздошек*. [I, 156]

«Поношенный вздошек» – тот же вздох, *воз-дух*, только если цветаевская героиня постигает воздушное пространство в нескольких его измерениях, то герои Маяковского живут в мире вещей, и только поэт способен соединить в себе Землю и Небо, выйти на праздник Вселенной. Сущность героя поэмы Цветаевой в *солнцепричастности*, значит, в приобщении к знаниям Неба, космическим знаниям:

*Мы, а шаг – один!
И не парный, слаженный,
Тот, сиротство двух,
Одиночный – каждого
Шаг – пока не дух:
Мой.* [Ш, 138]

Таким образом, в ее поэзии представлено единство «микрокосмоса и макрокосмоса в одной общей антропоморфной системе»⁴²⁹.

В поэме Маяковского «Человек» в скрытой форме представлен мотив отрубленной головы, включенный в обрядовый

⁴²⁹ Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского Авангарда // Вопр. литературы. 1992. Вып. 3. С. 150–160.

комплекс – мир *первопредков*, разговор живого с мертвецом. Об этом говорит следующая строчка:

Череп блестит,
Хоть надень его на ноги [I, 255]

Трансформация *антропокосмической модели*, характерная для творчества Есенина – первые строчки из поэмы «Черный человек» («голова моя машет ушами...ей *на шею ноги* маячить больше невмочь»), образ «сада черепов» из маленькой поэмы «Кобыльи корабли», в поэме Маяковского связана, во-первых, с мотивом отрубленной головы, во-вторых, с рождением нового Человека:

... третий – сияньем неведомым
какого-то,
только что
мною творимого имени. [I, 255]

Сложность поэтики Маяковского состоит в том, что его образ «рассеян», разобран в тексте, образ требует соединения деталей; так рождается, например, архетип Солнца. Так, учитываем то, что рука, пальцы названы «пятилучием»:

В каждой
дивитесь *пятилучию*.
Называется «Руки». [I, 247]

Рука воспринимается через *солярную символику*; здесь же возникает мотив отрубленной головы – «череп, хоть одень его на ноги», «склонилась руке» – голова уже целует руку – волосики (здесь пальцы, так как руки в виде *пятилучия*) – солнце. Значит, можно говорить о *солнцепричащении* и в целом о солярном орнаменте. Мотив отрубленной головы в поэтике Маяковского связан с двумя началами – солнечным и лунным.

Воздвигся перед носом дом.
Разверзлась за оконным льдом
пузатая заря.
Туда! [I, 256]

Более того, действие одной из частей поэмы происходит на заре. В фольклоре, лирических песнях сакральные моменты

также совершаются на заре, что означает «вхождение в ойму», то есть постижение своей сути. В поэзии М. Цветаевой лирическая героиня «оборачивается зарей» (поэма «Автобус»), является солнцепричастной («Поэма Воздуха»):

– Зелень земли ударяла в щеки
И оборачивалась – зарей! [IV, 756]

В. А. Смирнов, исследующий фольклорную традицию в поэтике Цветаевой, пишет, что героиня поэмы «вступает в ойму», новую ипостась на заре⁴³⁰. Итак, смерть воспринимается поэтом как новое рождение, что характерно и для погребальной обрядности. Значит, Маяковский последователен относительно «фольклорной логики». Более того, погребальный комплекс в поэтике Маяковского связан с мотивом «ожившего покойника», с жанром причети. В поэме «Война и мир» мертвые восстают, требуется прекращение безумий войны:

«Кляннитесь,
больше никого не скóсите!»
*Это встанут из могильных курганов,
мясом обрастают хороненные кости.* [I, 236]

Исследователи похоронной причети обращают внимание на «нежелательное», «формулу невозможного» в мотиве «оживления покойника». А. К. Байбурин, В. И. Еремина, К. В. Чистов сходятся в том, что этот мотив связан с *невероятным*, *нежелательным*. Однако ученые расходятся во мнениях относительно значимости этого мотива в структуре причитания. В. И. Еремина пишет о связи его с заговорными формулами, которые некогда выполняли магическую функцию («воздействие на смерть»), но утратили её со временем⁴³¹. К. В. Чистов данный

⁴³⁰ Смирнов В. А. Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорушка» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 167.

⁴³¹ Еремина В. И. Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. Л.: Наука, 1981. Т. 21. С. 85.

сюжет связывает с отделением души от тела⁴³². Можно предположить, что Маяковский в своей поэме, подробно описывая процесс воскрешения умерших, вхождения их *во плоть*, следует за фольклорной традицией, за поэтикой причетей, в которой содержится *натуралистическое описание* тела умершего в момент его призыва на этот свет:

Покажись-ко, гробова доска,
Гробова доска да тесу белого,
Тесу белого – пиленого!
Откройся, полотеньшко,
Покажись-ка, тело мертвое,
Тело мертвое, лице блеклое!⁴³³

В поэме «Война и мир»:

*Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?*
Вот
на череп обрубку
вспрыгнул скальп,
ноги подбежали,
живые под ним они. [I, 236]

Думается, здесь проявлена не только поэтика «грубой плоти», о которой так часто пишут исследователи, но и *связь с архаической поминальной традицией*, причетом и мотивом оживления покойника, распространенным в северных областях. Кроме того, в этом случае важно предположение Чистова о связи мотива с «процессом отлета души от тела», в поэме несколько раз встречается упоминание о душе, поднимающейся в небо, ищущей свое тело:

⁴³² Чистов К. В. К вопросу о магической функции похоронных причетаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. М.: Восточная литература, 1994. С. 273.

⁴³³ Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб.: Издание Императорской академии наук, 1900. Т. 1. Вып. 2. № 2524. С. 788.

Уже обезумевшая,
уже навзрыд,
вырываясь, молит душа:
«Война!
Довольно!
Уйми ты их!
Уже на земле голó».

.....
О, как великолепен я
в самой сияющей
из моих бесчисленных душ! [I, 239]

На первый взгляд, поэзия Маяковского далека от плачей, причетов, но, в действительности, его поэтика связана *не структурно с фольклорными текстами, а своим ритуальным комплексом. Таким образом, можно говорить о трансформации фольклорной традиции, о диалоге-споре в поэтике раннего Маяковского.* Если фольклористы считают мотив ожившего покойника глубоко архаичным и «нежелательной формулой», то Маяковский намеренно воскрешает умерших, и в этом проявляется связь между миром людей и *первопредков*, тогда война приобретает *космическое значение*, поэтому в конце поэмы возникает утверждение нового человека, *человека будущего*:

*И он,
свободный,
ору о ком я,
человек –
придет он,
верьте мне,
верьте!* [I, 242]

Стоит обратить внимание также на два тесно связанных образа «головы» и «флейты» – думается, что в этом сочетании более отразились фольклорные представления о музыкальных инструментах, отвечающих за музыку сфер, чем художественные опыты кубистов относительно тела человека. «После 1906 года открывается настоящая оргия прямых линий, углов, кубических и плоских фигур. Геометрия искажает человеческое тело, подвергая его унижительной пытке, и под конец полностью вытесняет всякие остатки органических форм из поля зрения

художника»⁴³⁴, но, в отличие от кубистов, Маяковский не искажает человеческое тело, а лишь трансформирует его, чтобы звучала *музыка сфер*, «прощальный концерт». Более того, в основе поэмы «Человек» лежит *травестийное начало*, причем связанное с женским архетипом:

Выросли,
спутались мысли,
оленьи
рога [I, 256]

В трагедии «Владимир Маяковский» поэт представляется то каменной бабой, то Знакомой – происходит смена пола, а в поэме «Человек» герой инициируется посредством приобщения к женскому началу. «Оленьи рога», как символ Великой Богини, Деметры, Артемиды⁴³⁵. В поэтику Цветаевой также встроен женский архетип, причём *оленьем* она обозначает именно мужчину:

И древний дым полярных деревень...
– Я поняла: Вы северный олень. [IV, 107]

Таким образом, наблюдается некая архетипическая повторяемость в литературе начала XX в.

Бессмертен я,
твой небывалый гость.
Глаза слепые,
голос нем [I, 257]

Если в начале поэмы возникает измененная *антропокосмическая модель* (как и в поэме «Флейта-позвоночник»), то уже в части «Вознесение Маяковского» осуществляется отказ от *телесности*. В цветаевской «Поэме Воздуха» находим:

Больше не вешу.
Слава тебе, обвалившему крышу.
Больше не слышу. [III, 140]

⁴³⁴ *Лифшиц М.* Миф и действительность. От кубизма к абстракции // Лифшиц М. Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 350.

⁴³⁵ «Артемиде поклонялись как Элафиее («ланеподобной»)). Подробнее об этом: *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. С. 601.

Мотив «ожившего покойника» связан еще с одной *этно-поэтической константой*, которая важна для нас в выявлении погребального комплекса в ранних поэмах Маяковского – *молчание покойника*. К ожившему покойнику обращаются, «разбуживают», «разбаивают» его. Иногда коммуникация как бы осуществляется, но чаще всего плакальщицы сетуют на молчание умершего, призывая его к диалогу, и вопрошают у прародителей – *спрашивают разрешения для осуществления диалога*.

*Глаза слепые,
голос нем
и разум запер дверь за ним* [I, 257]

Герой не просто нем, он не имеет возможности говорить – *«и разум запер дверь за ним»*. Так, например в карело-финских причитаниях по покойным исследователи указывают на *формулу, связанную с запиранием голоса/языка* «костяным замочком». Э. Г. Рахимова отмечает, что «в карельских плачах эпитетика и зримые детали разработаны применительно к сфере речевой деятельности весьма богато»⁴³⁶, приводит следующие сочетания: «язык заперт», «язык костяным замочком заперт», «челюсть запечатана»⁴³⁷, – все это говорит о невозможности вербальной коммуникации.

В. Маяковский, В. Хлебников, С. Есенин, М. Цветаева представили в своем творчестве *модель нового человека*, в котором могла бы воплотиться новая эра со своей философией. Если у В. Хлебникова это выражено вполне конкретно – в бюджетлянстве (создание человека радостного и здорового в футуризме – статья «Будетляне» 1914 г.), если у С. А. Есенина это выражено в национальной аксиологии и «крестьянине», как бытийной единице народа [V, 205], если у М. И. Цветаевой это выражено в Психейности, в крылатой натуре человека, то Маяковский

⁴³⁶ Рахимова Э. Г. Обрядовые «беседушки» и безмолвие покойного в карельских и ижорских плачах: северно-русские плачевые и калевальские кроссжанровые параллели // Рахимова Э. Г. «Туонельские свечушки»: словесная изобразительность карело-финских причитаний по покойным. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 73.

⁴³⁷ Там же. С. 73–74.

выбирает синтез «грубой плоти» и полного отказа от нее («*выйду сквозь город*»). Этот синтез выражен в поэзии через сложное взаимодействие авангардистских представлений о языке, о новом человеке, концепции бытия и в то же время архаики, «первобытного слова»: «Россия – Война, это лучшее, из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы <...> Это та литература, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у «культурных» наций книгам, а из светлого русла родного, *первобытного слова, из безымянной русской песни*» [I, 318, 320]. Вспомним, что у Есенина в «Ключах Марии» русский Логос, культура выросли из загадки, в то же время В. Хлебников обращался к принципу загадки, «темной речи», речи «навыорот» в своей поэме «Разин»⁴³⁸. Е. Фарино, рассматривая эстетику авангарда, отмечает, что заговоры, загадки связаны с актом первотворения⁴³⁹. Последнее наводит на мысль о том, что при всем отрицании архаики, зачастую внешнем, творчество поэта связано с формулами, «простирающимися вдаль», *энтелехией культуры, национальной аксиологией*.

Феномен трикстера и обрядовая реальность в поэмах В. Маяковского

Обрядовый погребальный комплекс в ранних поэмах Маяковского, как показал анализ, связан с мотивом отрубленной головы, мотивом «ожившего покойника», с жанром причети и, наконец, имплицитно выраженным женским архетипом. Однако этот ряд можно дополнить фигурой *трикстера*, который зачастую представлен у Маяковского неким шутком. Герой поэмы «Облако в штанах» хочет «кроить» мир кастетом:

⁴³⁸ См. об этом статью Л. В. Евдокимовой (*Евдокимова Л. В.* Указ. соч. С. 93).

⁴³⁹ *Farino J.* Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 21. Wien, 1988. С. 46–47.

Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе! [I, 187]

Заметим, что мир представляется в виде головы, значит, и в этом случае можно говорить о мотиве отрубленной головы в трансформированном виде. Кроме того, герой, ломающий мир, не просто бунтарь, а «площадной», шут:

смотрите, как развлекаюсь
я –
площадной
сутенер и карточный шулер!
.....
Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса. [I, 187]

Скоморохи «водили козу», медведицу и прочих животных – они были узнаваемы уже по этому одному признаку⁴⁴⁰, а герой поэмы «Облако в штанах» «на цепочке Наполеона поведет, как мопса», при этом «невероятно себя нарядив». *Антиповедение* героя связано с выходом в *антимир*, в котором происходит смена ценностей. Прочтение И. Б. Ничипоровым поэмы «Облако в штанах» в свете религиозных интуиций, «богоборчески направленного демиургического акта»⁴⁴¹ позволяет обратить внимание на взаимопроницаемость мира небесного и «телесного», однако в этом случае представляется возможным обратиться не только к богоборческой тематике в религиозном аспекте, но и к фольклорной скоморошечьей традиции.

⁴⁴⁰ «Русский скоморох на миниатюрах рукописей (в заглавных буквах) играет на гусях, водит зверей, борется, трубит в трубу, позже – водит медведя, фиглярствует и т. д.», – писал А. И. Никифоров». Цит. по.: Власова З. И. Изображение скоморохов в сказках. С. 415.

⁴⁴¹ Ничипоров И. Б. Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского // Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике: Материалы XIX Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2014. С. 173.

Скоморохи выворачивали «красоту поднебесную», осмеивали ее, «но это была лишь форма ее бытования с «обратным» знаком, подчеркивающая ее истинное значение и действительное величие»⁴⁴². Для «мира навыворот» характерен целый комплекс явлений, «сопровождающихся всевозможными «переворачиваниями», производимыми «наоборот» в отношении привычного, естественного порядка вещей, т. е. строящихся в ключе антиповедения»⁴⁴³. В трагедии «Владимир Маяковский», как отмечалось ранее, *травестийное начало* связано со сменой пола, значит, можно говорить об *идее перехода в другой образ*, характерной для скоморошин.

Скоморохи носили маски, могли представляться разными животными: «Этимология названия «скоморох» соответствует древнейшей традиции ряжения, ношения масок и костюмов звериных и чудовищных, издревле принятых как в Европе, так и на Руси на время народных праздников»⁴⁴⁴. Конечно, всем этим игрищам, площадным зрелищам можно приписать только комический характер, однако скоморохи изначально, как показывает З. И. Власова, связаны с обрядовым комплексом. Стоит напомнить, что скоморохи связаны также с фарсовыми похоронными причитаниями, а значит, с намеренным «умерщвлением» плоти, которое может быть отнесено как к третьему лицу, так, думается, и к самому скомороху – происходит как бы отречение от самого себя. В последней части поэмы «Человек» поэт предвидит свое отпевание:

Небо какое теперь?
Звезде какой?
Тысячью церквей
подо мной
затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!» [I, 272]

⁴⁴² Кузьмичев И. К. Указ. соч. С. 98.

⁴⁴³ Юрков С. Е. «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 42.

⁴⁴⁴ Там же. С. 43.

В данном контексте важно еще раз обратить внимание на то, что герой говорит о себе как о «слепом»:

*Глаза слепые,
голос нем [I, 257]*

Важность подобной характеристики состоит в том, что в фольклорной погребальной традиции покойника характеризуют как незрячее существо: «<...> в момент смерти с его зрением происходят явные изменения, наступает, если можно так сказать, смена «виденья», он теряет способность видеть как живые»⁴⁴⁵. Кроме того, в непосредственной связи с процессом отделения души от тела, путешествия в другом мире находится архетип окна (ср.: поэма «Черный человек»). В части поэмы под заголовком «Маяковский векам» герой оказывается пролетающим мимо окон:

*Глаза пролетают оконные соты,
и тяжело,
и чуждо,
и мёрзко в июле им.
Витрины и окна тушит
город. [I, 267]*

Почему вдруг «мерзко в июле им»? Учитывая ритуальный контекст поэмы, можем предположить, что речь идет о *путешествии по стране мертвых*, главным признаком которой является состояние холода (анализируя поэму Есенина «Черный человек», мы приводили фрагмент из текста обмираний, в котором говорилось о заснеженной холодной стране, то есть стране мертвых). Итак, на погребальный комплекс, переход героя на «тот свет» указывает и окно, и метафизическое состояние холода, и наконец, состояние бреда, лихорадки, жара, которое настигает героя:

*Под хохотливое
«Ага!»
брёду по брёду жара. [I, 251]*

⁴⁴⁵ Никитина А. В. Свечи в обрядах смерти // Никитина А. В. Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 16.

Фольклористы отмечают: «Смерть как переход в «иной» мир могла начинаться с поиска пути: агония нередко воспринимается как блуждание и про агонизирующего говорят, что он «блудит» (Полесье) <...>»⁴⁴⁶. Более того, Маяковский подчеркивает бестелесное состояние героя в части «Вознесение Маяковского»:

Мутная догадка по глупому пробрела.
В окнах зеваки.
Дыбятся волоса.
И вдруг я.
плавно оплываю прилавок.
Потолок отверзается сам.
Визги.
Шум.
«Над домом висит!»
Над домом вишу. [I, 258]

Герой «над домом висит», проделав путь от прилавка («оплываю прилавок»), обращая внимание при этом на окно («в окнах зеваки»), до потолка, который «отверзается сам» – с большой долей уверенности можно говорить о намеренном «умерщвлении плоти», о погребальной обрядности. Однако здесь наблюдается, на первый взгляд, некоторая антиномия – герой утверждает свое бессмертие:

Протягивает.
Череп.
«Яд».
Скрестилась кость на кость.
Кому даешь?
Бессмертен я,
твой небывалый гость. [I, 257]

В этом выражено фарсовое умерщвление, которое творит над собой герой, прося яд, а потом указывает на свое бессмертие. Маяковский уловил тонкую и архаическую связь между явлением скоморошества и волочebничества, *прихода духов-предков*.

Теоретически сложная проблема соотношения скоморошества, волочebничества с погребальным комплексом в области

⁴⁴⁶ Никитина А. В. Указ. соч. С. 15.

фольклористики, разрешена Маяковским в поэме «Человек» благодаря обращению к скрещиванию двух традиций и пониманию смерти как *космического рождения*. Наконец, важна последняя часть поэмы, в которой утверждается идея любви в высшем космическом проявлении:

И только
боль моя
острей –
стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви. [I, 272]

Но для того чтобы постичь эту любовь, герой должен умереть. Учитывая наличие имплицитно выраженного погребального комплекса в поэме, обратимся к славянским представлениям о *смертной свече*, связанным с переходом в мир иной.

Зажжение свечи в последний час воспринималось как некая помощь умершему, который благодаря свечению мог видеть в «ином» мире⁴⁴⁷. Герой Маяковского, находясь на «несгорающем костре немыслимой любви» как бы сопровождается в этот путь:

Погибнет все.
Сойдет на нет.
И тот,
кто жизнью движет,
последний луч
над тьмой планет
из солнц последних выжжет. [I, 272]

При такой постановке вопроса, таким священным огнем, смертной свечой, освещающей путь героя, является «последний луч» солнца. Вспомним еще раз положение Н. И. Толстого о культе покойников, связанном с небесными светилами (см.: есенинское «Я по первому снегу бреду»). Думается, что сопоставление погребальной свечи с солнцем в таком случае уместно.

⁴⁴⁷ Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 189.

Возникает картина вселенского масштаба, в которой и сам герой огромен («огромное, необъяснимое чудо»), и его любовь так же велика, но для выхода из *лиминальности* необходима смерть или, по крайней мере, ритуальное драматическое разыгрывание этой смерти:

Тысячью церквей
подо мной
затянул
и тянет мир:
«Со святыми упокой!» [I, 272]

Н. И. Толстой в статье «Глаза и зрение покойников» обращает внимание на смертную свечу, которая также нужна в качестве источника света, помогающего обрести свое место умершему в мире «ином»: «<...> представление о возможностях живых облегчить умирающему переход в мир иной и его адаптацию там при помощи *смертной свечи*, а также позаботиться об обеспечении его соответствующим статусным положением: «со святыми упокой, Господи...», т.е. в месте райском, светлом <...>»⁴⁴⁸. Таким образом, *скоморох* в поэтике Маяковского – это и *трикстер*, но обладающий функцией демиурга.

В начале поэмы «Облако в штанах» герой прямо заявляет, что он пришел издеваться:

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут;
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий. [I, 175]

Нередко исследователи смеховой культуры ставят в один ряд такие явления, как *скоморошество*, *юродство* и *шаманизм*. Так, А. М. Панченко отмечает: «Юродивый «шалует» с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится «возбудить» равнодушных «зрелищем странным и чудным». По внешним приметам это зрелище сродни *скоморошьему*»⁴⁴⁹. Можно было

⁴⁴⁸ Никитина А. В. Указ. соч. С. 15.

⁴⁴⁹ Панченко А. М. Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 84.

бы привести в пример целые дискуссии по этому поводу, опровергающие такую концепцию построения, однако здесь кажется важным одно замечание О. М. Фрейденберг об «экстатическом состоянии» жреца, шамана, кудесника, скомороха, которое позволяет им приобщаться к сакральным знаниям: «Кудесники и шаманы архаичней жрецов; в них еще слита светлая и темная природа божественной силы, и шаманом могут сделать любого человека его экстаз и особые способности»⁴⁵⁰. Кроме того, подобные инициатические состояния связаны не только с шаманизмом или скоморошеством, но и с мифологией «мужски братств»⁴⁵¹.

Скоморошеское зрелище, поведение направлены на *испытание катарсиса*, который достигается путем нарушения запрета, на создание ярких контрастов между «тем» и «этим» миром, между скоморохом и зрителями. Герой поэмы предлагает (зрителям) два типа поведения:

*Хотите –
буду от мяса бешеный
– и, как небо, меняя тона –
хотите –
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а – облако в штанах!* [I, 175]

В строчке «не мужчина, а – облако в штанах!» – одно из главных самоопределений лирического героя. С одной стороны, нам известен реальный комментарий, возникновение этого образа в творческом сознании Маяковского: «Году в тринадцатом, возвращаясь из Саратова в Москву, я, в целях доказательства какой-то вагонной спутнице своей полной лояльности, сказал ей, что я «не мужчина, а облако в штанах» [XII, 91–92]. С другой стороны, как нам кажется, здесь сказывается глубин-

⁴⁵⁰ Фрейденберг О. М. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 166.

⁴⁵¹ Андреев Ю. В. Мужские союзы в поэмах Гомера // Андреев Ю. В. Мужские союзы в дорийских городах-государствах (Спарта и Крит). СПб.: Алетейя, 2004. С. 89.

ная фольклорная традиция, травестиrowание себя облаком, подмена человека, его тела небесным объектом (вспомним заговорную формулу «космического ограждения», связанную с приобщением к знаниям мира «горнего»).

Структура любого заговора предполагает наличие определенного набора элементов. По замечаниям специалистов, заговорная модель мира включает в себя, в первую очередь, путь героя, его приобщение/обретение сакральных знаний и Мировую Ось, выраженную деревом/горой/камнем/солнцем. Таким образом, заговор приобретает метакультурный характер: «<...> заговоры, воплощая отдельные компоненты универсального семантического комплекса смерть-путь, отражают идею посещения потустороннего мира с целью ликвидации исходной уязвимости или достижения максимальной гарантированности существования»⁴⁵². Герой поэмы «Облако в штанах» выходит в мир, невероятно себя нарядив. При этом, чтоб «нравился и жегся» – таким образом происходит второе самоопределение героя. Глагол «жегся» отвечает в этом случае за «солнечную природу» героя, но об этом говорится и в другой строчке:

солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз. [I, 196]

Более того, если мы говорим о путешествии героя на «тот свет», о посещении и приобщении его к *иномиру*, то обратим внимание, что герой поэмы находится как бы в лихорадке, он болен:

Вы думаете, это бредит малярия?
.....
Нервы
большие,
маленькие,
многие! –
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги! [I, 183]

⁴⁵² Шиндин С. Г. Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговоры. М.: Наука, 1993. С. 109.

Герой находится в пограничном состоянии. Экстатическое состояние, в котором пребывает скоморох, юродивый, шаман, подобно бреду, болезни. «На людях юродивый надевает личину безумия, «глумится», как скоморох, «шалует»⁴⁵³, однако шаман не просто надевает «личину безумия», а впадает в состояние бреда, чтобы связаться с миром *первопредков*. В поэме «Облако в штанах» герой находится именно в таком лихорадочном состоянии:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв.
И вот, –
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной четкой. [I, 177–178]

Не продиктована ли эта поэтика общими авангардистскими футуристическими тенденциями, связанными с особой семиотикой творческого поведения? В 1913 г. в газетах вышло большое количество статей о футуристах с характерными названиями: «Вечер скоморохов», «Банкет футуристов», «Розовое мордобитие», колоритный репортаж о скандале футуристов в кабаре «Разовый фонарь» (газета «Раннее утро»), повествующий об эксцентричном поведении молодого Маяковского. Думается, что значимыми для формирования поэтики Маяковского явились как и сама атмосфера, особая семиотика поведения, скоморошество «наяву», в которой зарождалась поэзия, так и собственно фольклорная традиция.

В книге Б. Горба, попавшей в активную сферу полемики последних лет, находим одно важное для нас замечание: «Духовная родина поэта – скоморошество Древней Руси, всемирное

⁴⁵³ Панченко А. М. Указ. соч. С. 82.

братство шутов»⁴⁵⁴. Конечно, автор данного исследования сравнивает Маяковского именно как человека с шутом, с юродивым, намеренно осмеявшим современную ему действительность, однако, сколько бы ни вызывала эта концепция споров в научной среде, «скоморошескую» игру можно спроецировать непосредственно и на поэзию Маяковского. Б. Горб, опираясь в своей монографии на исследования А. М. Панченко о смеховой культуре Древней Руси, выводит тезис о юродстве Маяковского, о масочной природе его поэзии, об *игре со сверхзадачей*⁴⁵⁵. В этой связи можно поставить вопрос не только о юродстве в поэзии и жизни Маяковского, но и о явлении скоморошества, феномен которого состоит не просто в ношении масок, притворстве, игре, а, прежде всего, в сакральном погружении в стихию *веселого хаоса*.

Явления юродства и скоморошества, безусловно, родственны, однако первое обладает больше социальной функцией обличения во имя установления правды мира, а второе сопряжено с обрядовым комплексом и направлено на очищение человека через приобщение к антимиру, т. е. к космосу, а значит, связано со сложным комплексом представлений о космическом годовом цикле; в дальнейшем это выразилось в календарно-обрядовой поэзии⁴⁵⁶. Неслучайно в поэме «Облако в штанах» встречается отсылка к «химерам Собора Парижской Богоматери»:

Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного.
В стеклах дождинки серые
свылись,
гримасу громадили,
как будто воют химеры
Собора Парижской Богоматери [I, 177]

⁴⁵⁴ Горб Б. Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского. М.: Улисс-Медиа, 2001. С. 108.

⁴⁵⁵ Горб Б. Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского. М., 2005. С. 28.

⁴⁵⁶ Новичкова Т. А., Панченко А. М. Скоморох на свадьбе // Генезис и развитие феодализма в России: к 80-летию В. В. Мавродина. Л.: Ленингр. ун-т, 1987. С. 102–104.

Химера связана со священным календарным циклом⁴⁵⁷, каждой частью своего тела она обозначает тот или иной месяц. Химера ("коза") – зверь, имевший (по свидетельству Гомера) голову льва, туловище козы и хвост змея. В романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» Эсмеральда «водит козу». Во-первых, это можно соотнести с *тотемом животворящей богини* (Артемида, Гера), а во-вторых, с древнегреческими оргиями, хором, возникшим, вероятно, из *пляски козлов*⁴⁵⁸. Такие культурные типологии позволяют сделать вывод о тесной связи химеры, козы, с космическим циклом и древними мистериями. Упоминание Маяковским «химер Собора Парижской Богоматери» может показаться случайным, однако стоит обратить внимание на характеристику времени, «двенадцатого часа»:

Упал двенадцатый час,
как с плахи голова казненного. [I, 177]

Герой поэмы находится в экстатическом состоянии, когда нервы «мечутся отчаянной четкой», в переломный момент, особый час – именно тогда он узнает, что его любимая выходит замуж. Час двенадцатый, по народным представлениям, час сакральный. Это уловили и поэты; очень точно описала такое время М. И. Цветаева: «<...> полдень из всех часов суток – самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов <...> самый магический, мифический и мистический час суток, такой же *маго-мифо-мистический, как полночь*»⁴⁵⁹. Кроме того, не вызывает сомнения, что Маяковский последователен относительно фольклорной логики, обращения к тотемическим представлениям, так как в стихотворении 1924 г. «Тамара и демон» обыгрывается не только известный литературный

⁴⁵⁷ Каждая составная часть этого животного соответствовала определенному времени года в священном году небесной царицы. См.: Грейвс Р. Введение // Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 5.

⁴⁵⁸ Голосовкер Я. Э. Лирика – трагедия – музей и площадь // Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. С. 80–81.

⁴⁵⁹ Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы / вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Саакянц. М.: Правда, 1991. С. 544–545.

(по Лермонтову) и мифологический сюжеты, но и дана женская архетипика:

Взъярилась царица,
к кинжалу рука.
Козой,
из берданки ударенной. [VI, 76]

Точное поэтическое «угадание» Тамары козой, думается, в образной системе Маяковского не поэтическая вольность.

Маяковский, сравнивая двенадцатый час с «головой казенного», тем самым дарит своему герою некое предвидение ситуации:

Вошла ты,
резкая, как «нате!»,
муча перчатки замш,
сказала:
«Знаете –
я выхожу замуж».
Что ж, выходите.
Ничего.
Покреплюсь.
Видите – *спокоен как!*
Как пульс
покойника. [I, 178]

Герой уже знал ответ любимой, поэтому он «спокоен как пульс покойника». Наконец, еще одна деталь, которую необходимо учесть для понимания скomorошеской космогонии в поэме, – топос, в котором происходит начальное действие:

А ночь по комнате тинится и тинится, –
из тины не вытянуться отяжелевшему глазу
Двери вдруг заляскали,
будто у гостиницы
не попадает зуб на зуб. [I, 178]

Комнату, гостиницу поэт также приводит с героем к общему знаменателю дрожи, лихорадки – «двери вдруг заляскали»: здесь можно говорить об эмоционально-психическом напряжении. Думается, что в этом случае правомерно поставить вопрос о вертепе, балагане, разбойничьем доме. С одной сторо-

ны, *нарушается норма*, с другой стороны, открывается *инвертированная реальность*. В этой связи, в качестве типологии, конечно, можно вспомнить «шалаш убогий» из сна Татьяны у А. С. Пушкина в романе «Евгений Онегин». В. А. Смирнов пришел к выводу о том, что «шалаш убогой» – это разбойничий дом⁴⁶⁰, именно поэтому «свадьба ассоциируется с похоронами». Как отмечалось ранее, в поэзии Маяковского отразился мотив «виселица – свадьба», характерный для разбойничьих песен, а значит, возможна трансформация данной парадигмы и в поэме «Облако в штанах». В таком случае параллель с Пушкиным, со сном Татьяны продуктивна, тогда комната, топос преобразуется в *топику*, где важно положение и о сакральном «двенадцатом часе», и о «ляскающих дверях», и о «безумии» героя.

Как показал анализ четырех поэм: «Флейта-позвоночник», «Человек», «Война и мир», «Облако в штанах» и трагедии «Владимир Маяковский», – поэтика Маяковского связана с обрядовым погребальным комплексом, жанром причитаний, в котором особым образом выделяется мотив «ожившего покойника», а также с мотивом отрубленной головы, характерным для разбойничьих песен, и, наконец, женским архетипом. Выделение этнопоэтических констант, связанных со слепотой и немотой покойника, также указывает на погребальную обрядность. Более того, все эти представления сопряжены с явлением скоморошества, которое носит в поэтике раннего Маяковского не только характер трикстера, но и созидающий характер, организующий космическую, ритуальную действительность. Скоморох связан как с похоронной фарсовой обрядностью, так и с годовым священным циклом, представлениями о животном-тотеме, которые нашли свое выражение в трансформированном виде в четырех поэмах Маяковского.

На скоморошечью космогонию, причастность героя к «веселому хаосу» в поэтике как Есенина, так и Маяковского указывает ещё одна, часто повторяющаяся деталь, связанная с «непричесанной головой». У Маяковского в стихотворении 1917 г.:

⁴⁶⁰ Смирнов В. А. «Евгений Онегин» // Смирнов В. А. Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе 19 – начала 20 века). Иваново: Юнона, 2001. С. 51.

Под копны волос проникнет ли удар?
Мысль
одна под волосища вложена:
*«Причесываться? Зачем же?!
На время не стоит труда,
а вечно
причесанным быть
невозможно».* [I, 133]

Здесь, думается, проявился не только перифраз стихов Лермонтова, но также поэтическая реакция на есенинское «я нарочно иду нечесанным», как и в стихотворении на смерть поэта:

К старым дням
чтоб ветром
относило
только
путаницу волос. [VII, 105]

В фольклоре волосы связаны с двойником человека, с *выходом в иномир*⁴⁶¹, а если Есенин и Маяковский часто указывает на «путаницу волос», а в поэтике Есенина голова вообще сравнивается с парусом, челном, птицей, керосиновой лампой, значит, эту метафору в контексте логики фольклора можно воспринять как приобщение человека, вернее его alter ego, к *веселому хаосу*. Кроме того, в этом же стихотворении «Братья писатели» Маяковский указывает на *ржанье души* «в кабинете кабака», которое сходно с есенинской метафорикой («ржанье бурь», кабак «Луна»), которая, как мы выяснили, связана с обрядовой действительностью.

Для авангарда важно стремление к архаике, желание «перегнать время», атемпоральность, что напоминает «синтез вчерашнего и сегодняшнего дня», характерный для новокрестьянской поэзии. В этом кроются точки сближения Есенина, Маяковского и Хлебникова, трех поэтов разных направлений. Любовь в поэзии Маяковского, возможно, и не носит открыто

⁴⁶¹ Подробнее о метафизическом, сакральном значении волос в фольклоре в статье: *Гаген-Торн Н. И.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография, 1933. № 5/6. С. 76–87.

софийный характер, но воплощает собой стихийную силу, *космический эрос*, как знак *довневременности*. «Обращение к мифу, архаике выступало альтернативой отвергаемой «культуры», вырабатывалось особое мифопоэтическое мышление художника, народ воспринимался как носитель человеческой или надчеловеческой истины»⁴⁶². *Кризис позитивизма побудил поэтов пересмотреть взгляды на искусство, которое начало восприниматься с позиций космических законов творчества*, о чем свидетельствуют, как показал анализ, статьи Белого, Блока, Маяковского, Хлебникова и трактат Есенина «Ключи Марии». В этой связи показательны слова Дж. Северини: «Мы хотим вложить Вселенную в произведение искусства»⁴⁶³. *Необходимость нового взгляда на саму бытовую и бытийную действительность породила и орнамент поэзии Есенина, и изысканной космос» Клюева, и Человека будущего Маяковского и, наконец, хлебниковский «дневник Духа».*

**Фольклорная традиция в позднем творчестве
В. В. Маяковского: постановка вопроса.
Поэмы «15000000» и «Про это»**

О поэме В. В. Маяковского 1919–1920 гг. «15000000» писать в контексте нашей проблематики непросто, так как эту вещь литературоведы в основном воспринимают как представление «новой» формы социалистического государства, обращая внимание, в первую очередь, на революционные призывы: «В поэме низвергается закон; право как юридическая ценность бессильно перед простонародьем, молодой «оравой»: «рухнуло римское право / и какие-то еще права», и на смену им пришел браунинг»⁴⁶⁴. Конечно, этот план поэмы является важным, но существует и другой подтекст, не очевидный на первый взгляд. Во-первых, изначально поэму предполагалось озаглавить иначе:

⁴⁶² Гирич Ю. Н. Указ. соч. С. 161.

⁴⁶³ Там же. С. 163.

⁴⁶⁴ В. В. Маяковский // История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998. С. 103.

«Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос революции» – и это уже обращает на себя внимание.

В фольклоре, как известно, Иван связан со сказочной традицией, представлен зачастую как Иван-дурак или Иван-царевич, хотя можно было бы обратить внимание и на былины об Иване Годиновиче, однако, думается, Маяковский больше ориентировался на русскую сказку, архетип Ивана-дурака. Е. М. Мелетинский отмечает, что нет большой разницы между Иваном-дураком и Иваном-царевичем: «Иван-дурак в волшебной сказке в сущности герой не менее положительный, чем Иван-царевич <...> Иванушка-дурачок глуп с точки зрения его практических эгоистичных здравомыслящих братьев, но обладает какой-то мудростью, которая в конечном счете дает ему преимущество перед братьями»⁴⁶⁵. В данном случае возникает сложная теоретическая проблема, выходящая уже за пределы литературоведения, но стоит отметить, что былина корреспондирует с героической, а не волшебной сказкой. Связующим звеном между героическим эпосом и мифом оказывается сказка, которая, на первый взгляд, отрицает миф⁴⁶⁶. Однако и Иван-царевич, и Иван-дурак еще должны дорасти до «своей избранницы», инициироваться, осуществить прорыв от тьмы к свету⁴⁶⁷. Подтверждением того, что в поэме воплощена обрядовая ситуация, присущая сказочной традиции, является следующее. В поэме «15000000» Иван пребывает в Чикаго вестником «Страшной бури на Тихом океане»:

⁴⁶⁵ Мелетинский Е. М. «Низкий» герой волшебной сказки // Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. С. 188.

⁴⁶⁶ Подробнее об этом см.: Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Вост. лит., 2004. С. 16.

⁴⁶⁷ Трубецкой Е. Н. Подъем в «иное царство» и дальний путь в запретное // Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва., 1922. С. 20.

«Страшная буря на Тихом океане.
Сошли с ума муссоны и пассаты.
На Чикагском побережье выловлены рыбы.
Очень странные.
В шерстях.

Носатые». [II, 139 – 140]

Фольклору известен сюжет о переправе культурного героя в теле рыбы⁴⁶⁸. Этот случай связан с *поглотителем*, из которого добываются все первые вещи. «Русская сказка знает перенос героя в рыбу»⁴⁶⁹, который может означать встречу с умершими, *первопредками*. В. Я. Пропп связывает генетически этот обряд с первой ступенью змеборства, а значит, можно поставить вопрос о *поглощении тотемного зверя* и о *поглощении тотемным зверем*. Маяковский «не следует» за фольклором, а *трансформирует фольклорную традицию* таким образом, что Иван лишь сравнивается с рыбой:

«Насчет рыб ложь.
Рыбак спьяну местный.

Муссоны и пассаты на месте.

Но буря есть.

Даже еще страшней.

Причины неизвестны». [II, 140]

В данном случае оказывается продуктивной типология из грузинского фольклора, в котором отмечается исследователями «культ рыбы». Так, Е. Б. Вирсаладзе пишет о животных-тотемах, которые в Грузии могут быть представлены матерью рыб⁴⁷⁰. Здесь можно говорить о «биографическом моменте» – Маяковский, конечно, провел в Грузии свои детские годы. Однако надо отметить, что грузинский детский фольклор, без сомнения, известный поэту, сохранил в себе элементы обрядово-

⁴⁶⁸ Е. М. Мелетинский описывает прямое воплощение данного сюжета в алтайском эпосе. См.: *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса... С. 280.

⁴⁶⁹ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 316.

⁴⁷⁰ *Вирсаладзе Е. Б.* Народные традиции охоты в Грузии // Вирсаладзе Е. Б. Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, 1976. С. 35.

календарной поэзии с обращением к природе, светилам, животным⁴⁷¹, – следовательно, и типология культур наглядно демонстрирует *поглощение зверем-тотемом* и приобщение к знаниям предков через этот акт. Исследуя внутренние формы фольклоризма в поэтике, мы заметили, что *не всегда стоит возлагать надежды на «биографический комментарий»*, на знание поэтом источника (вспомним уже описанный нами случай с переделкой былинного текста А. К. Толстым), однако все же стоит отметить, что Маяковский был знаком с фольклором, и с русским, и с грузинским, с детских лет⁴⁷². Кроме того, возвращаясь к трагедии «Владимир Маяковский», обратим еще раз внимание на то, что исследователи в образе Знакомой видят отголоски культа «каменных баб». Такие изваяния поэт мог видеть и в Грузии, где сохранился культ матери-рыбы, представленный и устно, и в каменных идолах: «<...> культ исполинских каменных рыб, сохранившихся на территории Южной Грузии и Армении и относящихся к эпохе мегалитической культуры <...> Эти каменные стелы в форме рыб, достигающие иногда нескольких метров, стоят вертикально у источников рек и озер и именуются *вешапы* в Грузии и *вишапы* в Армении»⁴⁷³. Это проецирование фольклорной модели *переноса в рыбу* на образ Ивана кажется не случайным и даже последовательным в контексте как фольклорной логики, так и всего образного строя поэмы⁴⁷⁴. Иван по прибытию в Чикаго «распадается» на сотни тысяч человек и вещей:

⁴⁷¹ Исследователи, пишущие на эту тему, обращаются к обрядовым текстам и параллельно к детским стихам, показывая тесную связь между ними, выявляя формы культов жертвоприношения, «ритуалов величания» солнца в детском фольклоре. Объясняется это тем, что в «Грузии с давних пор существовали обрядовые ритуалы, активными участниками которых были дети». См.: *Зандукели П. З. Грузинский детский фольклор: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. Тбилиси, 1995. С. 20.*

⁴⁷² *Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936. С. 64, 76.*

⁴⁷³ *Вирсаладзе Е. Б. Предисловие // Грузинские народные предания и легенды. М.: Наука, 1973. С. 16.*

⁴⁷⁴ Помимо того, именно в волшебной сказке «человеческое тело втянуто <...> в процесс метаморфоз». См.: *Смирнов И. П. Сказки/былины*

Сабля взвизгнула.
От плеча
и вниз
на четыре версты прорез.
Встал Вильсон и ждет –
кровь должна б,
а из
раны
вдруг
человек полез. [II, 150–151]

И дело здесь не только в переосмыслении греческого мифа о «Троянском коне»⁴⁷⁵ – это один, первый, план данного образа – а в «поглощении» этим конем Ивана и, наоборот, коня Иваном:

О горе!
Прислали из северной Трои
начиненного бунтом *человека-коня!* [II, 151]

Конечно, можно было бы вспомнить повесть Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря», в которой

// Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 456–457.

⁴⁷⁵ Кстати именно деревянный конь связан с переходной обрядностью и экстатическими состояниями. См.: *Wolfram R. Robin Hood und Hobby Horse // Wienener Prähistorische Zeitschrift.* 1932. Vol. 19. S. 357.

Помимо того, в славянской культуре, обнаруживается особый «звериный орнамент». Так, в искусстве медно-бронзового литья коми-пермяков является доминантным «пермский звериный стиль», отображающий представления о зооантропоморфизме (человек-лось, человек-птица). Человек после смерти превращается в животное, чаще в птицу, и летит на тот свет. Этот орнамент потом перешел в резьбу, отразился в коньках на крышах. Здесь уместна параллель с трактатом Есенина «Ключи Марии», где конек на крыше – символ устремленности в небо, в горный мир. См.: *Чагин Г. Н. Введение // Коми-пермяки Пермского края.* Пермь: Алекс-Пресс, 2010. С. 11.

Также в грузинской новелле обнаруживается сюжет, представляющий Смерть на белом коне, которого крадет крестьянин, чтобы отправиться в путешествие на «тот свет». См.: О том, как смерть на землю пришла // Грузинские народные новеллы. Тбилиси: Мерани, 1984. С. 257–258.

актуализирован образ Рыбы-женщины, мифологема богини-матери, и тогда усомниться в созданной нами типологии «Маяковский – грузинский фольклор», но и в этом случае не обойтись без фольклористической справки. Дело в том, что Айтматов создает эту образность в соответствии с мифологией тюркских народов, «тогда как для мифологии палеоазиатов, северных народов, не характерно тяготение к материнскому началу, поскольку здесь тверды патриархальные законы»⁴⁷⁶.

Реконструкция древних тотемических верований, обращение в этом случае к сказке позволяет иначе прокомментировать образ Ивана, который является стрежнеобразующим для поэмы. В. Я. Пропп, обращаясь к мифу и обряду, анализируя сказку, показывает, с какой целью культурный герой уходил «в область смерти к тотемному предку-хозяину»⁴⁷⁷ – *таким образом он получал новые знания другого, космического, порядка*. Маяковский заявляет своей поэмой не только модель нового государства, но и концепцию нового бытия:

Голодая и ноя,
города расступаются,
и над пылью проспектовой
солнцем встает бытие иное. [II, 160]

Этот Иван-конь вобрал в себя миллионы людей, вещей, улиц, домов – таким образом, происходит космическое обновление, обновление Вселенной, приобщение новой страны к знаниям первопредков. Думается, что Маяковский избрал образ Ивана не случайно. *Ориентация, с одной стороны, на эпос, с другой стороны, на собирательный образ Ивана демонстрирует не простое отображение жизни, а ее преобразование, что, конечно, было характерным для картины мира эпохи авангарда*. А. Д. Синявский в книге «Иван-дурак: Очерк русской народной веры» отмечает «перевернутый» характер мира сказки: «Весь

⁴⁷⁶ Мискина М. Г. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2003. С. 7–8.

⁴⁷⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. С. 170.

сказочный мир – это не отображение жизни, а ее преображение. Преображение подчас достигается путем переворачивания <...> Это невидаль и небыль <...> А на вершине мудрости и славы должен оказаться – дурак»⁴⁷⁸. Исследователи видят в этой поэме перелицованную кальку «со школьно-христианской вульгаты «страшного суда», разделения на тех, кто *одесную* и *ошуюю*, на спасенных и вечно проклятых!»⁴⁷⁹, конечно, разделение это есть в поэме (противостояние России Западу), но сложность заключается в том, что *именно несет в себе новый образ России и как он воплощен*.

В диссертации И. С. Правдиной поэма «150000000» рассматривается с точки зрения былинной традиции и ее отношений с волшебной сказкой⁴⁸⁰. Такой подход, конечно, правомерен, но на данном этапе развития фольклористики, после выхода фундаментальных работ В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, Н. В. Новикова кажется необходимым обратиться к поэме в контексте мифа, ритуала, дожанровых образований, что переместит проблему в иное теоретическое пространство.

Маяковский в поэме «150000000» уловил, вероятно, на подсознательном уровне, сложную теоретическую проблему разграничения эпической и сказочной традиций. С одной стороны, сказка отрицает миф, с другой стороны – героический эпос связан с мифом через сказку. Так вырабатывается закон «отрицания отрицания», в котором сказочная традиция сохранила в себе следы обрядности, а поэт мог усвоить и то, и другое. В этом случае нет «теоретической» ошибки в названии поэмы «Былиной о Иване».

Интересным является то, что Маяковский в поэме говорит об «излучении», или лучше сказать, «лучении» людей и предметов:

⁴⁷⁸ Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001. С. 16.

⁴⁷⁹ Семенова С. Г. «Надо рваться в завтра, вперед...» (утопия будущего в поэзии Маяковского) // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. Т. 1. С. 426.

⁴⁸⁰ Правда И. С. Указ. соч. С. 173.

В стремя фантазии ногу вденем,
дней оседлаем порох,
и сами
за этим блестящим виденьем
пойдем излучаться в несметных просторах. [II, 128]

Что значит «излучаться»? Излучаться, значит, уподобляться Солнцу, небесным светилам. Можно говорить в этом случае о *мотиве «небесного ограждения»*, характерного, как показал анализ, и для поэтики Есенина. Кроме того, в русской вышивке предметы, образы женщин «лучатся», то есть они связаны с Солнцем. Новый герой Маяковского огромен, Вселенную «вышагивает» так, что сотрясается «тридевять земель»:

Гром разодрал побережий уши,
и брызги взметнулись земель за тридевять,
когда Иван,
шаги обрушив,
пошел
грозою вселенную выдвигать. [II, 128]

Выражение «Тридевять земель», иначе говоря, *тридевятье царство*, с фразой «пойдем излучаться в несметных просторах» образует обрядовую ситуацию преодоления преграды – трех царств: медного, серебряного и золотого. В фольклоре *иное царство* носит «печать золотого»⁴⁸¹. Герой, достигший этого царства, обладает сакральными знаниями.

Травестийное начало, парадигматика *смерти – космического вознесения* ярко выражены в раннем творчестве В. В. Маяковского, в поэме «Человек». Однако обращение, возвращение к этой поэме происходит и в творческой лаборатории поэмы «Про это», в которой представлено также рождение нового человека. Исследователи указывают на «условия создания поэмы», которые были необычными для поэта: «Он писал ее в период добровольного домашнего «заключения», к которому как бы приговорил себя ровно на 2 месяца, чтобы наедине с самим собой разобраться во всем, что вставало неотступной, еще нерешенной темой: каким должен быть новый человек, его

⁴⁸¹ Пропт В. Я. Исторические корни... С. 363.

мораль, его любовь, его быт?» [IV, 436]. *Обращаясь к позднему творчеству поэта, к поэме «150000000», мы выявили следы тотемических верований, глубинные архетипические структуры, которые связаны в поэтике Маяковского с идеей обновления Вселенной, страны и человека, как культурного героя.* Думается, что поэма «Про это» не просто о быте, ее нужно рассматривать в контексте как позднего, так и раннего творчества (одна отсылка к поэме «Человек», написанной за семь лет до этого, заставляет прочесть обе вещи в контексте одной традиции).

Очень точно определил тему, внутренний сюжет поэмы «Про это» З.С. Паперный, увидевший в произведении «борьбу» за себя нового: «<...> человек, который в борьбе со старым миром борется и с пережитками прошлого в самом себе – таким все более явственно предстает перед нами лирический герой поэмы <...>»⁴⁸². Интересно, *каким образом* происходит эта борьба, рождение в ней нового человека. В контексте нашей темы, в первую очередь, обращает на себя внимание то, что лирический герой «размедвеживается»:

Вчера человек –
 единым махом
клыками свой *размедведил вид я!*
Косматый.
Шерстью свисает рубаха. [IV, 146]

Для чего нужен именно такой образ, сравнение себя с медведем? В этом случае вспоминается не только *травестирование себя* то Знакомой, то Каменной бабой (трагедия «Владимир Маяковский»), то шутком (поэма «Облако в штанах»), то Иваном-конем (поэма «150000000»), но и есенинский «Пугачев» с уподоблением главного героя медведю. Стоит отметить, что в обеих поэмах есть одна общая деталь – «падающий лист»:

Знаешь ли ты, что осенью медвежонок
Смотрит на луну,
Как на вьющийся в ветре лист? [III, 21]

⁴⁸² Паперный З. С. Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы) // Литературное наследство. 1958. Т. 65. С. 240.

У Маяковского медведь, ревуший от боли, бунтующий зверь сотрясает все вокруг:

Вот так медведи именно могут:
недвижно,
 задравши морду,
 как те,
повыгь,
 извыгься
 и лечь в берлогу,
царапая логово в двадцать когтей.
Сорвался лист. [IV, 147]

Итак, одна и та же деталь употреблена разными поэтами, в разных контекстах, однако в одной ритуальной ситуации – уподобление себя медведю, причем у Есенина *луна как лист* (действие происходит осенью), а у Маяковского, действие также происходит осенью – «сорвался лист», «лечь в берлогу». Как мы уже отмечали, у славян существовали «змеиные» дни, когда змеи осенью прятались под камень, *таким образом обновлялся годовой цикл.*

Как известно, медведь, по славянским представлениям, связан не только с брачной, свадебной символикой, но и с календарным циклом. Думается, что в поэтике Маяковского проявлена именно эта традиция. Обращение к фольклору, к тотемическим временам, приводит поэта и его нового героя (ведь Маяковский создавал нового героя!) к *космическому обновлению человека*, страны (как в поэме «15000000»), Вселенной. Может быть, текст Маяковского не имеет прямой переклички с есенинским «Пугачевым», но оба поэта интуитивно обратились к одному и тому же архетипу, животному-тотему, связанному со знаниями первопредков. *Можно сказать, что и в такой форме выразилось сопротивление «будничной чуши», мещанству, против которого особенно активно выступал Маяковский в последние годы творчества*⁴⁸³. Травестиrowание себя зверем, мед-

⁴⁸³ Одной из причин, из-за которой не приняли поэму «Про это» критики и коллеги по цеху, была причина открытой борьбы поэта с мещанским взглядом на искусство. Подробнее об этом в указанной статье З. С. Паперного.

ведем, собакой, быком (стихотворение «Ко всему») – закономерный элемент поэтики Маяковского. Как отмечают исследователи, «этот прием работает на формирование особого читательского восприятия и, следовательно, на создание контекста <...>»⁴⁸⁴. *Однако, как нам видится, это не просто прием, это особый ритуальный орнамент, встроенный в сюжет многих, почти всех поэм.*

На эту архаическую связь, преемственность мифа, указывает и архетип дороги, выраженный в поэме очень четко и, дуется, семантически однозначно:

Подо мной подушки лёд.
С Ладоги дует.
Вода бежит.
Летит подушка-плот.
Плыву.
Лихорадюсь на льдине-подушке. [IV, 149]

Здесь еще раз напомним образный строй русской загадки о смерти, об «уточке на плоту», где плот – способ переправы в мир мертвых, в страну предков. Так, лирический герой плывет на плоту, «лихорадясь» и видя перед собой «второго человека», как бы придуманного им самим:

Он!
Он –
у небес в воспалённом фоне,
прикрученный мною, стоит человек.
Стоит. [IV, 150]

В контексте фольклорной традиции становится вполне понятным, для чего Маяковский вводит в строй поэмы alter ego – чтобы произошло обновление человека, нужно преодолеть свою прежнюю суть. *Отречение от самого себя* и обретение себя в *новом качестве* мы уже отмечали в поэме «Человек», с которой наблюдается явная перекличка в поэме «Про это». Кроме того, человек «прикручен» к небу – можно говорить в данном

⁴⁸⁴ *Морева Ю. С.* Мотив превращения в животных в сборнике «Простое как мычание» В. Маяковского // Риторика бестиарности: сб. статей. М.: Intrada, 2014. С. 83.

контексте о мотиве «небесного ограждения», в значении ряжения, одевания светилами, то есть обретения нового знания. Как в поэтике Есенина, так и в поэтике Маяковского этот мотив, в трансформированном виде, организовал особую образность и метафорику, которую, по известным разным причинам, отвергали имажинисты. Однако анализ поэтики показывает тесную связь с архаическими представлениями об обновлении Вселенной, о выходе человека из профанной длительности бездуховного времени, с которым и боролся Маяковский.

В этой связи необходимо вспомнить сказку про Ивана – Медвежье Ушко, героя, рожденного от женщины и медведя. Эта сказка, вероятно, связана с тотемическими представлениями о медведе. Конечно, некоторые этнографы вообще не ставят вопрос таким образом, отказывая в тотемизме восточным славянам⁴⁸⁵, однако, думается, в этом отношении показательны труды В. Я. Проппа (о связи сказки с древними формами, тотемическими мифами) и монография Н. В. Новикова, в которой сказка об Иване – Медвежьем Ушке представлена в ее связи с тотемическими верованиями⁴⁸⁶. Таким образом, Иван – культурный герой, получивший знания от Медведя. Стоит обратить внимание на то, что герой Маяковского «омедвеживается» под Рождество – в этом случае также можно говорить о следовании за фольклорной традицией. Медведь ассоциируется с брачной символикой, что отразилось в *ярынных песнях*, являющих собой свадебный цикл. Т. А. Бернштам отмечает «заклинательный» характер этих песен, в которых жених мыслился как медведь. Песни, заклинание на брак «приурочивалось к рубежу осени–зимы, по природной примете «Асінка чырванеець – дзяцюк шалеець / дурэе», а символический пик – к празднику Рождества Христова»⁴⁸⁷. Было бы несерьезным возводить текст Маяковского к какой-то одной конкретной мифолого-обрядовой символике

⁴⁸⁵ Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов. М.: Изд-во АН СССР, 1957.

⁴⁸⁶ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.

⁴⁸⁷ Бернштам Т. А. Появление на свет. Иван – Медвежье Ушко // Бернштам Т. А. Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 189.

(в этом случае можно снять коннотации свадьбы в поэме), но сам факт *обращения медведем* под Рождество – знаменателен и продиктован фольклорной логикой, хотя мы, подчеркнем еще раз, всегда настаиваем на *непрямом следовании фольклорной традиции*.

В поэме элементом переправы в *иномир* выступает не только плот, но и сам лирический герой, который представлен *медведем и кораблем*:

*Мачт крестами на буре распластан,
корабль кидает балласт за балластом.* [IV, 159]

Представление тела кораблем мы уже встречали в поэме Есенина «Пугачев», в которой отобразилась измененная *антропокосмическая модель*. Итак, мы выявили уже два фольклорных элемента, объединяющих поэмы Есенина и Маяковского, но на этом «ритуальный орнамент» не заканчивается. Особый интерес представляет заявление героя себя *скоморохом*:

Но чтоб теперь же...
чтоб это серьезно... –
Слушали, улыбаясь, *именитого скомороха*. [IV, 163]

Можно сделать заключение, что герой представлен Маяковским ряженым, медведем, кораблем, скоморохом в *пределах одного погребального комплекса*, все эти элементы позволяют выстроить «ритуальный орнамент» поэмы. *И дело здесь даже не в переключке или поэтическом диалоге с Есениным, а в законах фольклора – именно это указывает на наличие дожанровых образований в поэме и на то, что все эти образы у обоих поэтов не случайны.*

В связи с поэмами «Пугачев» и «Черный человек» мы обращались к пушкинским произведениям, показывали типологическую связь архетипических моделей: Луна, мотив отрубленной головы и сон Татьяны. Так, в поэме Маяковского также можно выявить *архетипический смысл*, который близок пушкинскому. Вспомним, что во сне Татьяны появляется медведь. Как отмечалось уже ранее, это связано с прозрением своей высшей сути, медведь – это животное-тотем Великой богини (во многих культурах мы найдем отголоски этих тотемических верований; стоит отметить, что и в Грузии существовал культ медведя, связанный с женщиной-покровительницей охоты,

природы⁴⁸⁸). Однако важным является (это почти не заметили исследователи), что Татьяна попадает в *заснеженную страну*, и дело здесь не только в том, что сон снится ей зимой:

Идет по *снеговой поляне*,
Печальной мглой окружена [V, 90]

Заснеженное пространство – в данном случае *иномир*; в фольклоре, в текстах обмираний, находим, что человек попадает на снеговую поляну. У Маяковского *человек-медведь*, во-первых, переправляется *на плоту*, во-вторых, он оказывается на снегу:

Глуше, глуше, глуше...
Никаких морей.
Я –
на снегу.
Кругом –
вёрсты суши. [IV, 153]

И в этом пространстве он вновь встречает самого себя:

сама походка моя! –
в одном
узнал –
близнецами похожи –
себя самого –
сам
я. [IV, 161]

На приобщенность героя к другому миру также указывает следующая деталь:

Пустите к зверю в сторожа.
Я люблю зверье.
Увидишь собачонку –
тут у булочной одна –
сплошная плешь, –
из себя
и то готов достать печенку.
Мне не жалко, дорогая,
ешь! [IV, 183]

⁴⁸⁸ *Вирсаладзе Е. Б. Грузинский охотничий миф... С. 44.*

Русская сказка знает сюжет о поедании животным, птицей человеческой плоти, причем в народном сознании этот акт всегда воспринимался как сакральный, жертвенный. Е. Н. Трубецкой в своей лекции «Иное царство и его искатели в русской народной сказке» 1919 г. подробно рассматривает сюжет «подъема в иное царство», с которым связана жертвенность, поглощение зверем-тотемом: «Образ Царевича, который скармливает птице собственное тело, чтоб достигнуть цели своего полета, опять-таки принадлежит к числу любимых в русской сказке и повторяется в ней не раз»⁴⁸⁹. Думается, что здесь можно говорить, следуя теории В. Я. Проппа, *об усвоении сказочной традицией архаических тотемических верований*. При такой постановке вопроса речь идет в поэтике Маяковского о *священном поглощении животным-тотемом* (в поэме собакой) и здесь абсолютно прав Е. Н. Трубецкой, который подчеркивает, что для русского народа в этом акте виделась священная *человеческая жертва* – цена за приобщение к знаниям предков: «<...> съеденная икра по окончании пути неизменно возвращается ее обладателю и прирастает к его ноге: цена *подъема в небеса* – не человеческое мясо, а *человеческая жертва*. Пока эта жертва не принесена, птица всякий раз грозитя опуститься, не долетев до цели <...>»⁴⁹⁰. Возвращаясь к образному строю маленькой поэмы Есенина «Кобыльи корабли», обнаруживаем в ней подобный сюжет:

Если голод с разрушенных стен
Вцепится в мои волоса, –
Половину ноги моей сам съем,
Половину отдам вам высасывать. [II, 79]

Итак, и Пушкиным, и Есениным, и Маяковским использованы одни и те же *архетипические структуры*. Маяковскому, думается, была необходима такая модель, обращение к глубокой фольклорной традиции в борьбе за *нового человека* и, главным образом, за *новый быт*, который в данном случае *сакрализуется*, перестает быть мещанским.

⁴⁸⁹ Трубецкой Е. Н. Указ. соч. С. 22.

⁴⁹⁰ Там же. С. 22.

Мы выявили механизмы функционирования фольклорной традиции в ранних и двух поздних поэмах Маяковского. В таком контексте поэмы не только не противопоставляются друг другу, но скорее объединены внутренним сюжетом, связанным с одним обрядовым комплексом. Постановка вопроса о фольклорной традиции в позднем творчестве поэта значительно усложняется, обуславливается социально-историческим контекстом времени написания поэм, однако пристальный анализ, привлечение архетипического смысла произведений помогает снять уже излишний «социальный налет», частично разрешить многие споры относительно творчества Маяковского и рассмотреть его в принципиально новом контексте, живой русской литературы и фольклора.

Поэмы «15000000», «Про это» кажется необходимым рассматривать в свете одной фольклорной традиции – русской былины и сказок. Маяковский «угадал», зашифровал поэму про «социалистическое государство», назвав ее изначально «Былиной», но сделав главного героя Иваном, а его alter ego, подлинную суть, этого нового человека представил в другой поэме – медведем. По замечанию специалистов, в русской сказочной традиции Иван, медвежий сын, «стал олицетворением русского предка-богатыря»⁴⁹¹. Сопоставление в этом случае текста Маяковского с эпической архаической и сказочной традицией позволяет, по словам И. П. Смирнова, «извлечь архетипический смысл текста». Все это дает нам возможность с определенной долей уверенности поставить вопрос о трансформации фольклорной традиции и в позднем, послеоктябрьском творчестве В. В. Маяковского, когда связь поэта с фольклором не только не прекратилась, но, вероятно, углубилась и проявилась на разных уровнях текста.

⁴⁹¹ Бернитам Т. А. Указ. соч. С. 209.

К вопросу об источниках фольклоризма В. Маяковского: «заговорный универсум»

Когда основной анализ поэм Маяковского осуществлен, говорить об источниках фольклоризма в его поэтике кажется нелогичным, однако в таком «обратном» пути и мыслилась теоретическая часть нашего исследования. Литература начала XX в. являлась открытой системой по отношению к мифу и фольклору. Мифотворчество символистов, поэзия изыбаного космоса Руси новокрестьян, заметки о сказке В. Хлебникова и заговорные формулы, лежащие в основе заумного языка грузинских футуристов – всё это свидетельствует о прямом обращении к мифу, о потребности в архаическом мышлении, «провидении сказки», по словам Хлебникова. Однако вопрос о фольклоризме Маяковского осложняется ещё и вопросом, который часто возникает в сознании исследователей: «знал или не знал» поэт фольклор, и каковы источники такого знания?

Знакомство с фольклором у Маяковского происходило *опосредованно*, через грузинскую литературу. Так, связь с заговорами нашла отражение в поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре»⁴⁹², конечно же, хорошо известной не только грузинским поэтам, но и любому образованному человеку. Кроме того, архитектоника заговора построена на абракадабре, предшествующей основному тексту. Абракадабра обычно включена в эпический зачин. Заумь футуристов отчасти восходит именно к такому языку, на что, по крайней мере, указывал в своей статье Асатиани⁴⁹³.

Итак, поэт был знаком с фольклорным наследием, но более важно, *как это* отразилось в его поэтике. Учитывая в целом *игровой код* культуры начала прошлого века, авангардистской

⁴⁹² Гагулашвили И. Ш. К вопросу заговоров в грузинской художественной литературе // Гагулашвили И. Ш. Грузинская магическая поэзия. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1983. С. 31.

⁴⁹³ Никольская Т. Л. Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 154.

эстетики, на что часто обращают внимание литературоведы⁴⁹⁴, можно прочесть и многие ранние поэмы Маяковского таким образом. Однако, возвращаясь еще раз к положению А. М. Панченко и И. П. Смирнова о *травестийном мотиве* в ранних поэмах и трагедии «Владимир Маяковский», отметим, что за травестийным мотивом скрыт не просто игровой комплекс, а глубинная фольклорная традиция, идущая, вероятно, от заговорной поэтики, в которой особым образом выделяются две формулы. Наше внимание должны привлечь формулы «небесного ограждения / переодевания» и «невозможного». Первая связана с *ограждением* себя небесными светилами / телами. Напомним, что в поэме «Облако в штанах» герой травестируется *облаком*, представляет *солнце моноклем* в глазу, выходит в мир, невероятно себя нарядив:

Хотите –
буду от мяса бешеный,
– и, как небо, меняя тона –
хотите –
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а – облако в штанах! [I, 180]

Такую систему метафор, как нам кажется, можно воспринимать через миф и поэтику заговорной формулы «небесного одевания» — оптика лирического героя меняется: от бытового к иерофаническому, космогоническому. Тело в этом случае становится некой мировой моделью. Для убедительности обратимся к творчеству М. И. Цветаевой, к циклу «Георгий», который создавался в то творческое время, когда поэт испытывал наибольшее влияние «Народных русских сказок» А. Н. Афанасьева. Итак, в стихотворении 7 главный герой, во первых, ассоциирован с «лебедем», «оленом»:

Лебедь мой!
Лебедь! Олень мой! [II, 42]

⁴⁹⁴ *Есаулов И. А.* Игровое самоопределение в художественном мире Владимира Набокова как финал русского «Серебряного века» // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3 SOW, Warszawa, 1999. С. 140.

Перед нами не что иное, как представление фольклорного образа, связанного с формулой «оборачивания» зверем (тотемом), которое описывал в своих трудах Афанасьев. Во-вторых, эта формула связана по смыслу с мотивом «небесного ограждения/переодевания», что также выразилось в поэтике Цветаевой:

*Лазурное око мое –
В вышину! [II, 42]*

Наконец, отметим, что в грузинских сказках распространен образ *Ивана-Зари*, героя, наделенного силами неба, героя-богатыря: «Под утро, на заре, родился третий сын, назвали его Иван-Заря»⁴⁹⁵.

У Маяковского «солнце моноклем» в глазу, у Цветаевой «лазурное око» – за этими образами кроется понятный фольклору национальный первообраз, который по замечанию ученых, всегда обыгрывает по-своему: «<...> литературная аранжировка старинных сюжетов как бы приговаривает художника слова к необходимости добавочных самообъяснений: творимые поэтом новые интерпретации старины порождают сложность воссоединения с последней <...>»⁴⁹⁶.

В поэме «Человек» происходит отказ от тела. Однако за этой сложной образностью стоит ещё одна формула, связанная не только с *трагическим космическим сюжетом*, но и с иномирной действительностью фольклора. С одной стороны, в 10-е гг., в преддверии и во время Гражданской войны читает лекции Е. Н. Трубецкой о поэтике русской сказки и ее связях с мифом, солнечным царством, об идеале русской сказки, заключенном в поисках *иного царства*, то есть иномирной действительности – то, чего нет, то, что лежит за *пределами данного*⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Иван-Заря // Грузинские народные сказки. Сто сказок. Тбилиси: Мерани, 1971. С. 17.

⁴⁹⁶ Горелов А. А. Заметки о фольклоризме М. И. Цветаевой (статья 1) // Русский фольклор. СПб.: Наука, 2011. Т. XXXIV. С. 287.

⁴⁹⁷ «Одни удовлетворяют потребности в «новой земле» естественными житейскими способами. Другие, напротив, преисполняются отвращением ко всему обыденному, житейскому и испытывают непреодолимое влечение к чудесному». См.: Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его иска-

С другой стороны, в грузинском фольклоре, особенно в магической поэзии, выделяются архаические «формулы невозможного». Исследователи грузинского фольклора связывают эти формулы, во-первых, с самой архаической природой текста: «Заклинатель не ощущает ирреальности событий и с эпической убедительностью подчеркивает достижение цели <...>»⁴⁹⁸, во-вторых, со словесными формулами *неопределенного состояния*. Итак, выстроенные типологии демонстрируют *иномирную природу фольклора*, которая проявляется в разных жанрах. Как всё это соотносится с поэтикой Маяковского? Возвращаясь к поэме «Человек», обратим внимание на следующие строчки:

Как же
себя мне не петь,
если весь я –
сплошная невидаль [I, 247]

Герой представляется «невидалью», «облаком в штанах», «флейтой-позвоночником», каждое движение которого «огромное необъяснимое чудо». Эти образы, поражающие, на первый взгляд, *кодируют* в себе информацию «невозможного», однако за этим *невозможным* стоит вполне определенная поэтическая логика, восходящая к *ритуальной действительности*. Сознание лирического героя ориентировано изначально на «мир навыворот»:

Есть ли,
чего б не мог я!
Хотите,
новое выдумать могу
животное? [I, 248]

Трансформированная модель тела, животного характерна, в первую очередь, для фольклорного мировосприятия. *Формула невозможного* отразилась не только в магической поэзии, но и в сказках, а особенно в детском фольклоре⁴⁹⁹. Маяковский хорошо

тели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922. С. 17.

⁴⁹⁸ Гагулашвили И. Ш. Указ. соч. С. 106.

⁴⁹⁹ Там же. С. 109.

знал с детских лет и грузинский язык, и грузинский фольклор, но суть, думается, не только в этом. Для поэта всегда были актуальны идеи будетлянства о *новом человеке*, о сознании, выходящем за пределы данного, как писал Хлебников в манифесте «Труба марсиан». Отсюда и формулы *рук, пальцев-лучей*, формы трансформированного тела в космическом масштабе, экстатические состояния героя:

Под хохотливое
«Ага!»
брёду по брёду жара. [I, 251]

Кроме того, герой мыслит не только всего себя *небывалым чудом*, невидалью, но и сердце его выделяется отдельно в этой космической антропологии:

Это я
сердце флагом подъял.
Небывалое чудо двадцатого века! [I, 249]

Сердце в фольклоре также отвечает за иномирную действительность, является ритуально маркированным:

у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок.
Ударит вправо – направо свадьбы.
Налево грохнет – дрожат миражи. [I, 248]

И в этом сказывается поэтика сказки, ее иномирная природа. Стоит обратить внимание на мнимую «временную» слепоту героя:

Замкнуло золото ключом
глаза.
Кому слепого весть? [I, 251]

Герой, путешествующий по подземному царству, погружается во тьму, слепнет, но обязательно возвращается в новом качестве. Неслучайно одна из частей называется «Вознесение Маяковского». В этой части герой предстает бестелым, перед ним открывается инвертированная реальность:

Воздвигся перед носом дом.
Разверзлась за оконным льдом
пузатая заря. [I, 256]

Действие происходит на заре, а после посещения аптекаря уже «церковь в закате» – наблюдаются нарушения во времени, состояниях: герой то бестелый, по облакам летит, то «повис на палки ног» – все это вписывается в фольклорную формулу «неопределенного состояния». Выход из тела («*Кто-то из меня вырывается упрямо*»), болезненное состояние героя в свете заговорного универсума, связанного с «формулой космического ограждения», «формулой невозможного», воспринимается как путь героя, обретение им Axis Mundi. Конечно, исследователи нередко связывают авангардистскую поэтику с игровым кодом, «разлагающим смехом» над миром и самим собой. Однако за этими «шумными» образами «Войны и мира», «Облака в штанах», «Флейты-позвоночника» кроется чуткое ухо лирического героя Маяковского, воспринимающего музыку сфер и дающего «последний концерт»:

Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо. [I, 196]

Гастон Башляр, связывая поэтическое творчество с *онирическим пространством*, указывал на то, что в поэзии запечатлен *гармонический смысл вселенной*: «Поэты тоже бывают молчаливые и «бесшумные»: такие поэты прежде всего заставляют умолкнуть чересчур шумливую вселенную, а также весь грохот и всё громогласие. Они тоже слышат то, что пишут, пока пишут – с медлительной размеренностью письменного языка»⁵⁰⁰. С полной уверенностью такое замечание можно применить и к поэтике В. Маяковского – герой утверждает «новое слово», *златоустейшее*, которым будут «крестить»: «И будут детей крестить именами моих стихов». В позднем творчестве травестирование облаком, солнцем, зарей заменится травестированием

⁵⁰⁰ Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. С. 322.

в человека-коня, Ивана-коня («15000000»), медведя («Про это»), людогуса («Пятый интернационал»). На последнем остановимся подробнее.

В поэме «Пятый интернационал» Маяковский отсылает читателя непосредственно к Пушкину, к поэме «Руслан и Людмила»:

...горой-головой плыву головасть,
второй какой-то брат черноморий. [IV, 120]

Прежде чем мы разберемся в важности этой отсылки, обратимся к образности поэмы. Поэма построена на *травестийном начале* – герой не просто возвышается над городами, миром, всей планетой и, наконец, солнечной системой, не просто видит «живую географию», а облачается в «небесно-защитную» одежду:

Мое пребывание небом не считано,
и я
от зорь его,
от ветра,
от зноя
*окрасился весь небесно-защитно –
тело лазоревосинесквозное.* [IV, 107]

Здесь также проявляет себя, во-первых, формула «небесного переодевания», во-вторых, герой ощущает себя бестелым:

и я
титанисто
боролся с потерей
привычного
нашего
плотного тела. [IV, 107]

В-третьих, герой мыслится не человеком вовсе, а *людогусем*:

Какой я к этому времени –
даже определить не берусь.
*Человек не человек,
а так –
людогусь.* [IV, 99]

На первый взгляд, здесь все прозрачно – прямая отсылка к пушкинскому «Руслану и Людмиле». Однако, вероятно, в данном контексте сказывается не только этот сюжет, а, может, вообще не этот. Герой поэмы, превращаясь в *людогося*, заимел длинную шею, на которой вертится и осматривает таким образом всю вселенную:

Как только голова поднялась над лесами,
обозреваю окрестность.
Такую окрестность и обозреть лестно. [IV, 99]

В «Евгении Онегине» во сне Татьяны представляются «страшные чудовища», «череп на гусиной шее». В этих образах, как мы выяснили, сокрыт мотив отрубленной головы, дана установка на веселый хаос, ритуальную действительность. Конечно, здесь можно было бы ограничиться разговором о поэтике русской сказки, об образе Бабы Яги, связанной с «садом черепов», с змеиным культом и страной предков, но существует и еще один сюжет из сборника Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым – сюжет «Голубиной книги». Для Пушкина этот сборник был, можно сказать, настольной книгой⁵⁰¹. К этим текстам обращались и поэты начала XX в.

В «Голубиной книге» дается прямое указание на связь человеческого тела и всего сущего с Солнцем, Луной, звездами:

Со(л)нцо праведно – от очей его,
Светел месяц – от темичка,
Темная ночь – от затылечка,
Заря утрення и вечерняя – от бровей божьих,
Часты звезды – от кудрей божьих! [211]

В «Пятом интернационале» Маяковского тело человека представляет собой *Мировую Ось*:

со всей вселенной впитывай соки
корнями вросших в землю ног. [IV, 113]

⁵⁰¹ Путилов Б. Н. «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 361–404.

Таким образом, можно говорить о проблеме *космизации личности*, о представлениях, идущих от русского, грузинского фольклора в поэтике Маяковского. Кроме того, в связи с травестированием себя небесными светилами, Мировой осью, можно поставить вопрос об *энтелехии культуры*, о сопричастности как самого поэта, так и его героя другим эпохам:

Воздух
голосом прошлого
ветрится басов... [IV, 102]

Поэма «Пятый интернационал», тема объединения народов, даны глазами героя, стоящего «у веков на страже». Существовавшее то, что такая социально-политическая проблема представлена человеком новым, небывалым, «человеком не человеком», то есть героем *космического порядка*. Неслучайно Маяковский в разговоре с Р. Якобсоном говорил, в связи с этой поэмой, об *искусстве будущего*, которое связано с образованием модели Нового Человека. Однако парадокс состоит в том, что для создания такого человека необходимо обращение поэта к мифу, фольклору, архаике, и обращение это иногда происходит опосредованно – например, через пушкинскую традицию, которая всё-таки была сильна и в авангардистской среде и выразилась имплицитно.

Итак, «формула невозможного», особо выделяющаяся в грузинской магической поэзии, связана с *неопределённым состоянием* и *картинами невозможного*, характерными для разных жанров фольклора и формула «небесного ограждения/переодевания», особо выделяющаяся в русских заговорах, также, думается, включает в себе подобную семантику – все это заставляет исследователя смотреть иначе на явления фольклора, не с вульгарно-материалистических позиций. Наконец, можно возвратиться к актуальным для литературоведения вопросам: знал или не знал, сознательно или бессознательно обращался к многовековому наследию поэт? Очевидно, что он знал фольклор, как мы уже указывали, через знакомство с грузинской литературой, а также постигал глубинную фольклорную традицию через творчество других поэтов и писателей своего времени, через творчество А. С. Пушкина. Однако второй

вопрос более сложен и требует уже не только историко-литературного комментария.

О религиозных интенциях, игровом коде, даже о символистской традиции в поэтике Маяковского⁵⁰² достаточно много написано (в данном случае у исследователей не возникает сомнений в подобной кодировке русской литературы), однако вопрос о фольклоризме остается спорным, требующим максимальной аргументации. Однако если говорить хотя бы об авангарде, то, думается, *звездный язык* Хлебникова, *заумь* футуристов, *лучистая живопись* М. Ларионова с ее «четвертым измерением», которое нашло отражение и в теории П. Успенского, и в манифесте Хлебникова «Труба марсиан» – все это дает весьма серьезные основания исследователю как в возможности сопоставлений поэтики Маяковского в свете фольклорной традиции и ее трансформаций с «окрестностями авангарда», так и снимает вопрос о «вторичном фольклоризме» и поэтической вольности, укореняя творчество Маяковского в *формулах, простирающихся в глубь времен*.

⁵⁰² *Фадеева И. В.* Культурно-исторический контекст лирических поэм. В. В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006. С. 74–97.

Фольклористический комментарий всегда требует от исследователя, с одной стороны, предельной точности, тонкости в анализе и фольклорного, и художественного текстов, с другой стороны, смелости в установлении типологий, генетических связей. Сложность первой задачи состоит в выявлении скрытой фольклорной традиции в поэтике, максимальном извлечении «архетипического смысла», другая задача заставляет исследовать не только взаимопроникновение традиций, но и обратить внимание на «разуподобление» фольклорного и литературного начал. И первое, и второе по-своему сложны, так как иногда поэт сознательно обращается к фольклору и устно-поэтическая традиция входит в его поэтику таким субъективным образом, что перед исследователем открывается не «стилизация и заимствование», а некий *диалог-спор с фольклором*, а иногда поэт, казалось бы, и вовсе не обращается к фольклору, но фольклорная традиция также *латентно* ощущается в его поэтике.

Кроме названных проблем, существует ещё одна «очевидная», связанная с главным вопросом, возникающая при выявлении фольклорной традиции в творчестве автора, чья поэтика не является открытой по отношению к устно-поэтической традиции, проблема «знания» поэтом фольклора, намеренного обращения к нему. Исследовать фольклорную традицию легче в поэтике того автора, который был непосредственно связан с фольклором, как, например, новокрестьянские поэты, но этот путь «наименьшего сопротивления» иногда носит мнимый характер (случай с «переделкой» былин А. К. Толстым показателен). Именно по этим причинам продуктивно обращение к древнерусской литературе, например, к «Повести о Петре и Февронии Муромских», в которой теснейшим образом переплелись христианская, житийная и фольклорная традиции, где нет прямой ориентации на фольклорный материал, но он проявляется имплицитно. Этот текст интересен в плане выявления (в теоретическом аспекте) *механизмов функционирования фольклорной*

традиции, ее латентного существования с *выходом к архетипическому, дожанровым образованиям, мифу*.

Ориентация на фольклор происходит уже в древнерусской словесности по двум направлениям – непосредственное влияние поэтики сказки и проникновение архетипического, мифологического в текст (женский архетип, выраженный в образе Февронии, *темный язык* мудрой девы, генетически восходящий к загадке). Кроме того, параллели с «бретонским» романом XII в. и русской былинной традицией выявляют «этнопоэтические константы», актуальные для любой культурной среды: меч/чудесное оружие/конь, которые добывает себе герой (в повести – князь Петр), изначально связанные с инициатическими ритуалами, с перенятием сил героя через *агон*, то есть священный бой со змеем/девой-воительницей. Таким образом, выстраивается *обрядовая реальность* в произведении, которую исследователь может выявить, только устанавливая типологии, генетические связи, уделяя должное внимание «внутреннему фольклоризму».

Литература во все периоды своего развития обращалась к фольклору и мифу, художник вел спор даже «не с вчерашним, а с позавчерашним днем», то есть приобщался к *энтелехии культуры*. О последнем писал в своих статьях А. Белый, уделяя должное внимание «Индии, Персии, Египту», эпохам «пограничному» близким нам, питающим человека «переживанием прошлого». Обращение культуры XX в. к древнерусской словесности, к фольклору, к мифу продиктовано стремлением поэтов не только «перешагнуть», обогнать время, не только намеренным отказом от традиции, классики XIX в., как это, например, декларировали авангардисты в «Пощечине общественному вкусу», сколько связано с желанием *преодолеть типическое*, бытовое, поэтому проблема мифопоэтики, неомифологизма особенно актуальна при изучении и творчества символистов, и новокрестьян, и футуристов. В связи с этим особенно интересно творчество С. А. Есенина.

Вопрос влияния устного народного творчества на поэтику Есенина освещен в литературе довольно полно, однако исследователи уделяли внимание главным образом *отношению поэта к фольклору*, выявляя формы *вторичного фольклоризма* в поэти-

ке. Конечно, поэт хорошо знал афанасьевские сказки, обращал внимание на русскую вышивку, резьбу, за которой видел сакральный магический смысл, но часто его фольклоризм принимает имплицитный вид. Отметим: фольклоризм Есенина изначально не вторичен, связан не столько с внешним проявлением на уровне стилевом или ритмическом, сколько с *фольклорным мировоззрением*, восходящим к поэтике русской сказки, которую поэт знал и по трудам А. Н. Афанасьева, Ф. И. Буслаева, В. В. Стасова, и воспринял «органическим мышлением». О последнем Есенин убедительно написал в двух своих работах: «Ключи Марии» и «Быт и искусство».

Подробный анализ поэм «Пугачев», «Страна негодяев», «Черный человек», «Анна Снегина» демонстрирует связь поэм с поэтикой загадки, заговорным универсумом, обрядово-погребальным комплексом, скоморошеской традицией. Все выявленные элементы фольклора в поэтике Есенина взаимосвязаны и носят латентный характер, а также объединены обрядово-погребальной действительностью, проявившейся через метафору. Особый интерес в связи с этим представляет собой поэма-загадка «Черный человек», к которой обращались и литературоведы, и фольклористы, однако их толкования были различны. В этой поэме обнаруживают себя глубинные фольклорные модели, восходящие к обрядовой реальности, заключенной в метафоре головы-птицы, смежной по смыслу метафоре тела-корабля, паруса, челна. Обращение к «ритуальной действительности», *ритуальному орнаменту*, возникающему в поэтике «Анны Снегиной», позволяет выявить также скоморошескую традицию и доказать положение о том, что эта поэма объединяется с поэмой «Черный человек» в метатекстуальное построение, один сюжет, который воспринимается через *ритуальную действительность*, связанную с волочebничеством, языком дема, веселым хаосом, архетипикой Луны.

Фольклоризм Есенина связан с поэтикой загадки, с загадками о смерти, которые несут в себе архетипическое соединение птицы/утки и лодки/плота. Данная модель отразилась в метафоре «Черного человека», «Пугачева». В этих поэмах представлена голова, уподобленная птице, тело, уподобленное кораблю/лодке/челну. Произошла смена элементов в одной парадиг-

ме – само тело человеческое выражает *космическую модель*. Таким образом, поэт не просто следует за фольклором, а перерабатывает его, вступает в *диалог-спор*. Кроме того, в этих поэмах четко выделяется *травестийный мотив*, связанный с архетипом Луны и *скоморошеской топикой*, ставшей стержнеобразующей для четырех поэм: «Пугачев», «Страна негодяев», «Анна Снегина», «Черный человек». В этих произведениях за внешним историческим или интимно-лирическим планом скрыта инвертированная реальность, *веселый хаос*, организованный героем демиургом-трикстером. В одном случае это Пугачев, в другом случае это Номах, в двух последних поэмах *мир навыворот* связан с приходом духов-предков («Где-то плачет // Ночная зловещая птица»), обрядово-погребальной действительностью, с языком дема («Довольно! // Найдемте другой язык!»), семиотически выраженным в луне («Луна хохотала, как клоун»). Однако такое приобщение к *миру навыворот*, к космическим знаниям наблюдается не только в позднем творчестве.

Есенинский герой «маленьких поэм» травестирует Русь, землю – небом, *отеливает* ее. В этом сказалось не влияние имажинизма, не пафос образности раннего Маяковского, а, скорее всего, глубинная фольклорная традиция. Подобную формулу *оборачивания себя небесными светилами* находим в фольклоре, в заговорной поэтике. Эта формула «небесного ограждения» («железного тына») особо выделяется среди других заговорных формул и связана она с перенятием сил природы, космическим приобщением человека. Кроме того, оборачивание животным (коровой, в данном случае) генетически связано с *солнечным мифом*, с оборачиванием животным-тотемом, о чем писал еще А. Н. Афанасьев, рассматривая *отношения* мифа и сказки. Таким образом, только последовательный тщательный анализ фольклорных элементов, архетипических структур, наполняющих произведение, может дать верное представление о том или ином образе или, по крайней мере, дать новое направление в выявлении скрытого смысла. В этой связи метафорика Есенина все-таки нуждается в весьма серьезных разъяснениях и сюжетика, например, «Черного человека» значительно проясняется при обращении к фольклорной традиции. Однако нужно отметить, что фольклоризм Есенина представляет собой целую

систему и многие образы, того же черного человека, «сада черепов», за которыми исследователи видят чаще всего крах жизнетворческой установки, «безумие и болезнь», генетически восходят к погребально-обрядовому комплексу, к иномирной действительности. Наконец, начало поэмы, ее провоцирующая строчка «осыпает мозги алкоголь», которая дезориентировала многих литературоведов, связана с генезисом *ритуального опьянения*, миром навыворот, а не бытовыми категориями «пьянство» – «трезвость». Есенинская метафорика требует не только «бытового» посредственного понимания, но и восприятия *через* «голову быта»: она носит условно «простой» характер. Всё это полностью отразилось в разных жанрах русского фольклора; в первую очередь, в эйдологии «иноного царства» русской сказки, к которой в то революционное время обращались и Е. Н. Трубецкой, и М. И. Цветаева, и В. Хлебников, и С. А. Есенин.

Если говорить о фольклоризме Есенина сравнительно просто, не смотря на во многом латентное существование устно-поэтической традиции в ее трансформациях в поэтике, если у исследователя творчества Есенина есть уверенность в том, что фольклорное начало, так или иначе, актуально как для самого поэта, так и для его художественной системы, если исследователь может всегда ответить утвердительно на вопрос «знал или не знал» Есенин фольклор и каковы источники такого знания, то о фольклоризме русских поэтов-футуристов размышлять гораздо труднее. Среди них выделяется, пожалуй, В. Хлебников, сознательно ориентировавшийся на фольклор, архаику, миф или, лучше сказать, на фольклорное мировоззрение. В своей статье, посвященной пользе изучения сказок, поэт непосредственно соотносит возможности поэтического мышления с *прозрениями сказки, древним мировидением*. Что же касается фольклоризма В. Маяковского, то этот вопрос, на первый взгляд, не носил дискуссионный характер. Творчество Маяковского ещё в прижизненной критике и потом, в 30–40-е гг., связывали с народным началом. Однако внимание было уделено главным образом поэме «15000000» и драматургии – в них видели *ориентацию на эпос*. Глубинные формы фольклоризма не анализировались, и даже вопрос не поднимался в этой плоскости. В свою очередь,

И. П. Смирнов и А. М. Панченко обратили внимание на *трагедийный мотив* в поэтике ранних поэм Маяковского, который сохранился и даже усилился в его позднем творчестве. Кроме этого наблюдения, важен один биографический факт – поэт хорошо знал грузинский язык и фольклор с детских лет и жил в южной части Грузии, где по побережью располагались фигуры рыб, напоминающие о тотемических культах, верованиях в предков, что отразилось в поэме «15000000» в образе чело- века-коня, Ивана-рыбы. Кроме того, если все-таки говорить о возможном влиянии фольклора на поэта, то можно предполо- жить, что Маяковский опосредованно знакомился со многими фактами фольклора, заговорами, например – происходило это через грузинскую художественную литературу. Так, связь с за- говорами нашла отображение в поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре», конечно же, хорошо известном произведении не только грузинским поэтам, но и мировой читающей образо- ванной публике. Помимо того, в архитектуру заговора (в эпи- ческий зачин) нередко включена абракадабра, предшествующая основному тексту. Заумь футуристов отчасти восходит именно к такому *темному ритуальному* языку, на что, по крайней мере, указывали грузинские футуристы-заумники. Видимо, многие вызывающие образы Маяковского как «облако в штанах», «солнце моноклем», голова и руки, замененные солнцем, гене- тически связаны с *заговорным универсумом*.

Поэтика русского заговора характеризуется поиском героя Мировой оси (город/гора/камень или другой топос может слу- жить моделью), погружением в иномирную действительность, спуском в страну *первопредков*, отсюда – временная слепота, немота ищущего. Герой ранних поэм Маяковского нередко слеп, нем («Глаза слепые // голос нем»), причем эта «слепота» носит не условный характер, а *иномирный* – осуществляется выход из тела («Облако в штанах»), временная смерть с возрождением в новом качестве. Сам поэт, комментируя идеи будетлянства В. Хлебникова, указывал на необходимость возрождения Ново- го человека, *человека-будетлянина*. Поэтика грузинской магиче- ской поэзии примечательна «формулами невозможного» и фор- мулами *неопределенного состояния, что связано с картинами невозможного*, нашедшими отображение не только в заговорах,

но и в сказке – как в грузинской, так и в русской. Герой поэм «Облака в штанах» и «Человек» *травестируется*: переодевает себя небесными светилами (в этом проявляется одна и та же фольклорная традиция в поэтике раннего Есенина и раннего Маяковского), а также представляется «сплошной невидалью», способной «выдумать» новое, небывалое животное. В последнем и сказывается другая заговорная формула – «формула невозможного», генезис которой объясним, по всей видимости, только через иномирную природу фольклора, через поиск неведомой страны, находящейся за пределами данного (Е. Н. Грубецкой). Говоря об игровом коде в поэтике Маяковского, об образах типа: «флейта-позвоночник», «облако в штанах», «солнце моноклем», «выворачивании себя», чтобы были «сплошные губы», «придуманном животном» – образах, поражающих на первый взгляд своей невероятностью, то необходимо обращение не только к эстетике авангарда, но и к заговорной поэтике.

Как русская, так и грузинская заговорная поэтики связаны с посещением и приобщением *героя мира усопших*, но это нашло свое отражение не только в заговорной поэтике, хотя она и ближе всего оказалась к поэтике Маяковского. Ранний Маяковский, несомненно, связан с этими представлениями. Однако поздние поэмы «150000000» и «Про это», неоднозначно воспринятые прижизненной критикой, получившие главным образом историко-литературный, социальный комментарий в литературоведении, заслуживают особого внимания в свете фольклорной традиции.

Образы человека-коня, Ивана-рыбы, «омедведившегося» героя генетически связаны, во-первых, с русской сказкой, во-вторых, с тотемическими представлениями, которые, в свою очередь, латентно отразились в сказке. Кроме того, в грузинском фольклоре особенно актуален образ коня/козы/овцы, который отвечает за культ усопших, за временную смерть с перерождением в новом качестве. По всей видимости, в поэмах «150000000» и «Про это» образ героя, уподобленного животному, не случаен. Не вызывает сомнений парадигма *медведь и плот* («Про это»), поскольку в этом случае проводимы довольно прозрачные параллели не только с русской сказкой, несущей

в себе следы тотемизма, но и с поэтикой Есенина, с «мудростью звериной» Пугачева, обращающегося именно к медведихе и лунной символике. Если идти еще дальше, то в этой связи находится и «пушкинский текст»: обращение к знаниям лунным обнаруживает себя в «Евгении Онегине», актуализация медвежьей ритуальной символики обнаруживает себя в незаконченной «Сказке о медведихе».

Другой вопрос: знал или не знал, сознательно или бессознательно обращался к многовековому наследию поэт? Очевидно, что он знал фольклор, как мы уже указывали, через знакомство с грузинской литературой, а также постигал глубинную фольклорную традицию через творчество других поэтов и писателей своего времени. Однако второй вопрос более сложен и требует уже не только историко-литературного комментария. Здесь может быть полезен сопоставительный анализ творчества Маяковского с творчеством Есенина, Цветаевой – поэтами принципиально разных направлений. При выявлении в их поэтике одних и тех же ритуальных формул, архетипических моделей срабатывает теория «этнопоэтических констант», *имагинативного смысла* слова и *мифа, стоящего за метафорой*. Если в поэтике Есенина, Цветаевой, Хлебникова, например, образы звездной Руси, героини, оборачивающейся зарей, человека с сетки Млечного пути связаны с глубинными фольклорными напластованиями (здесь и заговорная поэтика, и иномирная действительность), то и система метафор Маяковского, думается, берет свое начало не только в русском авангарде, футуризме, который, в свою очередь генетически связан с мировой фольклорной традицией, но и в «формулах, простирающихся вглубь времен».

Начало XX в. ознаменовалось активным поиском и выстраиванием нового мира, «иноного царства». Поиск этот обусловлен был, с одной стороны, социально-политическими условиями, самим духом и вектором революционного времени, а с другой стороны, личной влекомостью художников слова и философов к этому «иному царству». Такое стремление обнаруживается и у новокрестьянских поэтов, что особенно ярко выразилось в «маленьких поэмах» С. А. Есенина («Инония», «Небесный барабанщик»), и в авангардистской поэтике с ее *заумным*

языком, отражающим представления об обновляющейся Вселенной, и в поэтике 20-х гг. М. И. Цветаевой в поиске и утверждении «четвертого изменения».

Важность изучения соотношения **мифа – фольклора – литературы** диктуется развитием, существованием литературы начала XX в. в новой культурной парадигме, в которой миф явился средством выхода из «лиминальности», повседневности. Думается, что мифы и обряды привлекали внимание писателей Серебряного века драматической проблематикой «человеческого страдания как пути к смерти и обновлению, параллелизму между жизнью человека и природы и цикличности, соответствующей представлению о вечном круговороте в природе и человеческом существовании»⁵⁰³. Это приводит к размышлению над отношением писателя к народной культуре, к мифу, фольклору, который постигали в разных формах разные литературные направления – новокрестьянская поэзия в лице С. А. Есенина, футуризм, поэзия авангарда в лице В. В. Маяковского. Следовательно, анализ фольклорной традиции в творчестве этих поэтов создает проблемное поле для исследователей разных направлений: историко-литературного, фольклористического, теоретического. В этом случае изменяется взгляд не только на творчество конкретного автора, но и на само произведение искусства. Кроме того, перспективы исследования состоят в том, чтобы дать новый вектор в изучении фольклорной традиции в творчестве не только С. А. Есенина и В. В. Маяковского, но и любого другого поэта, по крайней мере, поэта начала XX в. – не с позиций «вторичного фольклоризма», «стилизаций и заимствований», а с позиций укорененности даже самого авангардистского толка поэта в русской литературной и культурной традициях – отсюда возможны новые выходы на «пушкинский», «лермонтовский» тексты в русской поэзии Серебряного века, а также освобождение многих произведений того же Маяковского от «позитивистского» прочтения, долгое время господствовавшего в литературоведении. Кроме того, при такой постановке вопроса, необходима выработка и разработка нового терминологического аппара-

⁵⁰³ Мелетинский М. Е. Ритуализм и функционализм // Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 1995. С. 33.

та, введение понятий «энтелехии культуры», «имагинативного абсолюта», «оринического пространства», «оймы», «миметического действия», которые могли бы служить не только философам, фольклористам, но и литературоведам; необходимо извлечение *имагинативного смысла* слова, мифа из метафоры.

В последнее время литературоведение все чаще обращается к проблемам мифопоэтики и фольклоризма в литературе, однако эти работы главным образом носят историко-литературный характер, что обусловлено, во многом, «крушением» старой фольклористической и теоретической школ, которые когда-то служили «базой» для литературоведов, историков литературы. В настоящее время по заявленной проблеме в филологической науке не хватает исследований «комплексного характера», таких как исследования И. П. Смирнова, А. М. Панченко, Д. Н. Медриша, Г. Д. Гачева, В. В. Кожина. Проблемы, поднимаемые русским современным литературоведением, носят «локальный» характер, хотя ученые давно говорят о **необходимости выстраивания новой концепции русской литературы**. Изучение функционирования фольклорной традиции в поэтике А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, С. А. Есенина, В. В. Маяковского, М. И. Цветаевой **может дать возможность посмотреть в новом ракурсе** на «преемственность» в литературе, на укорененность писателей самого разного толка в «формулах, простирающихся вдаль, вглубь времен», по замечанию А. Н. Веселовского. Думается, что попытка прочтения большего массива текстов классической литературы в свете глубинной фольклорной традиции позволит ученым иначе взглянуть на традиции русской культуры, избавит от «позитивистского» взгляда на многие литературные произведения, который долгое время господствовал в советском литературоведении. Для решения этой непростой задачи, необходимо обращение к историко-типологическому методу, к антропологии текста, к широкому привлечению фольклорных текстов для тонкого сопоставительного анализа (во избежание «ложных» интерпретаций); обращение к фундаментальным трудам фольклористов: А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского, Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа, Н. Новикова, Н. И. Толстого, Р. Грейвса, М. Betrò, J. Assman и др. Изучение фольклоризма писателей с новых

позиций помогает не только пересмотреть взгляд на отдельное произведение, вскрыть в нем новые смыслы, но и **выявить новый код русской** литературы, который состоит в том, о чем писал еще Блок: произведение скрывает в себе «неизвестную даль, что для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной»⁵⁰⁴.

Главный же вопрос, который решает исследование поэтики С. А. Есенина, В.В. Маяковского, авангардистской эстетики в свете обращения к фольклору, к мифу, архаическому мышлению, состоит в выявлении *настоящей генеалогии авангарда*, в очищении от «концептуальной скверны» богатой, мощной авангардистской культуры. Не относясь ни к «эпигонам» авангарда, ни к исследователям, наоборот, открыто выступающим «против течения», мы в своей книге старались объективно показать «генеалогию авангарда» через анализ творчества В. Маяковского, В. Хлебникова с других позиций, не поддаваясь ни одной из сложившихся концепций.

⁵⁰⁴ Блок А. А. Памяти В. Ф. Комиссаржевской // Блок А. А. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 5. С. 323.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. *Анненский И. Ф.* Внутренний момент драмы // История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 103–118.
2. *Ахматова А. А.* Соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2.
3. *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010.
4. *Белый А.* Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911.
5. *Блок А. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 5.
6. *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1.
7. *Былины* / сост. Ф. М. Селиванов. М.: Сов. Россия, 1988.
8. *Вольтер.* Философские повести / пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: Худож. лит., 1978.
9. *Гете И. В.* Фауст / пер. с нем. Б. Пастернака. М.: Худож. лит., 1975.
10. «Гостиница для путешественников в прекрасном». М., 1922. № 1.
11. *Городецкий С. М.* О Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит, 1986. Т. 1. С. 179–186.
12. *Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1994.
13. *Гофман Э. Т. А.* Новеллы. М.: Правда, 1991.
14. Грузинские народные сказки. Сто сказок. Тбилиси: Мерани, 1971.
15. Грузинские народные новеллы. Тбилиси: Мерани, 1984.
16. *Данте Алигьери.* Малые произведения. М.: Наука, 1968.
17. *Достоевский Ф. М.* Бесы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 7.
18. *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: Наука: Голос, 1997.
19. Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. СПб.: Типография Н.А. Лебедева, 1876.
20. *Кириша Данилов.* Русские запретные сказки и былины. СПб.: «Ленинградское издательство», 2010.
21. *Крученых А.* О безумии в искусстве // Новый день. 1919. № 5. 26 мая.
22. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957.
23. *Малевич К.* Каталог выставки. М., 1989.
24. *Малевич К. С.* Письмо М. В. Матюшину от 10 ноября 1917 // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 182.

25. *Мариенгоф А. Б.* Воспоминания о Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 310–323.
26. *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955—1961.
27. Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии. Тбилиси: Заря Востока, 1936. С. 64 – 76.
28. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012.
29. Небесный барабан // Сказки Китая / пер. с кит. Б. Рифтина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 124–131.
30. *Низами Г.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1.
31. Повесть о Петре и Февронии // Древнерусские предания (XI – XVI вв.). М.: Сов. Россия, 1982. С. 331–344.
32. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 5.
33. Рильке Новые стихотворения. М.: Наука, 1977.
34. Ритуальные песни // Обрядовая поэзия: Календарный фольклор. М.: Русская книга, 1997. С. 201–243.
35. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999.
36. *Толстой А. К.* Собр. соч.: в 5 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2001. Т. 5.
37. *Успенский П. Д.* Tertium Organum. СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
38. *Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1986.
39. *Хлебников В.* Труба Марсиан. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
40. *Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994.
41. *Цветаева М. И.* Стихотворения. Поэмы / вступ. ст., сост. и коммент. А. А. Саакянц. М.: Правда, 1991.
42. *Чехов А. П.* Степь // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1977. Т. 7. С. 13–104.
43. *Чуковский К.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1965. Т. 2.
44. *Ширяевец А. В.* Богатырский слет // Ширяевец А. В. Русь в моем сердце поет!: стихотворения. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013. С. 46.

Научная и критическая литература

45. *Адрианова-Перетц В. П.* Древнерусская литература и фольклор. Л.: Наука, 1974.
46. *Аллатов С. В.* Народная драма: поэтика коммуникативной неудачи // Традиционная культура. 2001. № 1 (3). С. 2–11.
47. *Альфонсов В. Н.* Поэт – живописец // Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л.: Сов. писатель, 1966. С. 95–115.
48. *Андреев Н. П.* Фольклор и литература // Литературная учеба. 1936. № 2. С. 76–81.
49. *Андреев Ю. В.* Мужские союзы в поэмах Гомера // Андреев Ю. В. Мужские союзы в дорийских городах-государствах (Спарта и Крит). СПб.: Алетейя, 2004. С. 65–107.
50. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество: учебное пособие. М.: Высшая школа, 2001.
51. *Анучин Д. Н.* Сани, лады и кони как принадлежности похоронного обряда // Древности. Труды Московского Археологического общества. М.: Типография и Словолитня О. О. Гербець, 1890. Т. 14. С. 81–226.
52. *Архипова А. С.* Граница и ее нарушители: семиотические способы создания преграды для духов и контакта с ними // Запретное / допускаемое / предписанное в фольклоре. М.: РГГУ, 2013. С. 174–196.
53. *Афанасьев А. Н.* Сказка и миф // Афанасьев А. Н. Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М.: Сов. Россия, 1986. С. 142–196.
54. *Базанов В. Г.* Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982.
55. *Балашов Д. М.* О родовой и видовой систематизации фольклора // Русский фольклор. Вып. XVII. М.; Л., 1977. С. 24–34.
56. *Баран Х.* Еще раз о фольклорных жанрах и поэтике Хлебникова // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М.: Российск. гуманитар. ун-т, 2002. С. 233–247.
57. *Бахтин М. М.* [О Маяковском] // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 48–62.
58. *Башляр Г.* Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999.
59. *Бедина Н. Н.* К вопросу о внутреннем сюжете «Повести о Петре и Февронии Муромских» XVI в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. Тезисы докладов участников VI международной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси». 2011. 3 (45). С. 15.

60. *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.
61. *Белова О. В., Петрухин В. Я.* Книжность и фольклор: сюжеты и образы. Человек и животное в мифе и ритуале: мир природы в символах мира культуры // Белова О. В., Петрухин В. Я. Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М.: Наука, 2008. С. 140–162.
62. *Бердяев Н. А.* Глава V. Любовь // Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Прага: YMCA-PRESS, 1923. С. 53–60.
63. *Березкин Ю. Е.* Трикстер как серия эпизодов // *Studia Ethnologica: Труды факультета этнологии.* Вып. 2. СПб.: ЕУСПб, 2004. С. 97–164.
64. *Бернштам Т. А.* Появление на свет. Иван – Медвежье Ушко // Бернштам Т. А. Герой и его женщины: образы предков в мифологии восточных славян. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 167–217.
65. *Бертельс Е.* Скоморошество // Бертельс Е. Персидский театр. Л.: АКАДЕМІА, 1924. С. 63–73.
66. *Бирюков С.* К Хлебникову: инварианты авангардной парадигмы // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 80–84.
67. *Бобунова М. А., Хроленко А. Т.* Пробная статья "Желтый" // Фольклорная лексикография: сб. науч. тр. Курск: Изд-во КГПУ, 1995. Вып. 4. С. 3–12.
68. *Богатырев П. Г.* К вопросу изучения словацких разбойничьих песен. Мотив «Виселица-свадьба» // Богатырев П. Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 163–170.
69. *Богуславская И. Я.* Древние мотивы русской народной вышивки (к проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1973.
70. *Бочаров С. Г.* Двадцатый век // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 401–611.
71. *Бочаров С. Г.* Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин) // Московский пушкинист V. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1995. С. 212–250.
72. *Брагинский В. И.* Суфийский символизм корабля и его ритуально-мифологическая архетипика (к историко-поэтологическому изучению топики) // Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М.: Наука, 1988. С. 198–242.
73. *Бурцев А. Е.* Народный быт Великого Севера. СПб.: Типография П. Ефрона, 1898.
74. *Васильев И. Е.* Заумь как идиолект футуристического авангарда // Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 45–63.

75. *Васильев М. А.* Боги Хорс и Семаргл восточнославянского язычества // Религии мира. История и современность. Ежегодник 1987. М.: Наука, 1989. С. 133–156.
76. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л.: Худож. лит., 1940.
77. *Веселовский А. Н.* Исторические условия поэтической продукции // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2006. С. 171–374.
78. *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М.: Типография П. Бахметена, 1870.
79. *Веселовский А. Н.* Три главы из исторической поэтики // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.
80. *Вирсаладзе Е. Б.* Предисловие // Грузинские народные предания и легенды. М.: Наука, 1973. С. 5–44.
81. *Вирсаладзе Е. Б.* Народные традиции охоты в Грузии // Вирсаладзе Е. Б. Грузинский охотничий миф и поэзия. М.: Наука, 1976. С. 29–45.
82. *Власова З. И.* Скоморохи и обряд // Власова З. И. Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001. С. 21–126.
83. *Воронова О. Е.* Философский смысл поэмы С. А. Есенина «Черный человек» (опыт экзистенциального анализа) // Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура: Научное издание. Рязань: Узорочье, 2002. С. 488–499.
84. *Воронова О. Е.* Драматическая поэма «Пугачёв» как опыт реконструкции исторического сознания. Мифофилософия имени и трагедия самозванства // Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, Узорочье, 2002. С. 399–412.
85. *Воронова О. Е.* Единство природы и истории в драматической поэме С. А. Есенина «Пугачёв» // Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина: Архетипы. Универсалии. Концепты. Рязань: Рязан. гос. ун-т им. С. А. Есенина. 2013. С. 241–257.
86. *Выходцев П. С.* Велимир Хлебников // Русская литература. 1983. № 2. С. 53–69.
87. *Гаген-Торн Н. И.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5/6. С. 76–88.
88. *Гагулашвили И. Ш.* К вопросу заговоров в грузинской художественной литературе // Гагулашвили И. Ш. Грузинская магическая поэзия. Тбилиси: Изд-во Тбилисского университета, 1983. С. 27–32.
89. *Галиева М. А.* «Власть земли». Фольклорная традиция в творчестве С. А. Есенина и В. Г. Распутина // Традиционная культура. 2014. № 3. С. 28–37.

90. *Галиева М. А.* Имагинативный абсолют в фольклоре (на материале фольклорной экспедиции МГУ 2014 г.) // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 8, т. 3. С. 295–299.
91. *Галиева М. А.* Почему Серебряный век «прошел мимо» чеховской «Степи»? («чеховское слово» в поэтике В. Хлебникова и С. Есенина) // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 12 (51). С. 81–89.
92. *Галиева М. А.* Поэма М. И. Цветаевой «Автобус» в пространстве мировой литературы и культуры // *ZBIÓR RAPORTÓW NAUKOWYCH: Międzynarodowa konferencja naukowa wymiany osiągnięć naukowych*. Poznań, 2014. С. 22–32.
93. *Галиева М. А.* Проблема фольклоризма литературы: философский аспект. Имагинативное литературоведение // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. 2015. № 6. С. 193–195.
94. *Галиева М. А.* «Ритуальный орнамент» в «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина // *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*. 2015. № 2, т. 1. С. 16–21.
95. *Галиева М. А.* «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина: фольклористический комментарий. Путями Людмилы: песнь вторая // *Филологические науки: вопросы теории и практики*. 2015. № 6, ч. 2. С. 55–58.
96. *Галиева М. А.* Фольклорная традиция в раннем творчестве С.А. Есенина: постановка вопроса // *Гуманитарные научные исследования*. 2014. № 10. С. 58–63.
97. *Галиева М. А.* Чехов, Цветаева, Хлебников в контексте культур Востока: «духовное угадание» // *Велимир Хлебников в новом тысячелетии*. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 319–331.
98. *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // *Поэзия вагантов*. М.: Наука, 1975. С. 421–514.
99. *Гаспаров М. Л.* «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Опыт интерпретации // *Гаспаров М. Л. Избранные статьи*. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 259–274.
100. *Гацак В. М.* Пространства этнопоэтических констант // *Народная культура Сибири*. Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999. С. 109–120.
101. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М.: Просвещение, 1968.
102. *Гачев Г. Д.* Космофония России, Польши и Болгарии // *Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира*. М.: Академический Проект, 2007. С. 459–503.

103. *Гачев Г. Д.* Лирика в связи с начальной философией // Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во Моск. ун-та; Изд-во «Флинта», 2008. С. 130–181.
104. *Гачев Г. Д.* Культ Татьяны // Гачев Г. Д. Русский эрос. «Роман мысли с жизнью». М.: Интерпринт, 1994. С. 164.
105. *Гей Н. К.* Историческая поэтика и история литературы // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 117–127.
106. *Гершензон М. О.* Сны Пушкина // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. Томск: Водолей, 1997. С. 260–275.
107. *Гирин Ю. Н.* Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. М.: ИМЛИ РАН, 2008. Вып. 1. С. 119–147.
108. *Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
109. *Гнесин М.* О природе музыкального искусства и о русской музыке // Музыкальный современник. 1915. № 3. С. 5–32.
110. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987.
111. *Голубков М. М.* Владимир Маяковский: до и после пятого акта трагедии // Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: учеб. пособие для вузов. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 117–129.
112. *Горб Б.* Шут у трона революции. Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актёра Серебряного века Владимира Маяковского. М.: Улисс - Медиа, 2001.
113. *Горелов А. А.* Заметки о фольклоризме М. И. Цветаевой (статья 1) // Русский фольклор. СПб.: Наука, 2011. Т. XXXIV. С. 282–295.
114. *Горелов А. А.* К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор. Т. XIX. Л.: Наука, 1979. С. 31–48.
115. *Грейвс Р.* Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
116. *Грейвс Р.* Владения Черной Богини. Лекция, Оксфорд, осенний семестр 1965 г. // Грейвс Р. Мамона и Черная Богиня. Екатеринбург: У-Фактория, 2010. С. 137–155.
117. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
118. *Грякалова Н. Ю.* Проблема фольклоризма русской поэзии начала XX века (литературное направление и творческая индивидуальность): дис. ... канд. филол. наук. Л., 1984.
119. *Грякалова Н. Ю.* Фольклорные традиции в русской поэзии начала XX века // Русская литература. 1984. № 2. С. 94–115.
120. *Гунн Г.* Очарованная Русь. М.: Искусство, 1990.

121. *Гура А. В.* Заяц // Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 177–199.
122. *Гуревич А. М.* «Свободная стихия»: статьи о творчестве Пушкина. М.: Языки славянской культуры, 2015.
123. *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Скальдический кеннинг // Гуревич Е. А., Матюшина И. Г. Поэзия скальдов. М.: РГГУ, 1999. С. 57–70.
124. *Гусев В. Е.* Комплексное (междисциплинарное) изучение фольклора // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 357–369.
125. *Гусева Е. В.* Архетип дороги в мифопоэтическом творчестве восточных славян // Уваровские чтения - IV. Богатырский мир: эпос, миф, история. Муром: ИПЦ МИ ВлГУ, 1999. С. 73–75.
126. *Дементьев В. В.* Олонецкий ведун. Н. Клюев // Дементьев В. В. Исповедь земли: Слово о русской поэзии. М.: Сов. Россия, 1984. С. 185–274.
127. *Двнянинов Б.* Традиции «Слова о полку Игореве» в поэзии С. Есенина // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. М.: Просвещение, 1967. С. 71–87.
128. *Дукор И.* Маяковский – крестьянам // Литературный критик. 1940. № 5/6. С. 122–143.
129. *Дымищ А.* Маяковский и народное творчество // Красная новь. 1936. № 4. С. 201–214.
130. *Дымищ А.* Маяковский и фольклор // Литературный современник. 1940. № 3. С. 125–131.
131. *Дядичев В. Н.* Маяковский и Хлебников в 1917-м: параллели и перпендикуляры // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 226–240.
132. *Евреинов Н. Н.* История русского театра с древнейших времён до 1917 года. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955.
133. *Евдокимова Л. В.* Художественные функции паремий в поэмперевертне Хлебникова «Разин» // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 91–106.
134. *Емельянов Л. И.* К проблеме фольклоризма литературы // Емельянов Л. И. Методологические проблемы фольклористики. Л.: Наука, 1978. С. 77–90.
135. *Ермина В. И.* Историко-этнографические истоки общих мест причитаний // Русский фольклор: поэтика фольклора. Л.: Наука, 1981. Т. 21. С. 70–86.

136. *Ермаков С., Гаврилов Д.* Некоторые славянские обычаи употребления алкогольных напитков // Ермаков С., Гаврилов Д. Напиток жизни и смерти. Мистерия Меда и Хмеля. М.: Ганга, 2009. С. 105–115.
137. *Есаулов И. А.* Генеалогия авангарда // Вопр. лит. 1992. Вып. 3. С. 176–191.
138. *Есаулов И. А.* Игровое самоопределение в художественном мире Владимира Набокова как финал русского «Серебряного века» // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 3 SOW, Warszawa, 1999. С. 131–142.
139. *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1995.
140. *Есаулов И. А.* Пасхальный архетип в ранней лирике С. Есенина и поэма «Черный человек» // Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. С. 353–400.
141. *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада и развитие эпоса // Жирмунский В. М. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 5–74.
142. *Жукова Н. В.* Весть благословенного Ойрота // Перед Восходом. 1996. № 6. С. 2.
143. *Зандукели П. З.* Грузинский детский фольклор: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. Тбилиси, 1995.
144. *Захаров А. Н.* Русский имажинизм: предварительные итоги // Русский имажинизм: история, теория, практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 51–74.
145. *Зись А. Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. С. 5–20.
146. *Иванов Вяч. Вс.* Русская поэтическая традиция и футуризм: из опыта раннего Б. Пастернака // Связь времен: проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наследие, 1992. С. 329–347.
147. *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2003.
148. *Калугин В. И.* Калики переходящие // Калугин В. И. Струны рокопашу...: Очерки о русском фольклоре. М.: Современник, 1989. С. 312–340.
149. *Кириянов С. Н.* Поэма «Черный человек» в контексте творчества С. А. Есенина и национальной культуры: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999.
150. *Клинг О. А.* Поэтическое самоопределение С. Есенина и символизм // Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. С. 260–280.

151. *Клинг О.* Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября // *Вопр. лит.* 1999. № 4. С. 37–64.
152. *Кнабе Г. С.* Понятие энтелехии и история культуры // *Вопросы философии.* 1993. № 5. С. 64–74.
153. *Кнабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000.
154. *Кнабе Г.* Эти пятьдесят лет // *Вопросы литературы.* 2007. № 2. С. 12–32.
155. *Кожин В. В.* «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» // *Кожин В. В.* Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. С. 17–62.
156. *Кожин В. В.* Стихи и поэзия. М.: Сов. Россия, 1980.
157. *Коржан В. В.* Есенин и народная поэзия. Л.: Наука, 1969.
158. *Кравцов Н.* Есенин и народное творчество // *Художественный фольклор.* 1929. Вып. IV/V. С. 193–203.
159. *Красильников В.* К вопросу о народности Маяковского // *Новый мир.* 1937. № 5. С. 239–245.
160. *Кузьмичев И. К.* Лада. М.: Молод. гвардия, 1990.
161. *Кусков В.* Литература высоких нравственных идеалов // *Древнерусские предания (XI–XVI вв.).* М.: Сов. Россия, 1982. С. 5–22.
162. *Ланн Жан-Клод.* От сказки до футуризма: по поводу статьи Хлебникова «О пользе изучения сказок»: Философия и творчество В. Хлебникова // *Acta Slavica Iaponica.* № 4. С. 115–131.
163. *Латынин Б. А.* Мировое дерево – древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы: К вопросу о пережитках // *ИГАИМК,* 1933. Вып. 69.
164. *Лаушкин К. Д.* Баба-Яга и одноногие боги. (К вопросу о происхождении образа) // *Фольклор и этнография.* Л.: Наука, 1970. С. 181–186.
165. *Лахти К.* Женское тело в трагедии «Владимир Маяковский» // *Slavic Review,* 1999. P. 432–455.
166. *Лахти К.* Футуристическое жизнетворчество: «Женское тело» в трагедии «Владимир Маяковский» // *Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века: новые задачи и пути исследования.* М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 107–114.
167. *Левкиевская Е. Е.* Заумь // *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т.* М.: Международные отношения, 1999. Т. 2. С. 279–282.
168. *Лифшиц М.* Миф и действительность. От кубизма к абстракции // *Лифшиц М.* Мифология древняя и современная. М.: Искусство, 1980. С. 262–350.

169. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
170. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. Л.: Просвещение, 1980.
171. *Лоцилов И. Е.* Об одном юмористическом стихотворении Хлебникова // *Russian Literature XLV*. 1999. С. 167–179.
172. *Марченко А. М.* Поэтический мир Есенина. М.: Сов. писатель, 1972.
173. *Медриш Д. Н.* Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980.
174. *Медриш Д. Н.* Народные приметы и поверья в поэтическом мире Пушкина // *Московский пушкинист III*. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 1996. С. 110–124.
175. *Медриш Д. Н.* У истоков пушкинских изречений // *Московский пушкинист VIII*. Ежегодный сборник. М.: Наследие, 2000. С. 157–168.
176. *Мейлах Б. С., Высочина Е. И.* Пути изучения художественного творчества и восприятия как динамического процесса // *Мейлах Б. С., Высочина Е. И.* Новое в изучении художественного творчества (Проблемы комплексного подхода). М.: Знание, 1983. С. 40–54.
177. *Мелетинский Е. М.* «Низкий» герой волшебной сказки // *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. С. 179–214.
178. *Мелетинский Е. М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986.
179. *Мелетинский Е. М.* Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в // *Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М.: Наука, 1983. С. 28–151.
180. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001.
181. *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004.
182. *Мелетинский Е. М.* Ритуализм и функционализм // *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 1995. С. 25–40.
183. *Мелетинский Е. М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968.
184. *Мечковская Н. Б.* Заговор: шаг в потусторонний мир // *Мечковская Н. Б.* Язык и религия. Лекции по филологии и истории религий. М.: Агентство «ФАИР», 1998. С. 94–106.
185. *Минеева С. В.* История древнерусской литературы: учебное пособие. Курган. гос. ун-т. Курган: Изд-во Курган. гос. ун-та, 2002.
186. *Мискина М. Г.* Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 2003.

187. *Михайловский В. М.* Міросозерцаніе шаманистовъ // Михайловский В. М. Шаманство: Сравнительно-этнографические очерки. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 3–49.
188. *Морева Ю. С.* Мотив превращения в животных в сборнике «Простое как мычание» В. Маяковского // Риторика бестиарности: сб. статей. М.: Intrada, 2014. С. 82–83.
189. *Моисеева Д. П.* Карнавальные традиции Вале - д' Аосты, или по следам армии Наполеона // Франкофония: социальные аспекты языка и культуры: сборник. М.: КДУ, 2014. С. 139–155.
190. *Мусатов В. В.* Пушкин и русское житнетворчество // Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. С. 13–162.
191. *Налепин А. Л.* Иллюзия «жирного царства» (Гамлет русской революции) // Налепин А. Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 375–383.
192. *Налепин А. Л.* Фольклоризм как форма и содержание в поэзии Н. А. Клюева и С. А. Есенина (опыт сравнительного анализа) // Налепин А. Л. Два века русского фольклора: Опыт и сравнительное освещение подходов в фольклористике России, Великобритании и США в XIX–XX столетиях. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 279–301.
193. *Наумов Е. И.* В. В. Маяковский: Семинарий. Л.: Гос. учеб.-пед. изд-во. Министерства Просвещения РСФСР, 1963.
194. *Нейман Б.* Источники эйдологии Есенина // Художественный фольклор. 1929. Вып. IV/V. С. 204–217.
195. *Неклюдов С. Ю.* К вопросу о фольклоре и обряде // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири, М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 11–22.
196. *Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И.* Русский фольклорный театр // Народный театр. М.: Сов. Россия, 1991. С. 5–20.
197. *Нике М.* Поэма Сергея Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // Русская литература. 1990. № 2. С. 194–197.
198. *Никитина А. В.* Свечи в обрядах смерти // Никитина А. В. Свеча в обрядах перехода. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 7–36.
199. *Никольская Т. Л.* Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 153–157.
200. *Ничипоров И. Б.* Емельян Пугачев: два опыта творческой интерпретации (М. Цветаева, С. Есенин) // Актуальная Цветаева 2012 – к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция 8–10 октября 2012. Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 397–405.

201. *Ничипоров И. Б.* Поиски «героя времени» на изломе эпох: драматические поэмы С. Есенина «Пугачев» и «Страна негодяев» // <http://www.portal-slovo.ru/philology/37236.php>
202. *Ничипоров И. Б.* Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского // Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике: Материалы XIX Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2014. С. 172–181.
203. *Новиков Н. В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука, 1974.
204. *Новикова М.* Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М.: Наследие, 1995.
205. *Новичкова Т. А., Панченко А. М.* Скоморох на свадьбе // Генезис и развитие феодализма в России: к 80-летию В. В. Мавродина. Л.: Ленингр. ун-т, 1987. С. 100–121.
206. *Новичкова Т. А.* На переломе. К проблеме формирования художественного языка баллад // Новичкова Т. А. Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. С. 107–176.
207. *Осовецкий И. А.* Язык современной русской поэзии и традиционный фольклор // Языковые процессы современной русской художественной литературы. М.: Наука, 1977. С. 128–185.
208. *Панченко А. М.* Смех как зрелище // Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. С. 72–153.
209. *Панченко А. М.* Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 237–246.
210. *Панченко И. П., Смирнов А. М.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // ТОДРЛ XXVI. Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. М.: Наука, 1971. С. 33–49.
211. *Паперный З. С.* Маяковский в работе над поэмой «Про это» (Три рукописи поэмы) // Литературное наследство, 1958. Т. 65. С. 217–284.
212. *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). М.: Наука, 1970.
213. *Петросов К. Г.* Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы лит. 1987. № 8. С. 121–145.
214. *Петросов К.* Лира и свирель в стихах Блока и Маяковского // Лит. учеба. 1983. № 2. С. 178–187.
215. *Петрухин В. Я.* Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов. М.: АСТ: Астрель, 2010.
216. *Пискунова С., Пискунов В.* Realiora (Андрей Белый – интерпретатор русского символизма) // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 202–210.

217. *Плюханова М. Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995.
218. *Полонский В. В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008.
219. *Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
220. *Познанский Н.* Заговорные мотивы // Познанский Н. Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. М.: Индрик, 1995. С. 164–280.
221. *Правдина И. С.* Маяковский и русское народно-поэтическое творчество: дис. ... канд. филол. наук. М., 1953.
222. *Пропп В. Я.* Обрядовый смех // Пропп В. Я. Собрание трудов: проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. С. 161–164.
223. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986.
224. *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976.
225. *Путилов Б. Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 361–404.
226. *Путилов Б. Н.* Этнографическая действительность и фольклор // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. С. 117–143.
227. *Раков В.* Соматические интуиции в советском литературоведении 1920-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1986. С. 66–78.
228. *Рахимова Э. Г.* Обрядовые «беседушки» и безмолвие покойного в карельских и ижорских плачах: северно-русские плачевые и калевальские кроссжанровые параллели // Рахимова Э. Г. «Туонельские свечушки»: словесная изобразительность карело-финских причитаний по покойным. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 40–97.
229. *Ревзина О. Г.* Число и количество в поэтическом языке М. Цветаевой // Лотмановский сборник. М.: Изд. «Изд. Центр – Гарант», 1995. Т. 1. С. 619–641.
230. *Решетникова А. П.* Символическое поведение главных персонажей свадьбы: «умирающая» невеста, «невидимый» жених // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. С. 94–102.
231. *Розанов В. В.* «Вечно печальная дуэль» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002. С. 314–329.

232. *Розанов В. В.* Из восточных мотивов // Розанов В. В. Собрание сочинений. Возрождающийся Египет. М.: Республика, 2002. С. 292–301.
233. *Розанов В. В.* О писательстве и писателях. М.: Республика, 1995.
234. *Романычева Е. В.* Топика рыцарства в художественной системе Ф. М. Достоевского и М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2009.
235. *Русакова Л. М.* Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск: Наука, 1987. С. 99–125.
236. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
237. *Рыбаков Б. А.* Глубина памяти // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. С. 31–96.
238. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Академический Проект, 2013.
239. *Рыбаков Б. А.* Языческое мировоззрение русского средневековья // Вопросы истории. 1974. № 1. С. 3–30.
240. *Рыбникова М. А.* Книга о языке. Очерки по изучению русского языка и стилистические упражнения. М.: Работник просвещения, 1925.
241. *Рыбникова М.* Разговорная фразеология в языке Маяковского // Творчество Маяковского: сборник статей. М.: Изд. АН СССР, 1952. С. 437–479.
242. *Рязановский Ф. А.* Демонология в древне-русской литературе. М.: Печатня А. И. Снигиревой, 1915.
243. *Сабанеев Л. Л.* О музыке речи // Сабанеев Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. С. 12–23.
244. *Самоделова Е. А.* Гастрономическая поэтика С. А. Есенина и народная пищевая культура. Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 2012.
245. *Самоделова Е. А.* Гастрономическая поэтика С. А. Есенина: круг понятий и специфика творческой лаборатории // Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате: Сб. научных трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 116-летию со дня рождения С. А. Есенина. Москва – Рязань – Константиново, 2012. С. 194–210.
246. *Самоделова Е. А.* Историко-фольклорная поэтика С. А. Есенина // Рязанский этнографический вестник. Рязань: Рязанская областная типография, 1998.
247. *Самоделова Е. А.* Роль имен в поэме С. А. Есенина «Пугачев»: Историческая правда и вымысел // Есенинский вестник. Вып. 4. Рязань, 1995. С. 30–32.

248. *Самоделова Е. А.* Чай и квас в творчестве С. А. Есенина и в традициях родины поэта: этнографический аспект // *Есенинский вестник*. Выпуск № 2 (7). 2012. С. 80–87.
249. *Семенова С. Г.* Метафизика русской литературы. Т. 1. М.: Издательский дом «ПоРог», 2004.
250. *Сергеева-Кляцис А. Ю., Россомахин А. А.* «Флейта-позвоночник» Владимира Маяковского: Комментированное издание. Статьи. Факсимиле. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.
251. *Серегина С. А.* Антропософская концептосфера «Ключей Марии» // *Есенин и мировая культура: Материалы Международной научной конференции, посвященной 112-летию со дня рождения С. А. Есенина*. Рязань: «Пресса», 2008. С. 403–409.
252. *Серегина С. А.* Орнамент как искусство в «Ключах Марии» Есенина и культуре модерна // *Сергей Есенин и искусство*. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 116–127.
253. *Синцова С. В.* Отличительные особенности художественного предвидения новых искусств. Видовое разнообразие искусства как предмет научного прогнозирования и художественного предвидения // *Синцова С. В.* Словесное творчество – солярис новых искусств. Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2007. С. 20–44.
254. *Синяевский А. Д.* Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М.: Аграф, 2001.
255. *Скрипиль М. О.* Повесть о Петре и Февронии Муромских в ее отношении к русской сказке // *ТОДРЛ*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. VII. С. 131–167.
256. *Скороспелова Е. Б.* Неомифологизм как средство универсализации // *Скороспелова Е. Б.* Русская проза XX века. От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 59–86.
257. *Скорыходов М. В.* Наследие С. А. Есенина в контексте отечественной истории // *Современное есениноведение*. 2012. № 22. С. 6–19.
258. *Смирнов В. А.* Литература и фольклорная традиция: вопросы поэтики (архетипы «женского начала» в русской литературе XIX – начала XX века): Пушкин. Лермонтов. Достоевский. Бунин. Иваново: Юнона, 2001.
259. *Смирнов В. А.* Мотивы «небесного ограждения» в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // *Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста*. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2004. С. 6–15.
260. *Смирнов В. А.* Парадигма «Солнечного мифа» в поэме М. Цветаевой «Егорушка» // *Константин Бальмонт, Марина Цветаева и*

художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1999. Вып. 4. С. 160–169.

261. *Смирнов В. А.* «Софийный эйдос» в поэме М. Цветаевой «Перелучки» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: сб. науч. тр. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1988. Вып. 3. С. 79–86.

262. *Смирнов И. П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.

263. *Смирнов И. П.* От сказки к роману // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972. Т. XXVII. С. 284–320.

264. *Смирнов И. П.* Сказки/былины // Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 456–470.

265. *Смирнов С. И.* Древнерусский духовник. М.: Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004.

266. *Смирнов Ю. И.* Направленность сравнительных исследований по фольклору // Славянский и балканский фольклор: Обряд. М.: Наука, 1981. С. 5–12.

267. *Соловьев В. С.* Поэзия гр. А. К. Толстого // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 483–506.

268. *Солнцева Н. М.* Новокрестьянская поэзия: С. Клычков, Н. Клюев // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс: учебное пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 420–438.

269. *Соломоник И. Н.* Кукольные традиции Востока и процесс исторического развития театра кукол // Традиционный театр кукол Востока. Основные виды театра объемных форм. М.: Наука, 1992. С. 244–260.

270. *Сорокин Ю. С.* «Магический кристалл» в «Евгении Онегине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1986. С. 335–340.

271. *Степанова Т. М., Бессонова Л. П.* Типология фольклоризма литературных текстов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. С. 79–83.

272. *Сухова А. В.* Безмерность мира поэта в идиостиле М. И. Цветаевой // Актуальная Цветаева 2012 – к 120-летию со дня рождения поэта. XVII Международная научно-тематическая конференция 8–10 октября 2012. Сборник докладов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2014. С. 320–326.

273. *Тартаковский П. И.* «Я еду учиться...» // Тартаковский П. И. Свет вечерний шафранного края: (Средняя Азия в жизни и творчестве Есенина). Т.: Изд. лит. и искусства, 1981. С. 140–159.

274. *Темиришина О.* Звук – образ – пространство: иконический компонент в метапоэтике Андрея Белого // «...Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. сб. научных работ. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. С. 73–86.
275. *Тернер В.* Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. С. 104–264.
276. *Титова Н. Г.* Доминантная функция загадки в русском и английском «сказочном» дискурсе // Вопросы современной науки и практики. 2012. № 1 (37). С. 319–324.
277. *Токарев С. А.* Религиозные верования восточнославянских народов. М.: Изд-во АН СССР, 1957.
278. *Толстой Н. И.* Глаза и зрение покойников // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 185–205.
279. *Толстой Н.И.* Народные толкования снов и их мифологическая основа // Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. М.: Индрик, 2003. С. 303–310.
280. *Толстая С. М.* Зеркало в традиционных славянских верованиях и обрядах // Славянский и балканский фольклор: Верования. Текст. Ритуал. М.: Наука, 1994. С. 111–129.
281. *Топорков А. Л.* Вклад славянских филологов XIX века в разработку теории мифа // Славянские литературы. Культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М.: Наследие, 1998. С. 382–395.
282. *Топорков А. Л.* Мотив «чудесного одевания» в русских заговорах XVII–XVIII вв. // Заговорный текст. Генезис и структура. М.: Индрик, 2005. С. 143–174.
283. *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В. Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 7–60.
284. *Топорова Т. В.* Русские параллели древнеисландских загадок // Топорова Т. В. О древнеисландских космологических загадках как феномене языка и культуры. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 160–190.
285. *Трубецкой Е. Н.* Подъем в «иное царство» и дальний путь в запретное // Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва., 1922. С. 17–24.
286. *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
287. *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002.

288. *У Дандань*. Традиции фольклора и авангарда в поэзии С. А. Есенина 1910-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.
289. *Уварова И. П.* «Вертеп кукольный» в «Бродячей собаке» (1913 год) // Уварова И. П. Вертеп: мистерия Рождества. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 264–283.
290. *Ужанков А. Н.* Генезис литературных формаций (Развитие мировоззрения и русской литературы XI – первой трети XVIII века) // Ужанков А. Н. Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций. Монография. М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2011. С. 123–352.
291. *Ужанков А. Н.* Повесть о Петре и Февронии Муромских (Герменевтический опыт медленного чтения). Ч. 1–2. URL: www.pravoslavie.ru
292. *Уроженко О. А.* Пластические искусства как способ приобщения к бытию // Искусство как способ познания. Материалы международной общественно-научной конференции. 1998. М.: Международный Центр Рерихов, 1999. С. 285–300.
293. *Фадеева И. В.* Культурно-исторический контекст лирических поэм. В. В. Маяковского: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006.
294. *Фефелова Ю. Г.* Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики // Русская агиография: исследования, публикации, полемика: сб. статей. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 428–483.
295. *Фрейденберг О. М.* Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: «Восточная литература» РАН, 1998. С. 161–170.
296. *Фрейденберг О. М.* Лекции по введению в теорию античного фольклора. Трагедия // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 5–287.
297. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
298. *Харчевников В. И.* Некоторые особенности фольклоризма раннего Есенина // Славянские литературы и фольклор. Русский фольклор, XVIII. Л.: Наука, 1978. С. 115–146.
299. *Ходанен Л. А.* Поэма «Мцыри» в традиции кавказского эпоса и мифологии // Ходанен Л. А. Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологическая традиции. Кемерово: Кемеров. ун-т, 1990. С. 32–52.
300. *Хольтхузен И.* Модели мира в литературе русского Авангарда // Вопр. литературы. 1992. Вып. 3. С. 150–160.
301. *Хорватова Э.* Традиционные юношеские союзы и инициационные обряды у западных славян // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 162–173.

302. *Хренов Н. А.* Воля к сакральному. СПб.: Алетейя, 2006.
303. *Цивьян Т. В.* К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 360–376.
304. *Цивьян Т.* Verg. Georg. IV. 116–145: к мифологеме сада // Текст: Семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 147–152.
305. *Чагин Г. Н.* Введение // Коми-пермяки Пермского края. Пермь: Алекс-Пресс, 2010. С. 4–12.
306. *Чех А.* Эйдетический перенос из «Поэмы воздуха» М. Цветаевой в «Поэму без героя» А. Ахматовой // Язык и культура. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2003. С. 136–160.
307. *Чистов К. В.* К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти Сергея Александровича Токарева. М.: Восточная литература, 1994. С. 267–274.
308. *Шaub И. Ю.* Культ Великой Богини у местного населения Северного Причерноморья. // Скифский квадрат. 1999. № 3 // http://stratum.ant.md/03_99/articles/shaub/shaub_00.htm
309. *Швецова Л. К.* Новокрестьянская поэзия. Ключев. Есенин // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 120–121.
310. *Шейн П. В.* Великоорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб.: Издание Императорской академии наук, 1900. Т. 1, вып. 2. № 2524.
311. *Шиндин С. Г.* Пространственная организация русского заговорного универсума: образ центра мира // Исследования в области балтославянской духовной культуры. Заговоры. М.: Наука, 1993. С. 108–127.
312. *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. Петроград: 18-ая Государственная Типография. Лешуков, 13, 1919. С. 13–26.
313. *Штайнер Р.* Седьмая лекция. Дорнах, 5 сентября 1915 г. // Штайнер Р. Смысл преждевременной смерти. Случайность, необходимость и предвидение. Ереван: Лонгин, 2013. С. 140–159.
314. *Штайнер Р.* Тайна радуги. Лекция. 4 января 1924 г., Дорнах // Штайнер Р. Сущность цвета и тайна радуги. Ереван: Лонгин, 2009. С. 110–132.
315. *Штайнер Р.* Четвертая лекция, 1 февраля 1924 г. Укрепленное мышление и «второй» человек. Динамика дыхания и «воздушный человек» // Штайнер Р. Антропософия и Мистерии Нового времени. Ереван: Лонгин, 2008. С. 72–100.

316. *Шубникова-Гусева Н. И.* Маяковский и Есенин: диалог поэтов // Творчество В. В. Маяковского: Вып. 2: Проблемы текстологии и биографии. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 198–222.
317. *Шубникова-Гусева Н. И.* Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.
318. *Шукуров Ш. М.* Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 51–75.
319. *Эвентов И.* Маяковский – сатирик. Л.: Гослитиздат, 1941.
320. *Элиаде М.* Мост и «трудный переход» // Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. С. 187–191.
321. *Элиаде М.* Посвящение воинов и шаманов // Элиаде М. Тайные общества. Обряда инициации и посвящения. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 212–265.
322. *Эрнст К. В.* Суфийская поэзия // Эрнст К. В. Суфизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 85–102.
323. *Юдушкина О. В.* «Образ двойного зрения», или Вербальный образ в теоретических работах С. А. Есенина // Сергей Есенин и искусство. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 128–138.
324. *Юрков С. Е.* «Смеховая» сторона антимира: скоморошество // Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С. 15–35.
325. *Юшин П. Ф.* Сергей Есенин. Идеино-творческая эволюция. М.: Изд-во МГУ, 1969.
326. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11/12. С. 77–88.
327. *Baidine V.* L'archaïsme dans l'avant-garde russe (1905–1941). Lyon: Centre d'Etudes Slaves Andre Lirondelle, 2006.
328. *Faryno J.* Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. Band 21. Wien, 1988. P. 37–62.
329. *Höfler O.* Kultische Geheimbünde der Germanen. I. Frankfurt a. M., 1934. Bd. 1. P. 45–47.
330. *Meuli K.* Die deutschen Masken // Gesammelte Schriften. Bd. 1. P. 83–84.
331. *Wolfram R.* Robin Hood und Hobby Horse // Wienener Prähistorische Zeitschrift. 1932. Vol. 19.

Справочная литература

332. *Виноградова Л. Н., Толстая С. М.* Кукла // Славянские древности: Этнолингвистический словарь, том III. М.: Международные отношения, 2004. С. 27–31.
333. *Соколов Ю.* Обрядовая поэзия // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. Т. 8. С. 199–210.
334. *Топоров В. Н.* Хаома // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 578–579.
335. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. 2.

Научное издание

ДУДАРЕВА Марианна Андреевна

**«В ОДИН ГОЛОС»:
ФОЛЬКЛОРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭТИКЕ
С. А. ЕСЕНИНА И В. В. МАЯКОВСКОГО**

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Технический редактор *И. С. Сибирева*

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 28.10.2016 г. Формат 60 × 84^{1/16}.
Бумага писчая. Печать плоская. Усл. печ. л. 15,6.
Уч.-изд. л. 13,0. Тираж 300 экз. Заказ № 33-33.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41 E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru

ООО «Принткарт»

153045 Иваново, м. Афанасово, ул. Новосельская, 5

