Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего образования «Пензенский государственный университет»

На правах рукописи

СУХОВ АЛЕКСЕЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С.А. ЕСЕНИНА: МИФОПОЭТИКА И КОНТЕКСТ

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, доцент
Геннадий Елизарович Горланов

Пенза – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ С.А. ЕСЕНИНА 18

1.1. Миф, мифологема, архетип – основные категории мифопоэтики 18

1. 2. Мифопоэтика музыкальных образов в есенинской «теории искусства».. 28

ГЛАВА 2. МИФОПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ С.А. ЕСЕНИНА 1910-1916 гг. 44

2.1. Музыкальные образы и зарождение авторской мифологии в лирике Есенина 44

2.2. Отображение архетипа поэта-пастуха в музыкальных образах Есенина 60

2. 3. Мифопоэтика образов колоколов и колокольного звона в есенинской лирике и «маленьких поэмах» 1910-х гг. 73

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЕСЕНИНСКИХ ПОЭМАХ 1917-1920-х гг. 85

3.1. Мифопоэтика музыкальных образов в «библейских поэмах» Есенина и миф о рождении нового мира 85

3.2. Музыкальные образы Есенина как художественное воплощение мифа о революционном Апокалипсисе 100

3.3. Символический смысл мифологемы колокола и колокольного звона в исторических поэмах Есенина 115

ГЛАВА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ ЕСЕНИНСКОЙ ЛИРИКИ 1920-х гг. 126

4.1. Музыкальные образы как средство формирования мифа о «Москве кабацкой» 126

4. 2. Мифопоэтика музыкальных образов цикла «Персидские мотивы» 142

4.3. Музыкальное обрамление архетипа возвращения в контексте размышлений о предназначении поэта в лирике Есенина 1924-1925 гг. 157

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 176

БИБЛИОГРАФИЯ 182

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия наметилась явная тенденция восприятия и осмысления синтеза искусств на стыке различных гуманитарных наук: филологии, философии, искусствоведения, музыковедения, культурологии [147]. Проблема тесной взаимосвязи литературы и музыки, актуальная для современного литературоведения, нашла отражение в монографиях «Поэзия и музыка» [202], «Литература и музыка» [156], «Музыка и незвучащее» [181], «Музыкальные ключи к русской поэзии» [135]. В диссертационных работах эта проблема рассматривается в различных аспектах на основе анализа творчества А. А. Блока [164], А.Н. Апухтина, Я.П. Полонского, А.А. Фета, Н.С. Гумилева, Г.В. Иванова [149], И.А. Бунина [243], К.Д. Бальмонта [115], М.А. Булгакова [261], О.Э. Мандельштама [145], В.Ф. Одоевского [232], А.А. Платонова [256].

Отмечая тесную взаимосвязь музыки и мифа у поэтов Серебряного века, музыковед Л.Л. Гервер видит проявление данной тенденции в первую очередь в «мифопоэтической образности», когда «исторические экскурсы» определяются корреляцией образов Аполлона и Диониса или же наоборот – все зиждилось на «их противоположности» [102, с. 7].

В диссертации А.В. Давыдовой «Музыкальные образы в русской лирике начала XX века» определяются важные функции «образов музыки» на примере поэтических текстов «пресимволиста» И.Ф.Анненского, символистов А.А.Блока и А.Белого, новокрестьянских поэтов Н.А. Клюева и С.А.Есенина, постсимволистов В.Хлебникова, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой [109]. Многообразие научных работ, посвященных взаимосвязи музыки и литературы, вызвано особым интересом современной науки к проблеме синтеза искусств [51]. В связи с этим возникает необходимость рассмотреть музыкальный экфрасис как «воспроизведение одного искусства средствами другого» [100, с. 18]. Современные исследования экфрасиса доказывают, что он может включать «религиозный, философско-эстетический, эпистемологический, семиотический, культурно-исторический, межтекстовый, поэтический, текстовый, тропологический аспекты», быть «полным» или «свернутым» по объему описания» [84, с. 24]. Проблема отображения музыки языком поэзии имеет

глубокие традиции. Еще в античной мифологии (в мифах об Аполлоне, о Пане и нимфе Сиринге, об Орфее и Эвридике) мы встречаем этот художественный прием. Г.Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», рассматривая вопрос взаимодействия искусств, при анализе оды Дрейдана на праздник святой Цецилии заостряет внимание на наличии в ней «музыкальных картин, недоступных для воспроизведения их кистью» [155, с. 184]. Лессинг, признавая, что «краски — не звуки, а уши — не глаза», считал, что лишь одному только искусству – поэзии «подвластно все» [155, с. 184]. Сходную попытку осуществлял Жан-Поль Рихтер, создававший в своих произведениях «музыкальные картины», включенные в описание окружающей природы, формирующие с помощью слова звуковые ассоциации у читателя [51, с. 14]. Музыкальный экфрасис отражает особенности эмоционально-психологического состояния человека и различные проявления его характера, раскрывающиеся во время пения, игры на музыкальных инструментах, а также в процессе восприятия звучащей мелодии.

Экфрасис в русской поэзии Серебряного века стал объектом диссертационного исследования А. В. Воеводиной, в котором на материале поэзии А.А.Блока, В.Я.Брюсова, К.Д. Бальмонта, В.И.Иванова, А.Белого, Ю.Балтрушайтиса выявляются типы музыкальной образности в самом построении художественных произведений, рассматривается символика образов музыкантов и музыкальных инструментов (арфы, лиры, свирели и др.) в творчестве поэтов-символистов. Воеводиной доказано, что экфрасис в текстах символистов отражает художественные принципы символизма как модернистского течения, эксплицируя особенности мировосприятия поэтов-модернистов [85]. Согласно нашей гипотезе, одна из главных функций музыкального экфрасиса заключается в выявлении архетипов и мифологем в музыкальных образах Есенина. Рассматривая термин «музыкальный образ», мы опираемся на концепцию А.В. Давыдовой, согласно которой «в семантическом поле „музыка“ выделяются следующие семантические центры (ядра): образ песни, образ собственно музыки и образ музыкального инструмента» [109, с. 24]. Поэзия С. А. Есенина неотделима от музыки, а музыкальная образность есенинского

«песенного слова» стала одним из главных средств выражения «лирического чувствования». Обращаясь к своим читателям, Есенин подчеркивал, что именно «образ» является основой «русского духа и глаза» [1, т. VI, с. 149]. Исходя из этой авторской установки, считаем вполне обоснованным посвятить наше исследование специфике музыкальных образов, которые занимают важное место в художественном мире Есенина.

Музыкальные образы является необходимым элементом романтической эстетики, а в художественном генезисе есенинского творчества явно присутствует романтический источник. Есенин двигался от «романтизма фольклорной окрашенности к реализму, одухотворенному романтикой чувств» [122, с. 175]. Добавим к этому, что сам Есенин в очерке «Железный Миргород», имея в виду свои «библейские» поэмы, назвал себя «романтиком» [1, т. V, с. 267]. И.В. Ясюкович констатировала, что музыкальные образы, музыкальная тематика, связанные с романтизмом, стали проникать в русскую литературу «на протяжении всего XIX, а также в XX веке» [281, с. 165]. Среди русских поэтов XIX века, в чьем творчестве ярко присутствовало романтическое начало, значительное влияние на Есенина оказали А.С. Пушкин [206], М.Ю. Лермонтов [107, 234], А.А. Фет [87]. В поэзии Серебряного века музыкальные образы выходят на первый план, что объясняется привнесением в «словесное искусство музыкального начала» [175, с. 52]. Подтверждение этому мы можем увидеть в цикле стихов А. Блока «Арфы и скрипки», в «Симфониях» А. Белого, в стихотворениях И.Анненского «Смычок и струны», Н. Гумилева «Волшебная скрипка», В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно». Ряд подобных примеров можно продолжить. В есенинских музыкальных образах отразились особенности неоромантизма, которые были присущи символистам и новокрестьянским поэтам, чьи художественные установки были тесно связаны с неоромантическим художественным сознанием. При этом раннюю есенинскую поэзию, по определению А.В. Давыдовой, отличала по определению «подчеркнуто крестьянская» форма «фольклорного романтизма» [109, с. 75].

Есенин формировался как поэт в постсимволистскую эпоху, усвоив отдельные элементы символистской эстетической программы. В своей

автобиографии, датированной 1925 г., Есенин признавался, что на него оказали решающее влияние младосимволисты и родоначальники новокрестьянской поэзии, в творчестве которых музыкальное начало занимало одно из ключевых мест: «Из поэтов-современников нравился мне больше всего Блок, Белый и Клюев. Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили лиричности» [1, т. VII, с. 19]. Особо следует выделить роль блоковской традиции в формировании музыкальной поэтики С. А. Есенина. Блок умел слышать музыкальные ритмы в русской истории, воспринимал природу и любовь как музыкальную стихию, писал о «музыке революции», делил дни своей жизни на «музыкальные» и «немузыкальные». При анализе есенинской музыкальной образности мы опираемся на работы исследователей, для которых одной из важных задач стало выявление определяющей роли категории музыки и принципа мифопоэтики музыкальных образов в творчестве А. А. Блока [166, 255]. Мы будем учитывать и положения из диссертации О. В. Мазуренко, в которой отмечается взаимодействие цветовой и музыкальной символики в блоковской лирике [165]. Для нас важно выявить присутствие блоковского начала в генезисе музыкальных образов Есенина в соответствии с принципом «музыкальности мира», а также восприятии природы, истории, любви как музыкальной стихии [164].

Ключевым в музыкальной образности Есенина стал образ песни. Отчасти это объясняется влиянием А.Белого, который в статье «Песнь жизни» (1908) доказывал: песня была источником поэзии и музыки, при этом она есть «символ», который «всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка – жизненная стихия творчества» [68, с. 176]. Как известно, сама семантика слова «песня» сочетает в себе два главных значения: во-первых – это музыкальное произведение в прямом смысле. Во-вторых, переносное значение этого слова соотносится с темой «поэт и поэзия» и глаголом «петь», тождественным по смыслу глаголам «писать», «творить», «сочинять». Слово «песня» и производные от него использовались Есениным 160 раз [263]. Мы рассматриваем образные понятия «петь» («воспевать») и «песня» (в значении стихотворного жанра) как

музыкальные образы, анализируя их в мифопоэтическом аспекте в соответствии с первоначальным принципом синкретизма искусств.

Проведенный нами статистический подсчет образов музыкальных инструментов свидетельствует о том, что всего в есенинском творчестве встречается 31 их наименование: гармоника (11), тальянка (9), венка (1), ливенка (1), пастушеский рожок (3), флейта (2), свирель (1), дудочка (2), цевна (1), жалейка (1), гудок пастуший (1), труба (3), гусли (2), волынка (2) (в составе фразеологического оборота), зурна (1), тари (1), колокол (15) и колокольный звон (4), барабан (1), охотничий рожок (1), шарманка (3), гитара (5), лира (1), шарманка (3), рояль (1), скрипка (1), виолончель (1). Набор музыкальных инструментов — звонница (1). Предметы, которые могут выступать в роли музыкальных инструментов: колотушка (1), трензель (1), колокольчик (6), бубенцы (3). Музыкальные образы Есенина, включающие в себя песню, музыкальные инструменты, музыканта (певца), имеют ярко выраженный мифологический подтекст. Наряду с музыкальными образами, выделенными А. В. Давыдовой, возникает настоятельная необходимость подробно рассмотреть музыкальные образы певцов и музыкантов в есенинском творчестве. Мы исходим из того, что еще в античной мифологии зарождение музыки и стихосложения в их синтезе коррелировано с образом Орфея, который с тех пор стал восприниматься как архетип поэта и музыканта [58]. Для нашего исследования важен тот факт, что один из теоретиков-младосимволистов Вяч. Иванов, наряду с Блоком и Белым повлиявший на Есенина, обратился к учению орфиков, согласно которому противоположность двух антагонистичных для искусства начал (дионисийского и аполлонического) «снималась в Орфее» [102, с. 15].

Именно в такой роли часто предстает перед нами есенинский лирический герой. Сергей Есенин как «крестьянский символист» (по выражению В. Львова-Рогачевского [161]) развивает общеромантическое и символистское в том числе представление о поэте как «певце», а не сочинителе, построившем свое творчество на принципе соединения образных антитез, идущее от античной традиции соединения «логоса» с «мелосом» [162, с. 191]. В автобиографических

набросках С. Есенин не случайно подчеркивал, что его к «стихам расположили песни», которые он «слышал кругом себя» [1, т. VII, с. 21].

Степень научной разработанности проблемы. Осмысление есенинского творчества с точки зрения особой роли музыкальной образности в художественной структуре его произведений берет начало еще во второй половине 10-х годов XX века [78]. Уже в откликах на первый есенинский сборник «Радуница» (1916) определилась эта тенденция [79]. Так, например, П.Н. Сакулин в статье «Народный златоцвет» (1916) обратил внимание на фольклорные истоки творчества новокрестьянских поэтов: «Клюев и Есенин – тоже народ, как и те, кто поет залихватские частушки» [213, с. 208]. Г. Хомяковский, один из руководителей суриковского литературно-музыкального кружка, членом которого Есенин был с 1914 по 1915 г., откликнулся на издание «Радуницы» рецензией. В ней музыкальные образы ранней есенинской лирики сопоставлялись с народной песней про «тальянку – резвы голоски» [254, с. 76].

Значимое место музыкальная образность занимала в произведениях поэтов-имажинистов [191, с. 49-51]. Неслучайно В. Шершеневич характеризовал своих собратьев по перу, подбирая музыкальные образы, и отводил в «оркестре русского имажинизма» Есенину роль трубы, Мариенгофу – виолончели, Рюрику Ивневу – треугольника, Александру Кусикову – скрипки» [29, с.434]. Композитор-новатор А.М. Авраамов в брошюре «Воплощение: Есенин-Мариенгоф» (1921) сравнивал ритмику стихотворений поэтов-имажинистов с музыкой Баха и Генделя, увидев в их творчестве «воплощение» собственного представления о синтезе поэзии и музыки [47, с. 19].

Критик Г. Устинов, определяя особенности есенинского творчества, не случайно, а вполне обоснованно использовал музыкальные образы, назвав трагедию «Пугачев» «лебединой песней есенинской хаотичной Руси, на короткое время восставшей из гроба после уже пропетого ей „Сорокоуста“» [245, с. 63].

И. Машбиц-Веров анализируя сборник «Москва кабацкая» обратил внимание на то, что стихи Есенина стали «богаче мелодикой и более гармоничны, а рифмы поэта отличаются пронзительной музыкальностью» [169, с. 142]. А. Воронский, характеризуя образ лирического героя Есенина, акцентировал

внимание на музыкальной образности и отмечал, что в есенинских стихах «чувствуется... деревенский кудрявый парень, от ливенки и частушки пришедший в город со своими песнями, навеянными ивовой грустью...» [97, с. 40]. В. Дынник в статье «Лирический роман Есенина» (1926) подчеркивала, что в «лукавых уговорах разговорчивой тальянки», в «рыданьях разливных бубенцов» отображен «образ самого поэта» [114, с. 562].

На музыкальную основу образности в поэзии Есенина обратили внимание представители литературной критики русского зарубежья. Так, например, М. Цетлин, выявляя особенности пафоса поэмы «Товарищ», делал вывод: «...это не красный, а просто малиновый звон, звон бубенцов под дугой» [258, с. 59]. Яркую характеристику синтеза музыкального и живописного нача́л у Есенина-имажиниста дал Р. Гуль, отметивший, что у «поющего рязанского парня в руках еще и кисть», а «песенность с живописной образностью в дружбе» [108, с. 14]. К. Мочульский, подчеркивая песенную природу есенинского творчества, сравнил стихи поэта с песней «одной большой поэмы», мелодия которой «управляет» «течением ритмов» [180]. Д. Святополк-Мирский утверждал, что по «музыкальности» Есенин занимает место «рядом с Блоком», отмечая при этом, что есенинская «музыка» «не осложнена… внемирной музыкой сфер» [218, с. 76].

Осмысление особенностей музыкальной образности в есенинском творчестве в тесной взаимосвязи с фольклорным началом нашло отражение в отечественном есениноведении 60 – 70-х годов XX века: в диссертациях [69, 146, 279, 120, 64], в монографиях [63, 144], сборниках научных трудов [118]. Так, например, в диссертации Е. Л. Карпова «К вопросу о своеобразии лиризма Есенина» подчеркивается, что «музыкальный лиризм» поэта «связан... с контрастными образами», а в соединении с «живописными образами» он создает «неповторимый синтез мыслей и чувств» [133, с. 7].

В.И. Харчевников, отмечая соотнесенность лирического героя Есенина с народной песней, обратил внимание на архетипичность музыкального образа есенинского лирического героя-музыканта, который «сродни „бессмертному удальцу“ песен почти всех народов с его беспокойной мятущейся душой и… трагическим уделом» [252, с. 69]. Исследование той значимой роли, которую

музыка играла в жизни и творчестве Есенина, продолжилось в 80-е гг. Показательным в этом отношении можно считать утверждение Б.М. Розенфельда: «Стихи Есенина в первооснове своей – музыка» [208, с. 28]. Н.И. Неженец, выявляя жанровую специфику есенинского творчества в связи с его ярко выраженным музыкальным началом, подчеркивал, что оно «неотделимо от духовной жизни нашей страны, ее богатой национальными традициями песенной культуры» [187, с. 10]. Особый интерес к музыкальности есенинского цикла «Москва кабацкая» в контексте его жанровых особенностей проявила А.М. Марченко в монографии «Поэтический мир Сергея Есенина» [168]. Л.Л. Бельская, характеризуя песенное начало в есенинском творчестве, подчеркивала, что для поэта «песня – высшая ценность», она является своеобразным маркером «подлинной поэзии» [69, с. 26].

Значимым этапом в осмыслении проблем, связанных с осознанием той важной роли, которую играют музыкальные образы в есенинской поэзии, стали 90-е годы. В сборнике «Столетие Сергея Есенина» (1997) был опубликован целый ряд статей, в которых внимание заострено на специфике музыкальной образности Есенина. Так, например, С. Г. Семенова отметила, что в есенинской поэзии двух последних лет жизни «вызрела пронзительная, медитативно-элегическая нота», особый «тон», который во многом определял «музыку... поздних вещей» [219, с. 79]. Американская исследовательница М. Павловски, связав творчество Есенина с мелодической традицией, заложенной В. А. Жуковским, утверждала, что именно «песенное начало» придает есенинской поэзии разговорную интонацию, передающую «искренность героя» [196, с. 93]. Е.Н. Самоделова, выявляя фольклорные источники в есенинской «Песни о великом походе», акцентирует внимание на образах гуслей и тальянки, выделяя при этом и музыкальный образ «автора-певца», для которого «существенно восприятие слушателей» [214, с. 232]. Э.Б. Мекш, характеризуя лирический цикл стихотворений Есенина, посвященных сестре Шуре, доказывал, что «песенная акцентация цикла» органично соединена с «темой», с «прототипным содержанием» и его «метрической основой» [171, с. 240].

А.В. Давыдова в диссертации «Музыкальные образы в русской лирике начала XX века», уделив особое внимание осмыслению роли музыкальных образов в есенинской поэзии, убедительно доказывает, что они «помогают раскрыть природу есенинского художественного метода, восходящую к символизму» [109, с. 112]. По мнению Давыдовой, в творчестве поэта музыкальные образы представлены двумя группами. В первую входят «образы песен лирического героя-поэта», а во вторую – «национальные образы музыкальных инструментов, передающие отношение лирического героя к России» [109, с. 112]. Н.Н. Бердянова, исследуя образ песни в контексте поэтики национального характера в есенинской поэзии [70], приходит к выводу о том, что Есенин, создавая свои произведения, «находился во власти музыкальной стихии». Именно поэтому его можно сравнить с «камертоном», настроенным на «музыкальное слово» [71, с. 173].

Значительный вклад в разработку проблемы «Есенин и музыкальные образы» внесли авторы статей, опубликованных в сборнике «Сергей Есенин и искусство» (2014). Например, Е.В. Чернова, характеризуя жанровую специфику поэзии Есенина, отмечает: в ранней лирике поэта слышны «мотивы и любовного народного романса, и его лиро-эпического „побратима“ — новой баллады» [259, с. 216]. М.А. Арошидзе, рассмотрев парадигму концепта «песня» наряду с синонимичной ей парадигмой «звон», доказывает, что именно они стали «лексической доминантой поэзии Есенина» [55, с. 247]. М.В. Новикова приходит к выводу, что песенный мотив в есенинском творчестве «нередко сопровождается танцевальным» [190, с. 253]. В исследованиях музыкальных образов Есенина последнего времени можно выделить статьи Е.Н.Черновой [260], П.С. Перцевой, Н.Е. Титковой [197, с. 59], М.В. Артемовой, Ю.А. Курдина [56]. Определяя дальнейшие перспективы изучения проблемы «Есенин и музыка», Н.И. Шубникова-Гусева видит их на стыке литературоведения и музыковедения, обосновывая это тем, что сам Есенин в своем понимании задач поэтического искусства «...шел к синтезу поэтического слова, музыки и живописи» [264, с. 15].

Проведенный нами анализ представленных в обзоре статей, монографий и диссертаций показал отсутствие работ, в которых есенинские музыкальные

образы рассматривались бы комплексно и концептуально с точки зрения мифопоэтики и литературного контекста.

Выстраивая структуру нашего исследования, мы считаем целесообразным исходить, в первую очередь, из того, какие музыкальные образы и коррелируемые с ними мифопоэтические категории превалировали в каждом из выделяемых нами периодов творчества Есенина. Контекстуальный анализ есенинского диалога с поэтами (классиками и современниками), представленный в нашей диссертации, позволяет выявить сходство и различие мифопоэтической основы их музыкальной образности в русле тех традиций, которые Есенин развивал.

Актуальность темы нашего диссертационного исследования обусловлена назревшей необходимостью исследования мифопоэтики есенинских музыкальных образов в литературном контексте с целью установления как общих закономерностей взаимодействия поэзии с музыкой, так и выявления своеобразия художественного мышления Сергея Есенина, а также поэтов-классиков и современников, с которыми он вступал в творческий диалог. **Объект исследования** – лирические, лиро-эпические, драматические, теоретические работы, литературно-критические статьи и письма Есенина. **Предмет** диссертационного исследования – музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина. **Цель** диссертационной работы – раскрыть особенности мифопоэтики музыкальных образов в творчестве С.А. Есенина, выявить их роль в создании авторской мифологии и установить их основные художественные функции в контексте литературно-творческих связей с поэтами-классиками и современниками.

Достижение данной цели определяет постановку конкретных задач.

1. Рассмотреть проблему взаимодействия мифа и музыкальных образов в теоретических работах Есенина.

2. Выявить генезис «музыкальных образов» в раннем творчестве Есенина.

3. Раскрыть мифопоэтический подтекст музыкальной образности в «маленьких поэмах» Есенина в «скифский период» 1917-1918 гг.

4. Определить, как революционный Апокалипсис отразился в музыкальных образах Есенина и поэтов-имажинистов в 1919-1921 гг.

5. Рассмотреть символический смысл мифологемы колоколов и колокольного звона в исторических поэмах Есенина 1920-х гг. в контексте нравственно-этических проблем, связанных с осмыслением судеб их героев с точки зрения традиций русской классической литературы.

6. Проанализировать музыкальные образы Есенина, отразившие кабацкие мотивы, в аспекте творческой эволюции поэта и проследить связь их мифопоэтики с античной мифологией.

7. Сопоставить музыкальные образы Есенина и персидских лириков с целью выявления особенностей творческого переосмысления мифопоэтических традиций Востока.

8. Установить взаимосвязь мифопоэтики ключевых есенинских музыкальных образов в лирике последних лет и основных мотивов, характерных для творчества Есенина.

9. Определить роль музыкального экфрасиса в есенинской поэзии.

Методологической базой диссертации послужили труды русских и зарубежных ученых: А.Н. Афанасьева, Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни, М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, В.Н. Топорова, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, Е.М. Мелетинского, К. Леви-Строса, обращение к которым обусловлено спецификой мифопоэтического подхода к анализу музыкальных образов Есенина. Нами также учитывались и труды зарубежных ученых в области мифопоэтической символики (А. Ханзен-Леве) и теории архетипов (К.Г. Юнг). На страницах диссертации учтены и исследования современных ученых Л.Ф. Алексеевой, А.А. Андреевой, Н.А. Бабицыной, А.В. Большаковой, О.Е. Вороновой, Н.М. Кузмищевой, Д.Н. Магомедовой, С.Н. Пяткина, Т.К Савченко, Е. А. Самоделовой, С. А. Серегиной, М. В. Скороходова, С. И. Субботина, Т.А. Терновой, Н. И. Шубниковой-Гусевой, Е.Г. Эткинда, а также специалистов по музыкальной мифопоэтике Л. Л. Гервер, И. Д. Заруцкой, А.Е. Махова.

Методы исследования. Избранный аспект и поставленные задачи предполагают обращение к типологическому, биографическому методам, а также к методу интертекстуального и мифопоэтического анализа. В процессе работы

использованы **методы и подходы**: историко-культурный, историко-литературный, сравнительно-типологический, структурно-поэтический, системный, метод описательной поэтики.

Научная новизна определяется конкретной разработкой проблемы выявления особенностей мифопоэтики музыкальных образов Есенина в литературном контексте, что позволяет рассмотреть их эволюцию в связи с изменениями творческих установок поэта. В диссертации впервые осуществлен комплексный анализ взаимодействия образов песни, музыкальных инструментов и образа поэта-певца, претерпевшего эволюцию от «рязанского Леля» до «библейского пророка», от «хулигана-имажиниста» до «русского Орфея» и «наследника Пушкина». Впервые дается анализ музыкального экфрасиса у Есенина, что позволяет выявить генезис есенинской поэтики в контексте присущего русской литературе начала XX в. неомифологического сознания, нашедшего выражение в синтезе искусств.

Теоретическая значимость диссертации обусловлена обогащением теории классификации поэтических явлений конкретным опытом анализа на основе художественных функций музыкальных образов. Проведенное в диссертации исследование мифопоэтики музыкальных образов убедительно подтверждает их значимую роль в творчестве С. А. Есенина.

Практическая значимость работы состоит в том, что материал диссертации и ее результаты могут быть использованы в подготовке справочной и энциклопедической литературы о Есенине в «Есенинской энциклопедии», для уточнения общей концепции парадигмы художественных исканий С.А. Есенина на стыке искусств в контексте истории русской литературы первой четверти XX века, составлении общих и специальных курсов по истории русской поэзии XX века, в разработке авторских программ по стандарту обновленного гуманитарного образования бакалавриата и магистратуры.

Положения, выносимые на защиту:

1. Анализ теоретических воззрений Есенина на проблему взаимодействия мифа и музыки выявляет их тесную взаимосвязь в аспекте синкретизма искусств и доказывает целесообразность мифопоэтического подхода к исследованию музыкальных образов, созданных поэтом.

2. Мифопоэтика музыкальных образов в творчестве Есенина сформировалась под влиянием традиций античной, славянской и христианской мифологий и нашла отражение в форме музыкального экфрасиса.

3. Образы духовых музыкальных инструментов в контексте пастушеских мотивов ранней лирики Есенина, через идею жертвенности и миф о происхождении музыки от древа, отразили архетип поэтического творчества в соответствии с эстетикой новокрестьянской поэзии. Посредством музыкальных образов формировался авторский миф о «рязанском Леле» – поэте-пастухе и музыканте.

4. В музыкальной образности «маленьких поэм» 1917-1918 гг. наблюдается синтез библейской и славянской мифологий, проявляющийся в контексте есенинского мифа о революционном преображении России. Переосмысливая символику Священного Писания, Есенин создает образ «поющего пророка», генезис которого обусловлен эволюцией мифа о поэте-пастухе.

5. В имажинистский период мифопоэтика музыкальных образов «маленьких поэм» Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» отражает мотив деревенского Апокалипсиса, а урбанистическое сознание имажинистов Шершеневича и Мариенгофа определяет эсхатологический характер их музыкальных «имажей», связанных с темой гибели городской цивилизации. Образ лирического героя Есенина в имажинистский период моделируется в соответствии с архетипом поэта-музыканта Орфея и раскрывается через утверждение авторского мифа о песнетворчестве как осознанной жертве и одновременно залоге его бессмертия.

6. В русле развития пушкинских и лермонтовских традиций символический смысл музыкальных образов колоколов и колокольного звона в поэмах Есенина «Марфа Посадница», «Пугачев», связанный с архетипами

царской власти и бунта против нее, способствует выявлению авторской позиции по отношению к событиям и персонажам русской истории через аналогии и параллели с современностью.

7. Музыкальные образы, воплощающие кабацкие мотивы, встраиваются в структуру мифа о «Москве кабацкой» и поэте-хулигане, образ которого через синтез аполлонического и дионисийского начал формируется в соответствии с мифологемой «Орфей в аду». Под аккомпанемент гармоники и гитары разыгрывается трагедия лирического героя, внутренний мир которого раскрывается через взаимодействие с его двойником – музыкантом.

8. Одним из ключевых художественных средств в цикле «Персидские мотивы» выступает музыкальная образность, способствующая созданию авторского мифа о Персии и переосмыслению традиций персидской поэзии (Хаяма, Саади, Руми, Хафиза), а также выражению этических и эстетических установок Есенина в соответствии с его концепцией поэтического мифотворчества.

9. В русле архетипического сюжета возвращения блудного сына ключевые образы песни и музыкальных инструментов в лирике зрелого периода, выступая в форме музыкального обрамления, представляют квинтэссенцию основных мотивов есенинского творчества: одиночества, тоски по родине, предчувствия смерти и ее преодоления. Рефлексия лирического героя эксплицитно проявляется через перцепцию звучащей тальянки/венки.

10. В соответствии с принципом художественного биографизма и категориями авторского мифа через музыкальные образы и экфрасис воплощены представления С.А. Есенина о предназначении поэзии и его онтологические размышления о смысле жизни.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендована к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п.3 – «История русской литературы XX – XXI веков», п.19 – «Взаимодействие литературы с другими видами искусства» По теме диссертации опубликовано 17 работ, в том числе 5

статей в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ. **Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры «Литература и методика преподавания литературы» Пензенского государственного университета, были представлены в докладах автора на международных научных конференциях: «Биография и творчество Сергея Есенина в энциклопедическом формате» (Москва – Рязань – Константиново, 2011); Международной научной конференции, посвященная 118-й годовщине со дня рождения С. А. Есенина «Сергей Есенин и искусство» (Москва – Рязань – Константиново, 2013); Международном научном симпозиуме «Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха» (Москва – Рязань – Константиново, 2015), на межрегиональных фестивалях научного и литературно-художественного творчества студентов «Есенинская весна» (Рязань, 2011, 2012, 2014), на ежегодных Всероссийских научно-практических конференциях «Буслаевские чтения», прошедших в Пензенском государственном университете (2013, 2014, 2015, 2016 гг.); на Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова (2014); на конференциях: «Православие и современный российский социум» (Пенза, 2014), «Рождественские чтения» (Пенза, 2014, 2015), «Русская православная церковь и история России» (Пенза, 2014), «„Борис Годунов“ как русская трагедия» (Нижний Новгород, 2015); на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Векторы развития гуманитарного образования в информационном обществе» (Пенза, 2015).

Структура диссертации включает в себя введение, четыре главы, заключение и список использованной литературы, состоящий из 284 источников.

Глава 1.ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИССЛЕДОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ С.А. ЕСЕНИНА

1.1. Миф, мифологема, архетип – основные категории мифопоэтики.

В современном есениноведении наметилась тенденция изучения творчества Есенина в мифопоэтическом аспекте. В основе мифопоэтического метода лежит стремление определить смысловые пласты, уходящие своими корнями в глубины мифологической образности. В соответствии с этой установкой дается интерпретация литературной мифологии, связанной с авторским мифом, и раскрывается смысл параллелей между образами и сюжетами из художественной литературы и мифами, а также сложившимися на протяжении многих столетий ритуалами и обрядами. В нашем исследовании мы придерживаемся точки зрения В.Н. Крылова, считающего, что мифопоэтика, во-первых, «может рассматриваться как художественная система, основанная на мотивированном обращении к мифологическим моделям, к поэтике мифа», во-вторых, «представляет собой метод исследования таких явлений, которые ориентированы на мифопоэтические модели» [148, с. 163]. Целесообразность анализа художественных образов Есенина с точки зрения их мифопоэтики обусловлена тем, что миф был основой есенинского образотворчества. В данном направлении уже много открытий сделано исследователями есенинского наследия. Так, например, В. И. Хазан одним из первых стал изучать поэтику есенинского творчества, выявляя библейские архетипы образной системы [250]. Н.И. Шубникова-Гусева, исследуя поэтику диалога, авторский миф и жизнетекст в творчестве Есенина, делает вывод: «Сменой творческих масок отмечен каждый период жизни поэта» [265, с. 74]. С.Н. Пяткин рассматривает авторский миф Есенина в контексте пушкинских традиций [206]. «Мифопоэтика пищи» в творчестве Есенина стала объектом исследования в докторской диссертации Е. Н. Самоделовой [215]. В ключе авторского мифа и мифа о С.А. Есенине освещала данную проблему А.А. Андреева [53]. Оригинальный мифопоэтический подход к анализу образной системы «маленьких поэм» с точки зрения «струящихся образов» разработан Н.М. Кузьмищевой [150].

Сам по себе термин «мифопоэтика» настолько универсален, что дает возможность при анализе художественных произведений выявить глубинную мифологическую суть и музыкальной образности Есенина. Мы считаем целесообразным взять за основу нашего исследования есенинских музыкальных образов методологию О.Е. Вороновой [91], предлагающей заострить внимание на таких важных аспектах есенинского творчества, как «общезначимые символы» и принцип взаимодействия «архетипов национального сознания» и «мифопоэтических универсалий мировой культуры» [92, 93].

Определяя особенности контекстуального подхода к есенинской музыкальной образности, мы опираемся на концепцию Т. К. Савченко, согласно которой исследование «литературно-творческих связей» Есенина с поэтами XX века дает возможность выявления их специфики во всем «многообразии»и «широкой амплитуде» [212, с. 6]. Представленный выше краткий обзор монографий современных есениноведов обосновывает целесообразность рассмотрения музыкальных образов в теоретических работах Есенина с точки зрения их мифопоэтики и контекста.

Можно выделить различные исследовательские подходы в определении сущности мифа и выявлении его характерных черт, связанных напрямую или опосредованно с музыкой, которые уходят своими корнями в эпоху античности. К. Г. Юнг писал: «Мифология дает почву, закладывает основание. Она дает ответ не на вопрос „почему“, а на вопрос „откуда“. У древних греков эту разницу мы можем видеть очень отчетливо» [277, с. 4].

А. Ф. Лосев, разъясняя суть взаимоотношения мифа и музыки, пришел к выводу, что музыку возможно выразить «в соответствующем мифе» [159, с. 234]. Характеризуя образное мышление, сформировавшееся еще в эпоху античности, К. Кереньи подчеркивал, что «множественность божественных фигур» была обусловлена не столько «религиозными соображениями», сколько «спонтанной духовной деятельностью, тесно связанной с поэзией и музыкой, которую греки называли *mythologia1*» [138, с. 171]. В эпоху античности музыка была отнесена к духовной сфере наряду с другими видами искусств, философией и религией. Миф является «синкретической колыбелью» «литературы, искусства, религии,

философии» [174, с. 5]. Создатели мифов выступали в качестве творцов, неосознанно выражая свое представление об окружающем мире. На протяжении тысячелетий специфика мифа вызывала споры у философов, филологов, литературоведов, культурологов. Представим краткий обзор различных трактовок специфики мифа, начиная с эпохи античности и завершая исследованиями современных ученых-мифологов.

Первые попытки осмысления сущности мифа были предприняты еще в античности Гомером, Платоном, Аристотелем, Пифагором. А.А. Потебня обратил внимание на то, что Гомер понимал под мифом «слово… противоположное делу», а Платон – «вымышленный или дошедший по преданию рассказ» [200, с. 295]. Идеалист Платон трактовал мифологию как отражение символов-идей, управляющих миром. Аристотель видел в мифах подражание природе и объяснял их фабулу с позиций своей «Поэтики». Софисты воспринимали мифы как аллегорические конструкции, отражающие реальную действительность. Так, Эмпедокл трактовал образ Зевса как аллегорию огня, а Анаксагор воспринимал Афину как олицетворение искусства [157, с. 561].

В Средние века и эпоху Возрождения тенденция аллегорического осмысления мифологии также была актуальна. Это во многом обуславливалось возрастающим интересом к творчеству Овидия, Вергилия и других латинских авторов, что отразилось в книге Д. Боккаччо «Генеалогия богов». Значительный вклад в осмысление сущности мифа в эпоху Просвещения внес Д. Вико, который рассматривал мифы как следствие некогда существовавших архаических ритуалов [83, с.125]. Вико философски осмыслил сущность мифологии и доказал, что мифы являются источником образных выражений языка. Рассматривая эпоху античности с точки зрения взаимодействия мифов и художественного творчества, ученый подчеркивал, что мифы в неискаженном виде существовали лишь в догомеровскую эпоху, а в век Гомера мифы предстали уже измененными [83, с.7].

Ф. Шеллинг, проведя сравнительно-сопоставительный анализ античной, индийской и христианской мифологий, пришел к выводу: миф – «первичный

материал для всякого искусства», а греческая мифология явилась «первообразом поэтического мира» [262, с. 106].

В XIX и XX вв. в процессе изучения мифа сложилось несколько ведущих школ и теорий, каждая из которых применяла свои особые методы анализа. В работах исследователей существуют и точки соприкосновения. Во второй половине XIX в. сформировалась мифологическая школа, основоположниками которой были А. Кун, (Германия), М. Мюллер (Англия), А.Н. Веселовский, Ф.И.Буслаев, А. Н. Афанасьев (Россия). Кун отстаивал «метеорологическую теорию», согласно которой природные явления объяснились обожествлением природы. Ф. И. Буслаев в работе «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» убедительно доказал, что все жанры фольклора возникли из мифа. А. Н. Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» заложил основы сравнительной мифологии. Представители мифологической школы М.Мюллер, Ф. А. Буслаев и А. А. Афанасьев рассматривали мифы в первую очередь как языковые явления. М. Мюллер отстаивал лингвистическую концепцию, согласно которой мифология трактовалась как проявление «болезни языка», а мифы рождались из метафор [186, с. 239 – 240].

В работах Ф.И. Буслаева и А. Н. Афанасьева были намечены пути, по которым в XX и XXI вв. отечественные мифологи вышли к ключевым понятиям, определяющим современные трактовки мифа. А. Н. Афанасьев на конкретных примерах доказывал, что «зерно, из которого вырастает мифическое сказание, кроется в первозданном слове» [60, с. 15]. Иной точки зрения придерживался А. А. Потебня, видевший в языке «первообразное орудие мифологии». Сущность мифа, по его мнению, определялась неотделимостью образа от значения слова, а «иносказательность образа существует, но „не сознается“», именно поэтому «образ... переносится в значение» [199, с. 8].

В начале XX в. в России сформировалась концепция неомифологической школы, опирающаяся на теорию Вяч. Иванова о слове-мифе как символическом знаке инобытия, согласно которой символ являлся основой мифа, а к «символу... миф относится, как дуб к желудю» [127, с. 8]. Поэты-символисты в своем

неомифологизме опирались на идеи Платона, утверждавшего тесную взаимосвязь между мифологией и символом. В своем мифотворчестве младосимволисты Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый опирались на мистическое учение Вл. Соловьева о Софии как воплощении Вечной женственности и его идею всеединства. Для символистов символ представлял собой определенный «мифологический сюжет», а многообразие трактовок «мифа» доказывало неисчерпаемость его мистических смыслов. Вяч. Иванов считал, что в символах «найдена вселенская правда», «забытый язык утраченного богослужения», говорящий «об изначальных тайнах» [126, с. 54]. Символисты утверждали, что многозначность смыслового содержания мифа раскрывается лишь интуитивным путем.

Младосимволисты, представшие в образах теургов, доказывали, что миф не только может быть результатом коллективного творчества, но и создаваться одним автором посредством жизнетворчества, когда жизнь поэта превращается в жизнетекст. Мифотворчество стало основополагающей формой художественного мышления символистов. Воспринимая мифы как реальность, А. Ф. Лосев видел одну из основных форм их проявления в сверхъестественном. При этом чудо было образным выражением мистического смысла, а миф являлся «категорией мысли и жизни», которая воспринималась как «конкретная реальность» [158, с. 37]. Философ выделял в мифе мистическое начало, трактуя его как «развернутое магическое имя» [158, с. 214].

Большое значение для совершенствования методологии изучения мифологии имело учение А.Ф.Лосева о символе как словесно оформленной мифологеме, дающей право проводить аналогии между символическими образами из произведений художественной литературы и близкими им по своей структуре мифами. По Лосеву, миф являлся индивидуальной формой человеческого мировосприятия, где важную роль играет воображение как «интуитивное взаимоотношение человека с вещами» [160, с. 70]. Таким образом, Лосев вкладывал в понятия мифа и символа черты, свойственные архетипам.

Идеи А. Ф. Лосева были близки Э. Кассиреру, разрабатывавшему в 20-е гг. XX в. теорию символа. Согласно его концепции, миф – высшая духовная реальность, которая является одной из главных символических форм [134, с. 127]. Разделяя точку зрения Э. Кассирера, М. Элиаде видел в мифе одну из сложнейших реалий культуры, которую можно «изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах» [268, с. 15]. М. Элиаде выявлял в мифологии черты сакрального повествования, изображающего реальное событие. Именно мифы становятся своеобразной матрицей, на основе которой создается литературный текст. Подтверждение своей теории М. Элиаде видел в «мифе о вечном возвращении», сюжет которого стал одним из главных в мифологии народов мира и мировой литературе, где символическое значение обретают явления, при повторении постоянно воспроизводящие первоначальный образец.

Теоретик структурализма К. Леви-Стросс воспринимал миф как «категорию мышления», разворачивающуюся «непрерывно», и доказывал наличие универсальных «кодов», связанных с мифологией, которые открываются в литературе [153, с. 218].

В работах отечественных ученых-мифологов О.М.Фрейденберг, Я.Э. Голосовкера, Е.М. Мелетинского представлены различные подходы к теории мифа. О.М. Фрейденберг выявила взаимосвязь художественных символов, мотивов, сюжетов с древнейшими мифами, определив закономерности сложного процесса метаморфозы мифологического образа в символ и метафору. При этом особенностью мифологического образа является «полисемантизм, т. е. смысловое тождество образов» [249, с. 182]. Я.Э. Голосовкер подчеркивал, что искусство, обращаясь к мифологическим образам и сюжетам, «сохраняет нам мифологический образ на тысячелетия» [105, с. 105]. Этим можно объяснить тот факт, что в конце XX века мифопоэтический метод анализа текста художественной литературы стал одним из ведущих в литературоведении. При этом он оказался тесным образом связан с философией, искусствоведением и культурологией. С. С. Аверинцев выявил такую закономерность: «новый миф» в литературе XX века отличается от древнейшей мифологии своей большей

субъективностью. Это характерно в первую очередь для авторского мифа, о котором Аверинцев писал: «миф на то и миф, чтобы преобразовывать биографию на свой лад, по своим собственным законам...» [45, с. 279].

Учитывая различные трактовки мифа, изложенные в трудах упомянутых выше ученых, мы опираемся в диссертации также на определение, данное современными исследователями С.С. Аверинцевым и М.Н. Эпштейном: «Мифы – создания коллективной общенародной фантазии, обобщѐнно отражающие действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевлѐнных существ, которые мыслятся реальными» [46, с. 224]. Субъективный характер мифа в XX веке, по мнению Р. Барта, проявляется в том, что он «может строиться на основе какого угодно смысла» [65, с. 98]. В.Вундт считал, что мифы рождались посредством своеобразной сублимации страха смерти, безумия и болезни. Так возникли эпос, лирика драма, в основе которых – «мифологические повествования» [98, с. 315]. В учении К.Юнга «коллективное бессознательное» в архетипах запечатлевает следы древних верований и ритуалов, характерных как для мифологической памяти человечества в целом, так и для отдельного индивида.

Юнг считал, что по мере высвобождения индивидуально-личностного из мира «коллективного бессознательного» выделяются такие архетипы, как «мать», «дитя», «тень», «анимус (анима)», «мудрый старец (старуха)» и др. Рассматривая истоки этого понятия, Юнг подчеркивал, что архетип – это «встречающееся уже в Античности выражение, синонимичное „идее“ в платоновском смысле» [275, с. 44]. По Платону, миф отражает идеи и символы, следовательно, архетип, символ и миф тесным образом взаимосвязаны. Определение сущности символа, данное Вяч. Ивановым в начале XX века, вполне соотносимо с теорией «коллективного бессознательного», которую разработал К. Г. Юнг, видевший в архетипах «образы, коллективные по своей природе, встречающиеся как составные элементы мифов» [274, с. 165]. В соответствии с этой концепцией символику архетипа можно обнаружить в «мифах и верованиях, сновидениях, произведениях литературы и искусства» [248, с. 27]. Именно архетипы побуждают человечество

к творчеству и придают содержанию литературных произведений глубинный смысл: «Говорящий прообразами говорит как бы тысячью голосов» и «возвышает личную судьбу до судьбы человечества» [278, с. 118].

Идеи К.Г. Юнга оказали влияние на зарубежных и отечественных ученых-мифологов. М. Элиаде, К. Кереньи, К. Леви-Строс, Дж. Фрэзер, Дж. Кэмпбелл, Н. Фрай, М. Бодкин рассматривали архетипические образы как основы человеческой культуры, оказавшие сильное воздействие на художественную литературу. Представители школы «мифологической критики» Н. Фрай и М. Бодкин ввели в научный оборот новый термин «мифопоэзия». Развивая идеи Юнга на мифопоэтической основе, Н.Фрай видел в творчестве художественное осмысление архетипических первообразов, доказывая, что особенности мифа содержат в себе потенциальные возможности развития различных жанров [282]. В свою очередь, М. Бодкин, опираясь на теорию Юнга, выделила новое понятие – «литературный архетип», выявляя тем самым в литературе «вечные образы» [282]. Вслед за М. Бодкин эту проблему рассматривала А. Ю. Большакова [74]. Характеризуя «литературный архетип», исследователь доказывает, что это «порождающая модель», при всех изменениях таящая в себе «неизменное ценностно-смысловое ядро». В соответствии с данной концепцией Пушкин трактуется как «архаический архетип поэта» [75]. В нашей работе мы опираемся именно на такую теорию «литературных архетипов».

Значительный вклад в исследование различных архетипических моделей внесли С. С. Аверинцев, А. Ю. Большакова, Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг. Так, например, С. С. Аверинцев характеризовал мифотворчество как особый процесс, в ходе которого происходит «трансформация архетипов в образы», когда рождаются непроизвольные «высказывания о бессознательных душевных событиях...» [44, с. 110]. Е.М. Мелетинский, разрабатывая понятие архетипа с точки зрения мифологической типологии, основное внимание сосредоточил на архетипических сюжетах и мотивах, рассматривая «литературно-мифологический архетип» как «исходный фонд литературного языка» [174, с. 24 – 31]. Выявляя архетипические сюжеты, связанные с мифом творения, Мелетинский рассматривает их функционирование в мифологии, фольклоре и

литературе [173]. Концепция Мелетинского близка теории реконструкции «мономифа» Д. Кэмпбелла, для которой основополагающей является формула «исход – инициация – возвращение» [152, с. 87].

В настоящее время феномен архетипа активно используется при анализе художественных текстов. Рассматривая структурные особенности этого понятия, исследователь А.Ю. Большакова дает такую его характеристику: «Архетип – первообраз, изначальная модель мировосприятия, укорененная в коллективном бессознательном человечества». Именно поэтому анализ архетипа «предполагает его реконструкцию по следу... данному в реалиях образной системы и других средствах построения художественного произведения» [75, с. 8]. Таким образом, опираясь на приведенные выше характеристики архетипа, мы можем определить его главные особенности: 1) первичность; 2) универсальность; 3) образцовость; 4) доминантность; 5) инвариантность.

В мифопоэтике выделяется первичная форма архетипа – мифологема. Термин «мифологема» используется для обозначения мифологических сюжетов, ключевых образов. Само слово мифология заключает в себе два понятия: *«mythos»* (слово, речь, предание) и *«legei»* (собирать), и трактовать его можно как собрание преданий. Как известно, термин «мифологема» ввели в научный оборот К. Кереньи и К. Г. Юнг [277, с. 13]. Кереньи трактовал мифологему как часть мифологического сюжета и относил ее к повествованию «о богоподобных существах» и «путешествиях в подземный мир» [137, с. 24]. К.Г. Юнг доказывал, что мифологемы встречаются в «коллективной общенародной фантазии» и отражают жизненные явления в виде «разнообразных существ», воспринимаемых «архаичным сознанием как вполне реальные» [274, с. 13]. Мифологема современными учеными-мифологами трактуется как единица мифологического мышления, которая обозначает ключевые для мифологии мотивы, образы и символы. С. М. Телегин вступает в полемику с А. Ю. Большаковой, используя данный термин как фундаментальное понятие в разработанном им методе «мифореставрации», предлагая свое определение мифологемы как «первообраза, содержащегося в подсознании и проявляющегося в мифе и в художественном тексте» [237, с.15]. Согласно этой концепции, мифологема трактуется как

развернутый образ архетипа. Таким образом, содержание мифологем раскрывается через многозначный символ, обращение к его истокам помогает выявить начальные архетипы.

В нашем исследовании мы опираемся на концепцию А. Ю. Большаковой, которая отмечает «значение современных исследований на грани общечеловеческого и национального (этнокультурного)», «стремление к постижению национального менталитета», «национального характера» «через глубинные архетипы», воплощающие «коллективный опыт народа» [75, с. 15]. Подобная характеристика архетипа придает особую важность и значимость его выявлению в музыкальных образах С. А. Есенина. По мнению О. Е. Вороновой, Есенина по праву можно отнести к поэтам с «ярко выраженной ментальной доминантой, которые мыслят не столько образами, сколько архетипами» [90, с. 45]. Мифологическое литературоведение раскрывает мифологические модели и многозначную символику в музыкальных образах, включая их в широкий контекст, открывая связь с различными видами искусства.

Для Есенина было характерно буслаевское понимание мифологии как «народного осознания природы и духа», которое воплотилось в определенных образах [81, с. 138]. По мнению А. Л. Топоркова, еще А. Н.Афанасьев в «Поэтических воззрениях славян на природу» определял, к «какому мифу восходит тот или иной образ», что выводило ученого к «архетипическим моделям сознания, культуры, действующим в фольклорных и художественных текстах» [240, с. 390]. Как известно, для Есенина «Поэтические воззрения славян на природу» были настольной книгой, что нашло отражение как в его «теории искусства», так и в художественном творчестве. В исследовании специфики музыкальных образов Есенина мы придерживаемся концепции А. Ф. Лосева, согласно которой миф – это реальность, мировоззрение, принцип бытия и «магическое имя» [158, с. 214]. Нам близка точка зрения Е.М. Мелетинского, обозначившего термином «неомифологическая литература» тесную взаимосвязь мифа и литературы XX в. Раскрывая особенности мифопоэтики музыкальной образности Есенина, мы исходим из того, что архетип – это «исходный образец или модель творческого развития» (А.Ю. Большакова).

Мы разделяем точку зрения О. Е. Вороновой, убедительно доказавшей, что есенинская поэзия представляет собой «многоуровневую архетипическую систему», где определяющую роль «играют архетипы национального сознания...» [92, с. 333]. Мифопоэтический подход позволяет не только описать способы вхождения мифов, легенд, архетипов в художественное произведение, но и увидеть общие закономерности развития литературы в контексте исследуемой проблемы – музыкальные образы в творчестве С. А. Есенина, выявляя общее направление есенинских художественно-эстетических исканий.

1.2. Мифопоэтика музыкальных образов в есенинской «теории искусства».

В есениноведении значительное внимание уделяется теоретическим воззрениям С. А. Есенина. Среди исследований, непосредственным образом связанных с обозначенной проблемой, основополагающими стали работы В. Г. Базанова, Ф.А. Бабушкина, Б.В. Неймана, А.М. Марченко, А.А. Козловского, Л.А. Киселевой, М. Нике [188]. С. И. Субботин в комментариях к 5-му тому ПСС С.А. Есенина подробно рассмотрел основные источники есенинского трактата «Ключи Марии». Обстоятельно и разносторонне проблема «Есенин как теоретик искусства» освещена в монографии Н.И. Шубниковой-Гусевой [265]. Из недавних публикаций по этой теме выделим статьи С.Н. Пяткина [205] и С.А. Серегиной [221]. Однако выявлению тесной взаимосвязи музыкальных образов с мифами в есенинской «теории искусства», на наш взгляд, уделялось недостаточно внимания, в то время как без этого сложно проникнуть в глубину смысловых пластов есенинской мифопоэтики. Н. И. Шубникова-Гусева в монографии «„Объединяет звуком русской песни...“ Есенин и мировая литература» подчеркивает, что именно мифологию Есенин по праву считал «источником словесного искусства» и основой своих «поэтических символов и образов» [265, с. 56].

В связи с этим возникает целесообразность исследования музыкальных образов в теоретических работах Есенина «Ключи Марии»(1918) и «Быт и искусство»(1920) в мифопоэтическом аспекте, и особое внимание следует уделить

мифологемам и архетипам. Музыкальные образы в «Ключах Марии» встречаются 28 раз, из них чаще всего упоминаются песня (7); музыка (6); мелодия (3); пастушеская дудка (1); флейта (1); образы певцов-музыкантов: поющий старец (1), пастух (1), Гомер (2), Боян (4), древние певцы (1), трубадуры (1), менестрели (1), сказители (1), бояны (как обобщенный образ) (1), заморский музыкант, названный «Соловьем Будимировичем» (1); струны (1); соната (1).

В трактате «Ключи Марии» Есенин подчеркивал общность различных мифологий (античной, индусской, славянской, скандинавской), каждая из которых «носит в чреве своем образование известного представления» [1, т. V, с. 197]. Данное «представление» выражалось и через музыкальное начало, что было обусловлено самой формой существования мифа, который воспроизводился в виде песни. Представитель мифологической школы А.Н. Афанасьев, утверждая мысль о корреляции музыки и мифологии, подчеркивал: «Любовь к мелодии заставляла дорожить каждым словом» [60, с. 46]. А. А. Потебня, в свою очередь, доказывал, что во многом музыка является невербальным «дополнением к слову» [201, с. 177]. Кроме этого, необходимо отметить и то, что во всех древнейших мифологиях значимое место отводилось музыке и музыкальным образам. В «Махабхарате» [19], в «Эдде» [5], в «Калевале» [12], которые Есенин упоминал в «Ключах Марии», встречается множество различных музыкальных образов. В Библии насчитывается более 23 музыкальных инструментов [42]. В связи с этим можно вспомнить и образ первого библейского музыканта Иувала, изобретателя струнных и духовых музыкальных инструментов: «Имя брату его Иувал: он был отец всех играющих на гуслях и свирели» [Ветхий завет. Бытие 4:21].

Есенин в «Ключах Марии», излагая свою «теорию искусств», также опирался на музыкальные образы. О музыкальности, свойственной есенинскому мировосприятию, свидетельствует уже первый тезис трактата «Ключи Марии»: «Орнамент – это музыка» [1, т. V, с. 186]. Сравнение орнамента с музыкой, по нашему мнению, было вызвано стремлением Есенина подобрать музыкальный код к другим видам искусств, в том числе к народно-прикладному творчеству, что отражало специфику музыкально-образного мышления поэта. Как известно,

вышивание орнамента традиционно сопровождалось пением, чем объясняется эта есенинская аналогия.

Во многом есенинская мысль соответствует идеям теоретика романтизма Фридриха Новалиса: «Зримая музыка в собственном смысле слова – это арабески, узоры, орнаменты» [182, с. 315]. Корреляция между зримым (орнаментом) и слышимым (музыкой) связана с попыткой человека зафиксировать звук знаком, что впоследствии привело к появлению нотной системы. Обратный процесс превращения изображения в музыку осуществлен экспериментаторами начала XX века. Среди них был член «Верховного Совета Ордена имажинистов», автор книги «Воплощение: Есенин – Мариенгоф» (1921) А.М. Авраамов, внедрявший в 1929 г. технику синтеза «рисованного звука» [130, 48].

Есенин развивает начальный тезис своего трактата, создавая музыкальный образ-мифологему «мелодии какой-то одной вечной песни перед мирозданием», связанную с «архетипом национального сознания», воплощенном в образе «богослужения» «живущих во всякий час и на всяком месте» [1, т. V, с. 186]. Истоки размышлений Есенина восходят к философской концепции Пифагора о «звучащей вещи» и о музыке небесных сфер, согласно которой Вселенная уподоблялась музыкальному инструменту – монохорду с одной струной, «прикрепленной верхним концом к абсолютному духу, а нижним – к абсолютной материи» [215, с. 39]. Космизм образа есенинской «вечной песни» соотносится с характерным для античной мифологии уподоблением мироздания гигантскому музыкальному инструменту – лире Аполлона, от ладов которой «образуются части мира и отдельные явления в нем» [184, с. 353 – 354]. А.А. Тахо-Годи обращала внимание на то, что «”хоровая песнь” – гимн во славу богов, который сочиняли одновременно поэты и музыканты», занимала в «греческой мелике» ведущее место [3, с. 6]. «Вечная песня перед мирозданием», о которой пишет Есенин, звучала в хоре, что объясняется культурной традицией, уходящей своими корнями в античность.

Для Есенина и символистов были актуальны идеи пифагорейцев о законах космической гармонии и Вселенной как музыкальном инструменте. У Блока они нашли выражение в образах «духа музыки» или «мирового оркестра», у Вяч.

Иванова — «гармонии сфер» или «теории струн», у А. Белого — «симфонии мира». У Есенина это выразилось в музыкальных образах «гармонии мироздания», «вечной песни перед мирозданием», «музыки от древа».

Есенин «переворачивает» тезис «орнамент – это музыка», меняя местами ключевые образы. Если раньше орнамент рождал музыку, то теперь звук говорит знаком. «Звучащий» орнамент, нанесенный на вещи, наделяет их способностью говорить и отражает такую особенность ментальности русского человека, как устремленность в небеса. Автор «Ключей Марии» утверждает: «Здесь мы только в пути ... где-то вдали, ... поет нам райская сирена» [1, т. V, с. 186]. Песня сирены – райской птицы, поющей о будущей жизни, – это мифологема небесной музыки. Исходя из теории архетипов К. Юнга, образ сирены мы можем соотнести с архетипом «мана», существом, проявляющим «оккультные, колдовские качества, наделенным магическими знаниями и силами» [272, с. 227]. Так у Есенина в «Ключах Марии» взаимодействуют земная «песня перед мирозданьем» и небесная песня сирены. Таким образом, выстраивается поэтическая система, в которой земля и небо связаны через музыку.

Есенин подчеркивал в черновике «Ключей Марии», что именно песня была у истоков «нашего искусства» [1, т. V, с. 455]. Можно предположить, что обращение к образу песни в есенинской «теории искусства» объясняется влиянием А.Белого, который в статье «Песнь жизни» (1908) доказывал: песня была источником поэзии и музыки, при этом она есть «символ», который «всегда реален, потому что символ всегда музыкален; а музыка – жизненная стихия творчества» [68, с. 176]. Песня – одна из главных мифологем в «Ключах Марии» – взаимодействует с архетипами поющего старца, пастуха, Гомера, Бояна. Образ «поющего старца» из «Голубиной книги», который использует Есенин, можно соотнести с архетипом «мудрого старца» К. Юнга. У Есенина он восходит к традиции духовного стиха и впервые возникает в сборнике «Радуница» в «маленькой поэме» «Микола». В «Ключах Марии» Есенин, приводя цитату из «Голубиной книги», подчеркивает неспособность исследователей фольклора дать верную трактовку народному творчеству вообще и песне в частности. По его

мнению, ученые видят внешнее, но не внутреннее содержание, которое способен постичь интуитивно лишь поэт.

В один ряд с образом «поющего старца» автор «Ключей Марии» ставит и играющего на дудке пастуха. Обращаясь к истокам народной мифологии, Есенин утверждал: «В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии...» [1, т. V, с. 186]. Развивая есенинскую гипотезу, можно добавить, что пастухи стали первыми композиторами и музыкантами, они сочиняли не только стихи, но и мелодии, а также сопровождали свое пение игрой на музыкальных инструментах. Образ пастуха правомерно отнести к выделенной исследователем Т.М. Самсоновой на основе «музыкального архетипа» категории «человек музицирующий» – «играющий на каком-либо инструменте» либо «поющий в хоре или соло» [216, с. 151]. Автор «Ключей Марии» утверждал, что пастухи в древности стали также и первыми философами, при этом их мифологическое мировосприятие было неотделимо от музыкального начала: «Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня... есть плод прозрачных пастушеских дум» [1, т. V, с. 186]. К этому выводу Есенин пришел в результате изучения и переосмысления основополагающих трудов виднейших представителей мифологической школы.

Так, Ф. И. Буслаев выводил деривационную формулу, объясняющую происхождение слова «душа» (от *ветер*, *дуновение* – от *дуть*, *дух*) [80, с. 1]. А. Н. Афанасьев, высказывая точку зрения, близкую Ф.И. Буслаеву, утверждал: «От глагола *дуть* произошли *дух* – ветер и *дуда*, *дудка*, *дудеть*» [60, т. 1, с. 102]. Есенин в «Ключах Марии», по-своему интерпретируя данную концепцию, трактовал слово «пастух» как «пас-дух»» [1, т. V, с. 169]. По мнению В. Г. Базанова, у Есенина простой деревенский пастух предстал как «мифический покровитель духов („пас-дух“)» [63, с. 49]. Именно поэтому архетип пастуха обретает мистический смысл.

Образ пастуха актуализирован во многих мифологиях и является архетипом. В Библии Бог уподоблен Пастуху, «пасущему» людей на пастбище земли [Зах. 11:17]. В Новом Завете Христос сравнивал себя с пастырем,

жертвующим собой ради людей-овец [Ио. 10, 1 – 16]. В «Славянской мифологии» пастух – «главный персонаж в обрядах и верованиях, связанных с защитой, сохранностью скота» [226, с. 298]. По утверждению Е. Н. Самоделовой, образ пастуха в есенинском творчестве коррелирован с образом античного бога-пастуха и музыканта Аполлона [215, с. 328]. Есенин упоминал Аполлона в статье «О пролетарских писателях»: «...нельзя сказать того, что на страницах этих сборников... Аполлон гуляет по-дружески» [1, т. V, с. 235]. Образ бога Аполлона, как и Диониса, является одним из ключевых в трактате Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), повлиявшем на символистов, считавших музыку первоосновой искусства [175, с. 52], и на Есенина [94, с. 57 – 62]. Неслучайно в статье «О сборнике произведений пролетарских писателей» (1918) Есенин использует музыкальный образ «акафисты Ницше» [1, т. V, с. 236] (акафист – хвалебная песнь).

Ницше утверждал, что «Аполлон не мог жить без Диониса» [189, т. I, с. 70]. Аполлоническое начало в искусстве ставит своей задачей сотворение под воздействием музыки из хаоса совершенной красоты, а дионисийское – воплощает гибельное начало, стремящееся к разрушению и возвращению к хаосу. Традиционно Аполлон ассоциировался с образами лиры и кифары, а Дионис – с образом авлоса. Как отмечается исследователями, расцвет античной трагедии Ницше связывал с «примирением древнего музыкального противоречия между кифаристикой и азиатской авлетикой» [267, с. 92]. Подобное стремление соединить противоположное характерна и для творчества Есенина, лирический герой которого поочередно соотносился с образами различных музыкальных инструментов.

Как известно, согласно античной мифологии после бога Аполлона первым музыкантом был Орфей. Среди аргументов, подтверждающих данную гипотезу, – строки Пиндара, которые приводятся в монографии Е.В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима»: «От играющего на форминге Аполлона / Явился отец песен, прославленный Орфей» [103, с. 88]. Как справедливо утверждает А. Ф. Фатеева, «Орфей – прафилософ, поэт» стал пророком «двух богов – Аполлона и Диониса». Именно поэтому «Орфей растерзанный» воспринимался символистами

как «провозвестник Христа» [246, с. 148]. А. Белый развивал мысль о неразрывной связи Орфея с песней: «...песней живут, ее переживают, переживание – Орфей», – а «образ, вызываемый песней... сама Эвридика» [68, с. 176]. Теоретик символизма подчеркивал, что именно «мифология в образе Орфея наделила музыку силой, приводящей в движение косность материи» [68, с. 49 – 50]. Исходя из подобных рассуждений, образ пастуха в «Ключах Марии» логично соотнести не только с Аполлоном, но и с Орфеем, воплотившим в себе архетип прапоэта и прамузыканта. У Ницше таким героем выступает «фигура... вдохновенного сатира», который предстает как «музыкант, поэт, плясун и духовидец в одном лице» [189, т. I, с. 87].

Есенинские «Ключи Марии» и «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше сближает осознание того, что музыка – архетип (первообраз) искусства связана с мифом об умирающем и воскресающем боге Дионисе. Исследователь С. А. Серегина высказывает гипотезу, согласно которой для Андрея Белого Есенин был воплощением «дионисийства» в искусстве, а для поэта-символиста, как и для Ф. Ницше, синтез «аполлонического и дионисийского начал рождает новое сознание и новую культуру» [222, с. 79]. Как мы убедились, в «Ключах Марии» взгляды Есенина на искусство определяются с позиций характерного для символистов мистического мировосприятия [125, с. 346 – 347].

В соответствии с этой тенденцией истолковывается «происхождение музыки от древа в наших мистериях» как средство проникновения в область трансцендентного, как «ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости» [1, т. V, с. 190]. При этом символическое значение приобретает то, что сделанные из дерева духовые инструменты были «связаны с идеей роста мирового древа» [121, с. 21]. Важен тот факт, что дудка – духовой инструмент, это позволяет трактовать его в рамках концепции Ницше, который предпочитал в дуэте Диониса с Аполлоном духовой инструмент «дионисическую флейту» (авлос) струнному – «аполлонической лире» (кифаре) [267, с. 194]. Именно в древнейшем духовом инструменте – авлосе соединились ключевые темы – жизни, символически выраженной через дыхание, и «мистерии как дионисийского начала, воплощенного в трагедии» [267, с. 195].

Опираясь на исследования представителей мифологической школы А.Н. Афанасьева и Ф.И. Буслаева, Есенин концентрирует внимание на музыкальном образе пастушеской дудки, сам процесс изготовления которой представляет своеобразную метаморфозу – рождение культурного артефакта от природного начала. В книге «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьев подчеркивал, что в народной мифологии символический смысл заключен в том, что «дерево, трость, камыш или цветок» вырастают из «зарытого трупа, как бы из брошенного в землю семени» [60, т. II, с. 168]. Изучая особенности народной словесности, Ф.И. Буслаев пришел к выводу: «миф о переселении душ» явился «основой народной мифологии» [80, т. I, с. 1]. Опираясь на идеи Афанасьева и Буслаева, Есенин в «Ключах Марии» представляет свою вариацию данного мифологического сюжета, заостряя внимание на метаморфозе живого существа после насильственной смерти в одухотворенный образ тростинки: «...пастух только и сделал, что срезал на могиле тростинку... а она сама поведала миру через него свою волшебную тайну... Я когда-то была девицей. Погубили девицу сестры...» [1, т. V, с. 190]. Тем самым автор «Ключей Марии» подчеркивал, что идея жертвенного служения поэтическому искусству связана с мифологическими представлениями, в основе которых – архетип невинной жертвы. Полная самоотдача поэта-теурга, переходящая в жертвенное служение поэтическому искусству, и стремление «слить себя с тайной звуков и слова» [1, т. V, с. 190] для Есенина были связаны с данным архетипом, истоки которого можно обнаружить в образах древнейших духовых музыкальных инструментов.

В творчестве поэтов Серебряного века мотив жертвенности коррелирован с традицией орфизма – мистического учения, зародившегося в VI веке до нашей эры в Древней Греции и представлявшего собой религию поклонения Орфею. Орфизм сыграл значимую роль в художественных и эстетических исканиях оказавших значительное влияние на Есенина Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, соотносивших судьбу поэта с музыкальным образом Орфея, а также верой в бессмертие души с ее бесконечным перерождением [58, с. 112]. Есенин делает вывод, соответствующий представлению славян о трех мирах (подземном, земном и небесном [226, с. 160]), утверждая, что «в одном образе тростинки слито три

прозрения» [1, т. V, с. 190]. Здесь важно подчеркнуть, что именно музыкальное начало, связанное с верой в переселение души и соотносящееся, с одной стороны, с орфизмом, а с другой – с традициями славянской мифологии, соединяет мир земной и мир потусторонний. Переосмысляя процесс «сотворения» музыкального инструмента из «тростинки», Есенин определяет в «Ключах Марии» краеугольную концепцию мифопоэтики своих музыкальных образов: «Все от древа – вот религия мысли нашего народа...» [1, т. V, с. 190], – из чего формулируется соответствующий вывод: «музыка и эпос родились у нас вместе через знак древа» [1, т. V, с. 191]. Связь музыки и древа уходит корнями в славянские мифы, где «Перун и Даждь-бог пели стрелами Стрибога о вселенском дубе», и в античную мифологию, где Дафна превращается в лавр, листьями которого Аполлон увенчивает свою кифару [16, с. 21] и венком из которого награждает лучших поэтов и музыкантов [16, с. 28].

Таким образом, миф Есенина о создании духового музыкального инструмента, изготовленного из тростинки, выражающий принцип «музыка от древа», становится символом поэтического искусства согласно традициям славянской и античной мифологий. Отмечая тесную взаимосвязь музыки и мифа у поэтов Серебряного века, исследователь Л.Л. Гервер делает вывод о том, что «мотивы музыкальных инструментов» в мифологии и в литературе «составляют определяющую часть в любой системе музыкальных образов» [102, с. 67]. В соответствии с этим подходом выстраивается определенная модель есенинского мифотворчества: душа человека – дерево – музыкальный инструмент – звучащая музыка (песня).

Есенин, рассматривая генезис музыкальных образов, трактовал их в духе орнитологической мифологии. Поэт, перечисляя певцов, менестрелей, сказителей, обратил внимание на то, что они подражали птичьему пению. Из чего следовал вывод: «народ наш заморского музыканта назвал в песнях своих Соловьем Будимировичем» [1, т. V, с. 198]. В связи с этим важно отметить, что в античности высшей оценкой музыкального инструмента было сравнение его звучания с соловьиной песней [103, с. 43]. Есенин подчеркивал, что Гомер свое «мастерство» приобрел «от пернатых царевичей звуков» [1, т. V, с. 198], а Боян, «соловьем

скакаше по древу мысленну», рассказывает «целую эпопею о своем отношении к творческому слову» [1, т. V, с. 198]. Цитируя «Слово о полку Игореве», Есенин подчеркивает мифологическое мировосприятие его автора: «Боян не мог не дать образа перстам и струнам, уподобляя первых десяти соколам, а вторых стае лебедей» [1, т. V, с. 197]. Развернутая метафора этого «корабельного образа» ярко характеризовала процесс творчества древнего гусляра – сказителя, представляющего «свойства архетипа» [121, с. 8]. А. С. Усков отмечает, что символика гуслей играла значимую роль «в обрядовой культуре: сыграть на „гуслях“ – значит суметь проникнуть в сакральное пространство» [244, с. 13].

Выделяя в музыкальном образе «струн» гуслей Бояна черты архетипа, Есенин включает их в систему мифопоэтических образов, которые были рассмотрены нами в «Ключах Марии». В связи с этим мы можем сопоставить звучание струн в «Слове о полку Игореве»: «…и в мифе „Смерть Орфея“: „...певец тихо ударил по струнам и запел... Птицы слетелись слушать певца...“» [16, с. 198]. Таким образом, кифара в античности и гусли у славян – артефакт одного архетипа поэта и музыканта. Сравнивая художественные приемы Гомера и Бояна, сформировавшиеся под влиянием традиций античной и славянской мифологий соответственно, автор «Ключей Марии» делал акцент именно на объединяющем их «коллективном бессознательном» музыкальном начале: «то и другое рождается в одних яслях явления музыки и творческой картины по законам самой природы» [1, т. V, с. 198]. Есенину в связи с этим было важно подчеркнуть, что пение птиц явилось первообразом поэтического и музыкального творчества, чем объяснялись есенинские орнитологические параллели.

В третьей части трактата «Ключи Марии» Есенин выводит свою классификацию художественных образов («заставочные», «корабельные» и «ангелические»), иллюстрируя их примерами, в которых фигурирует музыкальная образность. Формулы, выводимые Есениным в «Ключах Марии», берут свое начало в египетской, античной, славянской, библейской мифологии. Так, для характеристики «корабельного» образа («образа от духа») Есенин подбирает музыкальные аналогии из библейской мифологии, сравнивая мысли Давида со струнами, из звуков которых он «слагает песню Господу» [1, т. V, с. 205], и из

«Слова о полку Игореве»: «наш Боян поет нам...» [1, т. V, с. 205]. Такой выбор примеров, на наш взгляд, обусловлен тем, что струение «корабельного» образа наиболее соответствует развитию музыкального произведения, звучанию мелодии или песни. Можно также предположить, что название «корабельные» заимствовано Есениным у хлыстов, которые подразделяли свои песни на «крестные, корабельные и круговые» в зависимости от формы «радений» [209, с. 202].

Для характеристики музыкального образа в «наших песнях» Есенин использует библейский образ горы Фавор, где произошло преображение Христа [Матфей 17, 1,2]. Подобный принцип мы находим в характеристике ангелического образа, когда «струение являет из лика один или несколько ликов» [1, т. V, с. 205]. Тем самым Есенин подчеркивал, что песня построена на «струении», постоянном преображении образа, данного не в статике, а в динамике.

Есенин сознавал, что «хранителем... тайны» многозначной символики орнаментальной образности оставалась «деревня», и с горечью констатировал, что «мир крестьянской жизни» обречен, он на «одре смерти»: «Мы стояли у смертного изголовья этой мистической песни человека...» [1, т. V, с. 201]. «Мистическая песня», о которой пишет Есенин, на наш взгляд, выражает «архетип национального сознания» [92, с. 22], заключающий в себе сущность народной мифологии. Согласно есенинскому мифу о революции, именно это историческое событие призвано было возродить первородную и вечную «мистическую песню». Автор «Ключей Марии» верил, что «воскрешенный» народ «сумеет отблагодарить» «своими песнями» [1, т. V, с. 202]. Песни в данном контексте олицетворяют собой миф о смерти и воскресении. Так рождается одна из ключевых есенинских метафор, представляющая в своей первооснове музыкальный образ: «мы... услышим перезвон узловой завязи природы с сущностью человека» [1, т. V, с. 202). Здесь содержатся явные аналогии со знаковой для «Ключей Марии» мифологемой «все от древа» [1, т. V, с. 190], а многозначный символ «перезвон» отсылает к образу церковного колокола. Для

мифопоэтики древних преданий славян «характерно последовательное сближение дерева и храма, где совершались обряды» [226, с. 159].

Критикуя футуризм, Есенин видел его ущербность в том, что он «не благословил и не постиг Голгофы, которая для духа закреплена не только фактическим пропятием Христа, но и всею гармонией мироздания» [1, т. V, с. 209]. Музыкальный характер образа «гармония мироздания» открывается, если его воспринимать в контексте пифагорейской «музыки небесных сфер». Футуристам Есенин противопоставлял поэтов-символистов, в жизнетворчестве которых было много схожего с мистами. («Мист же идет на это пропятие, провидя и терновый венок, и гвоздиные язвы» [1, т. V, с. 209]. В комментариях к ПСС С. А. Есенина дается такое объяснение слову «мист» – «посвященный [в тайну]» [1, т.V, с. 494].)

Есенин завершает «Ключи Марии», обратившись к образу голубя, «крылья которого спаяны верой человека... от осознания обстающего его храма вечности» [1, т. V, с. 213]. Это подтверждает, что и в основе мифопоэтики музыкальных образов, на которые опирался Есенин, были общечеловеческие традиции, уходящие своими корнями в мифологические пласты.

Задачу творцов нового искусства Есенин видел в том, чтобы «научиться читать забытые... знаки» [1, т. V, с. 203] и приобщить к этому знанию «современное поколение», создавая образы-архетипы. Это касалось и мифопоэтики музыкальных образов, опираясь на которые в трактате «Ключи Марии» Есенин смог изложить основополагающие художественные принципы своей поэтической системы. Именно здесь есенинский имажинизм представлен как философия и теория нового искусства, утверждавшиеся через критику оппонентов и обращение к вечным образам-архетипам. Есенин, по мнению современных исследователей жизни и творчества поэта, показал в «Ключах Марии» на конкретных примерах, что в его поэзии «воскрешает дух музыки...» [151, с. 156].

Идеи трактата «Ключи Марии» отозвались в неоконченной статье «О сборнике произведений пролетарских писателей» (1918), где Есенин вновь обратился к образу песни, принципиально противопоставив его «зову гудка»:

«Кроме зова гудка есть еще зов песни и искус в словах» [1, т. V, с. 235]. Используя эту выразительную антитезу, автор «Ключей Марии» подчеркнул одну из главных тем своего творчества: острый конфликт деревенской культуры и городской цивилизации. Есенин в ключе жизнетворческой мифологии проводит параллель между поэтами-современниками и античными песнотворцами: «На древних Дагинийских праздниках песнотворцы состязались друг с другом так же, как на празднике мечей и копий» [1, т. V, с. 235]. В комментариях к ПСС С. А. Есенина отмечается, что автор статьи здесь, вероятно, имел в виду праздники в честь Дагона: «Под влиянием греков филистимляне ввели в обычай проведение состязаний поэтов, а также хоров, исполнявших дифирамбы» [1, т. V, с. 535].

Самые значимые идеи «Ключей Марии» получили дальнейшее развитие и переосмысление в статье «Быт и искусство» (1920), на что обратил внимание исследователь Пяткин [205, с. 57]. Само название книги заставляет вспомнить начало «Ключей Марии», где, как уже отмечалось выше, был сделан акцент на корреляции орнаментальной и музыкальной образности и подчеркивался древнейший принцип синкретизма в искусстве. В «Быте и искусстве» Есенин вновь упор делает на музыкальную образность и соответствующие ей аналогии. Приведем статистику встречающихся в этой статье музыкальных образов: музыка (3); мелодия (1); песня (1); флейта (1); пастушеский рожок (1), пастух, играющий на рожке (1).

Статья «Быт и искусство», которая должна была стать частью книги «Словесные орнаменты», – это размышления Есенина о назначении искусства, о форме слова и его функции. Используя музыкальную образность в качестве убедительных аргументов, автор критически отзывался о «собратьях»-имажинистах, представляющих течение, «которое исповедует Величие образа» [1, т. V, с. 214]. Есенин, упрекая «собратьев»-имажинистов в увлечении «зрительной фигуральностью словесной формы», считал «такой подход к искусству слишком несерьезным» [1, т. V, с. 214]. Немаловажно отметить, что именно здесь Есениным был сформулирован основополагающий принцип интермедиальности в контексте своеобразного диалога культур: «Каждый вид мастерства в искусстве,

будь то слово, живопись, музыка или скульптура, есть лишь единичная часть огромного органического мышления человека...» [1, т. V, с. 214 – 215].

Размышляя о силе воздействия музыки на человека и проводя аналогии с поэтическим искусством, Есенин отчасти предвосхищал идеи К.Г. Юнга о «коллективном бессознательном», когда в статье «Быт и искусство» писал: «Действие музыки, главным образом, отражается на крови. Эту тайну знали как древние заклинатели змей, играющие на флейтах, так бессознательно знают ее и по сей день наши пастухи, играя на рожке коровам» [1, т. V, с. 216]. Размышляя о силе воздействия музыки на человека, поэт проводит смелую аналогию: «Что такое чувствительные романсы, вгоняющие в половой жар и в грусть девушек и юношей, как не действие над змеей или коровой?» [1, т. V, с. 216].

Есенин продолжал развивать многие положения трактата «Ключи Марии» и в том, что касалось музыкального начала, которое он тесно связывал с бытом: «Даже то искусство одежды, музыки и слова … есть прямой продукт бытовых движений» [1, т. V, с. 216].

Анализируя природу звуков, Есенин обращал внимание на их магические свойства, которые были известны уже с древнейших времен: на них, по мнению поэта, ориентированы жанровые определения песен, среди которых выделяются категории «героических, эпических, надгробных и свадебных» [1, т. V, с. 216].

Заканчивая свои размышления о сущности поэтического искусства выводом о том, что у его «собратьев»-имажинистов «нет чувства родины во всем широком смысле этого слова» [1, т. V, с. 214], Есенин подразумевал под этим заявлением то, что в современном есениноведении определяется как «архетипы национального сознания». Утверждение исследователя Вороновой, согласно которому «Есенин мыслит не столько образами, сколько архетипами» [92, с. 175], с полным правом можем отнести и к музыкальной образности, которую он широко использует в статье «Быт и искусство». Именно в отсутствии глубинной архетипической основы у образных систем Шершеневича и Мариенгофа Есенин видел причину несогласованности и «диссонанса» их поэтических экспериментов с «имажами». Этими принципиальными

расхождениями во многом можно объяснить окончательный разрыв Есенина с имажинистами, который произошел в 1924 г. Не случайно в автобиографии, датированной 1924 г., Есенин подчеркивал: «Искусство для меня не затейливость узоров, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить» [1, т. VII, с. 17]. Музыкальные образы и аналогии стали средством полемики и способом выражения есенинских художественных принципов, когда поэт, как теоретик искусства, определял сущность задач своего творчества.

Выводы по главе 1.

В трактате «Ключи Марии» и статье «Быт и искусство» выявляются три основных мифологических «ключа»: античная, славянская и библейская мифологии, повлиявшие на становление есенинской мифопоэтической системы, суть которой автор излагает, опираясь и на примеры из мира музыкальной образности. Эта тенденция нашла отражение и в жизнетворчестве поэта Сергея Есенина, о котором можно сказать, что он стал творцом «собственной оригинальной мифологии, ... реставрирующей общие законы мифологического мышления» [211, с. 184]. Образный мир, включающий в себя музыку (песню), музыкальные инструменты, музыканта (певца), имеет у Есенина ярко выраженный мифологический подтекст.

Освещение проблемы взаимодействия мифа и музыки в теоретических работах Есенина позволяет сделать вывод об их тесной взаимосвязи, обусловленной принципом синкретизма искусств, что обосновывает целесообразность мифопоэтического подхода к исследованию его музыкальной образности. Анализ музыкальных образов в есенинской «теории искусства» подтверждает, что взаимосвязь мифа и музыки является одним из ключевых художественных принципов в творчестве поэта. Опираясь на примеры из античной, библейской и славянской мифологий, Есенин в трактате «Ключи Марии» и статье «Быт и искусство» доказал музыкальную первооснову словесного искусства.

Есенинская концепция близка представлениям Ф. Ницше, А. Лосева, К. Юнга о взаимодействии музыки и мифологии. Есенин, анализируя сложный процесс воздействия звучащей музыки на человека, отчасти предвосхитил теорию

Юнга о «коллективном бессознательном» и архетипах. Древнейший духовой музыкальный инструмент становится в «Ключах Марии» символом поэтического искусства, а в образе пастуха открывается архетип поэта. В трактате «Ключи Марии» получил теоретическое обоснование авторский миф, в соответствии с которым поэт соотносился с образом прамузыканта – Орфея, что проявилось в его музыкальных образах. Исходя из этой аналогии, мы в нашем исследовании проводим параллель между мифом об Орфее и мифом о поэте Сергее Есенине.

Анализ теоретических воззрений позволяет выстроить есенинскую парадигму музыкальных образов в «Ключах Марии» и «Быте и искусстве» в их взаимосвязи с мифом. При анализе музыкальных образов в «теории искусства» С. А. Есенина открывается мифопоэтическая природа глубинных корней художественно-философской системы, созданной поэтом. Архетипы, нашедшие отражение в есенинском творчестве, воплотились в его музыкальной образности и ярко выраженном песенном начале.

Глава 2. МИФОПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ С.А. ЕСЕНИНА 1910-1916 гг.

2.1. Музыкальные образы и зарождение авторской мифологии в лирике Есенина.

Увертюрой зрелого есенинского творчества стали музыкальные образы ранней лирики, в основе которых уже содержался мифологический подтекст. Аура музыкальных образов Есенина отличается особым мироощущением, при котором мифологизация становится ключевым принципом художественного творчества, что ярко проявилось в лирических стихотворениях и «маленьких поэмах», созданных поэтом в 1910 – 1916 гг. Как правило, музыкальный экфрасис в ранней лирике Есенина включает в себя несколько музыкальных образов, вступающих друг с другом во взаимодействие. Именно поэтому музыкальную образность целесообразно анализировать в литературном контексте. Использование мифопоэтического подхода помогает выявить особенности генезиса музыкальных образов в ранней лирике Есенина, обусловленного стремлением поэта создать своеобразный миф о Руси православной и языческой, певцом которой он выступал.

Составляя свое прижизненное собрание сочинений, Есенин подчеркнул, что первым его поэтическим произведением стало стихотворение «Вот уж вечер. Роса...» (1910), начало которого коррелированно с мифопоэтическим представлением о пути поэта и его осознанием того, что «музыка от древа»: «...Я стою у дороги, / Прислонившись к иве» [1, т. I, с. 15]. В традициях славянской мифологии верба выступает как «мировое древо», она находится в центре мироздания, «известны рассказы о чудесной дудочке, которую можно сделать из вербы» [226, с. 245 – 246]. Есенин подчеркивает, что его лирический герой стоит у «древа жизни», внимая соловьиному пению: «Где-то песнь соловья / Вдалеке я слышу» [1, т. I, с. 15]. Инверсия способствует выделению музыкального образа «песнь соловья», на который ложится важная смысловая нагрузка. Лирический герой предстает перед нами в образе созерцателя, который внимает музыке природы и небесных сфер, его зрительные ощущения сливаются со слуховыми.

Возникает вопрос, можно ли соловьиную песню назвать музыкальным образом в полном смысле этого слова? С музыкальной точки зрения пение соловья представляет собой звуки, близкие по своим частотным характеристикам к темперированному строю. Неслучайно соловьиная песня привлекала внимание композиторов. Так, например, Н. А. Римский-Корсаков записывал нотами «соловьиные колена», включив затем эти мотивы в партитуру оперы «Снегурочка», а композитор-орнитолог О. Мессиан отразил характерные особенности пения соловья в концерте «Пробуждение птиц» [193, с. 112]. Опираясь на данные факты, мы с полным правом можем считать соловьиную песню музыкальным образом.

Архитектоника стихотворения выстраивается в соответствии с музыкальным принципом контрапункта: одновременно, контрастируя и взаимодействуя, звучат «песнь соловья» и мерный стук «колотушки»: «И вдали за рекой, / Видно, за опушкой, / Сонный сторож стучит / Мертвой колотушкой» [1, т. I, с. 15]. Колотушка – приспособление, с помощью которого сторож подавал сигнал, отпугивал воров, – также может быть использована в качестве ударного инструмента в фольклорных ансамблях. Первые музыкальные инструменты в глубокой древности были именно ударными, их, по мнению И. Д Заруцкой, можно назвать «„элементарными частицами“ звукового кода в мифологической картине мира» [121, с. 14]. Эпитет «мертвая», звучащий «диссонирующей нотой» [86, с. 36], наделяет образ колотушки символикой смерти. В связи с этим сторож в соответствии с традициями античной мифологии соотносится с Хароном, а река – со Стиксом. Как справедливо отмечает Е. Н. Самоделова, «мифологические реликты Древней Греции и Рима стали известны Есенину уже с детства» [215, с. 39]. Под соловьиное пение юный поэт-песнотворец размышлял о своем будущем творческом пути. Традиционно песня соловья является метафорой поэтического творчества. В античной традиции «среди фракийцев ходило поверье, что соловьи, чьи гнезда находятся у могилы Орфея, поют слаще» [103, с. 79]. Так, Есенин уже в стихотворении «Вот уж вечер. Роса...» начал творить миф о поэте, архетипом которого был Орфей.

Соловьиная песня становится воплощением есенинского представления об органичном начале первозданного «природного» творчества. В соответствии с этим мифологическим подтекстом в звуковой оркестровке у Есенина мифологема «песнь соловья» своим жизнеутверждающим звучанием не только противостоит ударам «мертвой колотушки», но и символически соотносится с ними. Так, уже в раннем произведении отображены многие идеи, выражающие сущность философии Есенина, где радость жизни сочетается с предчувствием трагической гибели, которую предвещает «свет луны». В традициях славянской мифологии это ночное светило ассоциируется с загробным миром [226, с. 245].

В стихотворении Есенина «Ночь» (1911 – 1912) образ соловьиной песни также взаимодействует с образом луны. Песня соловья оживляет вечерний пейзаж, подобно камертону, настраивая на свой музыкальный лад мир окружающей природы, — мы слышим здесь, как «шепчется река» и «шелестит тростник»: «И темный лес, склоняясь, дремлет / Под звуки песни соловья» [1, т. IV, с. 21].

В стихотворении «Разбойник» (1915) Есенин вновь обращается к этому образу, но здесь он уже играет иную роль: «Стухнут звезды, стухнет месяц / Стихнет песня соловья» [1, т. IV, С.110]. Прерванная песня соловья создает тревожное настроение, предвещая нападение разбойника на купца «темной ночью на лугу».

Генезис музыкального образа «песни соловья» в ранней есенинской лирике можно объяснить и стремлением поэта приобщиться к литературной традиции, характерной для русской поэзии XIX века [49, с. 7]. Как известно, образ соловьиной песни был одним из ключевых в творчестве А. Кольцова, который наряду с М.Ю. Лермонтовым был в юности самым любимым поэтом Есенина. Так, например, в кольцовском стихотворении «Хуторок» (1839) на музыкальный образ «соловей громко песни поет» ложится важная смысловая нагрузка во втором, а затем в последнем катрене. Вначале этот образ символизирует радость жизни и любви, а в конце подчеркивает трагизм развязки любовного конфликта. Этот повтор – пример распространенного в русском песенном фольклоре приема музыкального обрамления. Образ соловья и его свиста Кольцов использует и в

качестве сравнения: «Молодец удалый / Соловьем засвищет! / Без пути – без света / Свою долю сыщет» («Русская песня», 1838) [14, с. 166].

Новокрестьянские поэты, развивавшие кольцовские традиции, также часто обращались к музыкальному образу соловьиного пения. Например, С. Клычков, сочетал этот образ с мотивом странничества: «Я иду, за плечами с кошелкою,/ С одинокою думой своей, / По лесам, рассыпаясь и щелкая, / Запевает весну соловей» («Я иду, за плечами с кошелкою…», 1914 – 1917) [11, с. 184]. Как известно, А. Ширяевца называли «волжским соловьем», а себя поэт в стихотворении «Портрет мой» характеризовал так: «В песнях – соловей» [31, с. 117]. В стихотворении «О муза, друг мой гибкий..» (1917) Есенин, размышляя о судьбах новокрестьянских поэтов, вновь обращается к образу соловьиной песни, но теперь он называет ее трелью: «Теперь мы стали зрелей / И весом тяжелей... / Но не заглушит трелью / Тот праздник соловей» [1, т. I, с. 135]. Тем самым Есенин стремился подчеркнуть, что поэзия его собратьев по «крестьянской купнице» многообразнее «песен соловья». Образ соловьиной песни, зародившийся в ранний период творчества, получит свое дальнейшее развитие в лирике Есенина 20-х гг., став одним из сквозных музыкальных образов поэта. Мы обратимся к нему вновь, рассмотрев его в новом ракурсе при анализе пастушеских мотивов в разделе 2.2.

Архитектонику первого сборника стихотворений С. А. Есенина «Радуница» (1916) определяет развитие двух тем: христианской и языческой [131], – что соответствует такому музыкальному принципу,- как контрапункт. Автор разделил сборник на два раздела: первый – «Русь» – представляет православную Россию, а второй – «Маковые побаски» – это в основном жанровые зарисовки деревенской жизни. Отметим, что название второго раздела имело ярко выраженный музыкальный характер (побасками на Рязанщине называли частушки). Образ лирического героя объединяет две части сборника.

В «маленькой поэме» «Микола» (1915), с которой начинается «Радуница», Есенин достигает сакрализации пространства, представляя образ святого Николая Угодника как «архетип мудрого старца», поющего в пути: «Он идет, поет негромко / Иорданские псалмы» [1, т. II, с. 12]. Звучание библейских песнопений

«Миколы» гармонично сочетается с музыкой природы, а эпитет «иорданские» подводит к мысли о том, что образ крестьянской Руси поэт соотносит со Святой Землей, где в реке Иордан был крещен Иисус Христос. В контексте зарождающегося мифа о поэте, воспевающем Святую Русь, важно отметить, что лирический герой Есенина сам предстает в образе странника, похожего на святого Миколу: «Пойду в скуфейке, светлый инок, / Степной тропой к монастырям» [2, с. 12] («Пойду в скуфейке, светлый инок…», 1914). Так, через музыкальный образ духовного стиха, отражающего радость жизни, настроение лирического героя соотносится с названием сборника «Радуница». а Есенину удается создать образ земного рая, который с любовью воспевают крестьяне: «Сгребая сено на покосах, / Поют мне песни косари» [1, т. I, с. 40]. Этот образ странника получает развитие в стихотворении, не включенном в «Радуницу», но близком по духу вошедшей в него «радуничной» лирике, – «Без шапки, с лыковой котомкой...» (1916). Здесь святость помыслов лирического героя раскрывается через своеобразную музыкальную характеристику – пение духовных стихов: «Пою я стих о светлом рае, / Довольный мыслью, что живу» [1, т. IV, с. 146]. Есенин через музыкальные образы духовного стиха святого странника, их и песен косарей, обращенных к богомольцу, открывает «глубины православной ментальности» [92, с. 10].

В «Радунице» особенности музыкального образа песни проявляются в том, что ее мелос органично сочетается с хронотопом. Так, например, в стихотворении «Черная, потом пропахшая выть!..» (1914) Есенин создает выразительную пейзажную зарисовку летнего деревенского вечера: «Где-то вдали на кукане реки / Дремную песню поют рыбаки. / Оловом светится лужная голь... / Грустная песня, ты — русская боль» [1, т. I, с. 64]. Воспроизводя своеобразие мелодии русской народной протяжной песни, Есенин выявляет архетип «национального коллективного бессознательного» [141, с. 68]. Здесь музыкальный экфрасис выполняет важную философско-эстетическую функцию, представляя «объекты окружающего мира как прекрасное и гармоничное» [100, с. 20]. Так образ песни в стихотворении «Выть», перекликаясь с духовными

песнопениями первого раздела «Русь», отразил глубинную суть русской ментальности.

Ключевым для второй части «Радуницы» становится стихотворение «Матушка в Купальницу по лесу ходила…» (1912), в котором Есенин творит миф о рождении поэта, символично связывая его с языческим праздником Ивана Купалы и христианским празднованием в честь Иоанна Крестителя. Здесь поэт создает образ матери, воплощающий в себе архетипические черты, который «обнаруживает практически безграничное разнообразие в своих проявлениях», среди которых К. Юнг называл и «Богоматерь» [277, с. 279]. Есенин подчеркивает, что ребенок рождается с песенным даром, который ниспослан ему от Бога, от природы:

Родился я с песнями в травном одеяле.

Зори меня вешние в радугу свивали [1, т. I, с. 29].

Архетипический музыкальный образ рождения «с песнями» органично сочетается с мифологическими образами зари и радуги. Генезис их имеет ярко выраженное мифопоэтическое начало. В славянской мифологии заря – «время совершения магических действий» [226, с. 189]. Образ радуги также отражает народные представления и толкуется как «Богородичин пояс» [226, с. 330], в который и заворачивают, пеленая, младенца. Поэтому в завершающем сборник «Радуница» программном стихотворении «Чую радуницу Божью…» поэт-песнопевец признается: «Я поверил от рожденья / В Богородицын покров» [1, т. I, с. 57]. Именно поэтому новорожденного, наделенного даром божественного прозрения и песенного творчества, можно соотнести с архетипом «божественного ребенка», который, согласно концепции Юнга, «появляется как плод бессознательного, рожденного из его лона, зачатый и сотворенный в самих основах человеческой природы, или даже живой природы...» [275, с. 102]. Не только время и место рождения, но и обрядовые «купальские песни», сопровождавшие появление человека на свет, во многом определяют его судьбу. Эта жизнетворческая мифология подтверждает, что Есенин стремился создать миф о поэте-песнопевце, утверждая первородные истоки его поэзии, берущие свое начало в лоне Матери-природы. Обрядовое пение, сопровождающее

языческое празднество, органично сочетается с песнями природы, характеризуя мифопоэтику музыкальных образов Есенина, генезис которых был обусловлен крестьянским происхождением поэта.

Мотив рождения поэта, связанный с музыкальной образностью, был типичен и для новокрестьянской поэзии в целом. Не только время и место рождения, но и песни, сопровождавшие появление человека на свет, во многом определяют его судьбу. Эта жизнетворческая мифология объединяла поэтов «крестьянской купницы». Исследователь новокрестьянской поэзии А.И. Михайлов отметил у них общую тенденцию – стремление создать миф о себе, подтверждающий народные истоки их искусства: «поэтическую родословную... предпочитали вести по семейной линии, указывая то на мать, то на бабку ... непосредственно приобщавших их к потаенным глубинам народных „певчих заветов“» [177, с. 667]. Н. А. Клюев рассказывал занимательную историю о своем деде, который «водил ... медведей по ярмаркам, на сопели играл». Поэт подчеркивал: дедовский музыкальный инструмент «сопель медвежья» «жалкует в моих песнях» [13, с. 13]. Лучший цикл своих стихов «Избяные песни» (1914 – 1916) Клюев посвятил памяти умершей матери, которая была известной «былинницей» и «песенницей» и оказала значительное влияние на становление «крестьянского песнотворца». Автор «Избяных песен» стремился воплотить в своем творчестве языческую стихию народных преданий и волхований, ставя перед собой сложную задачу: «Как бы в стихи, золотые, как солнце, / Впрясть волхованье и песенку ту?» [13, с. 236].

Сергей Есенин и новокрестьянские поэты жили и творили в одной поэтической стихии мифотворчества. Например, Сергей Клычков заявлял, что «языком обязан лесной бабке Авдотье, речистой матке Фекле Алексеевне. . . » [11, с. 339]. В стихотворении «Была над рекою долина» (1912 – 1918) поэт перекликается с Клюевым и Есениным. Для новокрестьянских поэтов важно было создать жизнетворческий миф, где особый смысл обретало таинство рождения в лесной чаще. Тем самым они подчеркивали неразрывную слитность своего песенного дара с природным животворящим началом. Клычков так представил историю своего появления на свет: «Была над рекою долина / В дремучем лесу у

села, / Под вечер, сбирая малину, / На ней меня мать родила»[11, с. 183]. Поэт акцентирует внимание именно на тех значимых для его «поэтической мифологии» деталях, которые были связаны с представлениями о материнском начале, заключенном в животворящей природе [187, с. 96]. Характеризуя музыкальный образ своих «песен», Клычков сравнивает их с кузовом «лесной земляники / Меж ягод с игольем хвои...» [187, с. 183]. Эпитет «дикий» и сопоставление песен с лесными ягодами выражает литературное кредо Клычкова – близость к природному, языческому началу, что роднило его с автором стихотворения «Матушка в Купальницу по лесу ходила…».

В ранней лирике Есенина параллель «природа – храм» представлена через музыкальную аналогию: птичье пенье – церковные песнопения: «Внимаю, словно за обедней, / Молебну птичьих голосов» [1, т. IV, с. 147]. Во второй части диптиха, названной «Алый мрак в небесной черни…» (1915), упоминается «Голубиная книга»: «Светом книги Голубиной / Напоить свои уста» [1, т. IV, с. 98]. Для полной характеристики образа лирического героя важно отметить, что «Голубиная книга», сочетавшая в себе языческое и христианское начала, по признанию самого Есенина, сделанному в «Ключах Марии», «один из наиболее часто распевавшихся каликами духовных стихов» [1, т. IV, с. 511]. Под влиянием Клюева Есенин «примеряет» на себя образ поэта-странника, который не отделяет свое песнотворчество от священных песнопений, а подчеркивает родство своей поэзии с духовными стихами.

Рассматривая музыкальные образы в раннем творчестве Сергея Есенина с точки зрения их мифопоэтики, мы можем убедиться в том, что заглавная мелодическая тема в «Радунице» ассоциируется с языческим мифом о появлении поэта на свет, а христианские мотивы соотносятся с предчувствием его духовного преображения. Это отразилось также в завершающем сборник программном стихотворении «Чую радуницу Божью…». С помощью музыкального экфрасиса в сборнике «Радуница» Есенин передавал душевное состояние лирического героя и других персонажей в процессе их взаимодействия со звучащей музыкой и песней. Музыкальный экфрасис стал в раннем есенинском творчестве именно тем выразительным художественным средством, благодаря которому Есенин смог

создать своеобразный миф о крестьянской Руси, представ в образе ее поэта-песнотворца.

Значимую роль в ранней есенинской лирике играют образы песен и музыкальных инструментов, которые часто взаимодействуют друг с другом. Иногда в роли музыкальных инструментов выступает колокольчик или бубенец. Раскрывая широту русской души, Есенин в стихотворении «Ямщик» (1914) применяет прием музыкального обрамления, изображая «удалую» езду под звон бубенцов: «Звоны резки, звоны гулки, / Бубенцам в шлее не счет» [1, т. IV, с. 84]. Музыкальные песенные образы передают веселую атмосферу народных зимних вечеров: «Голосатые запевки / Не смолкают до утра» [1, т. IV, с. 84]. Образ песни у Есенина может вплетаться в мифологические предания, на одном из которых построен сюжет стихотворения «Русалка под Новый год» (1915). Девушка предупреждает изменившего ей возлюбленного о том, что она может стать русалкой и спеть ему при встрече чарующую песню: «Запою я тебе втихомолку, / Как живу я царевной, тоскую» [1, т. IV, с. 122]. Поэт отражает здесь один из ключевых сюжетов, связанный с русалками, манящими «к себе неосторожных юношей, которые, ... бросаются в волны и тонут в предательской стихии» [60, с. 246]. Песня в ранний период творчества у Есенина является многогранным образом, связанным, в первую очередь, с музыкой природы.

Рассматривая генезис образов музыкальных инструментов в раннем творчестве Сергея Есенина с точки зрения их мифопоэтики, мы можем убедиться в том, что поэт опирался на традиции славянской мифологии. Музыкальный экфрасис в стихотворении «Темна ноченька, не спится…» (1911) представляет из себя тесно взаимодействующие между собой музыкальные образы. Мы слышим вначале игру гусляра на гуслях, затем под аккомпанемент веселой плясовой мелодии звучит его песня. «Выходи, мое сердечко, / Слушать песни гусляра!» [1, т. I, с. 11]. Как известно, Есенин проявлял живой интерес к этому музыкальному инструменту. По воспоминаниям Д. Н. Семеновского, во время учебы в университете Шанявского Есенин был знаком с гусляром-суриковцем А.Ф. Кисловым, который предлагал ему научиться играть на гуслях [37, с. 68]. Есенин не случайно выбирает для характеристики отношений лирического героя с его

возлюбленной именно гусли. Этот древнейший музыкальный инструмент ассоциируется в славянской мифологии со свадебной символикой. Исследователь И.Д Заруцкая обращает внимание на то, что в народной традиции сам процесс изготовления гуслей и свадебный обряд имеют много общего: «Девушка из невесты становится женой – под игру на гуслях, струнный инструмент „тешут“ из дерева: „срубили рябинушку под самый корешок... тесали звончаты гусли“» [121, с. 12]. Игра на гуслях сопровождает обряд выбора невесты в есенинском стихотворении, а его лирический герой выступает в роли жениха: «Залюбуюсь, загляжусь ли / На девичью красоту, / А пойду плясать под гусли, / Так сорву твою фату» [1, т. I, с. 11].

Как мы убедились, Есенин учитывал мифологическую природу музыкальных образов, включая их в собственную мифопоэтическую систему. Автор представляет здесь характерный для фольклора музыкальный экфрасис, именно звучание гуслей является «магическим», побуждающим лирического героя к действию. Также через взаимодействие образов музыки, песни и танца Есенин воплощает принцип синкретизма искусства.

В стихотворении «Скупились звезды в невидимом бредне…» (1916) любовная тема получает дальнейшее развитие, приобретая откровенно выраженный эротический характер: «Блестятся гусли веселого лада / В озере пенистом моется лада. / Груди упруги как сочные дули...» [1, т. IV, с. 126]. В двух рассмотренных нами есенинских стихотворениях любовный сюжет разворачивается под звуки играющих гуслей, музыкальный образ которых позволяет провести аналогию со стихотворением М. В. Ломоносова «Разговор с Анакреонтом», где представлено переосмысление анакреонтической традиции. Исследователь И. Клейн подчеркивает, что Ломоносов «заменяет анакреонтическую лиру гуслями – русским народным струнным инструментом, напоминающим цитру ... он подчеркивает близость анакреонтического стиля и, шире, нежного тона к русской разговорной речи» [140, с. 228].

Для новокрестьянских поэтов стало традицией обращение к образу гуслей как особенному музыкальному инструменту – символическому аналогу крестьянской лиры. Например, у Н. Клюева гусли играют важную роль в

стихотворении «Поволжский сказ» (1913), в нем автор использует исторический сюжет: «Стать негоже Кудеяру, / Рямзе с Васькой-яруном! / Порешили: быть гусляру / Струговодом-большаком!» [13, с. 192]. В творчестве новокрестьянских поэтов мы можем встретить сцены на историческую тему, насыщенные музыкальными образами. С. Клычков, переосмысливая былинный сюжет о Садко, представляет сказочную картину преображения под влиянием игры на гуслях и песен: «Ой, бояры, седы бороды! / Ой, гусляры вы, прохожие! / Станьте стары, с песни молоды!..» [11, с. 169]. В ключе клюевской поэтики, построенной на стилизации, создал музыкальный образ поэта-гусляра А. Ширяевец в стихотворении «Лажу гусельки-яровчаты…» (1917): «Лажу гусельки-яровчаты / Песней зарною залью́сь!/ – Сколько буйных сил непочатых / У тебя, родная Русь!» [15, с. 66].

Из приведенных примеров можно сделать вывод: для новокрестьянских поэтов была характерна тенденция, обусловленная стремлением уподобить себя народным певцам, исполнявшим песни, аккомпанируя на гуслях [233, с. 135]. С. Неженец справедливо отмечает, что для Ширяевца фольклор был «богатейшим ... образным материалом», на основе которого поэт создавал свои «условно-лирические зарисовки и сценки» [187, с. 145]. В связи с этим немаловажно отметить такую значимую деталь: образ лирического героя у Есенина в стихотворении «Темна ноченька, не спится…», в отличие от Ширяевца, не совпадает с образом музыканта-гусляра. Недаром Есенин писал Ширяевцу, переносившему образ гуслей из древности в современность: «Брось ты петь эту стилизованную клюевскую Русь» [1, т. VI, с. 113]. Для Есенина было важно точно передать реалии деревенской жизни, которые он хорошо знал и поэтизировал. Гусли в начале XX века практически вышли из обихода и уступили свое место такому популярному народному инструменту, как гармоника. После смерти Есенина в 1926 г. фольклорист Ю. М. Соколов писал о музыкальных образах гуслей и гармони в есенинской поэзии, предполагая, что поэт, вернувшись на родину в с. Константиново, не услышал бы «старинных долгих песен под стройные переливы гуслей или прозрачные переливы рожка», а «подчинился бы опять... песне... надрывной гармошки, с которой сроднился в юности...» [229].

Есенина отличало желание показать не стилизованную, а истинную Русь, что стало поводом для его разногласий с новокрестьянскими поэтами.

Как мы убедились, музыкальный экфрасис, представляющий собой изображение игры на гармони и ее разновидностях (тальянке и ливенке), становится основным сюжетообразующим элементом в ранних стихотворениях Есенина, вошедших в сборник «Радуница» («Заиграй, сыграй тальяночка…» (1912), «Плясунья» (1914), «Девичник» (1914), «Рекруты» (в последующих публикациях – «По селу тропинкой кривенькой…» (1914) , а также в «маленькой поэме» «Русь» (1914). Такой интерес к гармони был во многом обусловлен детскими впечатлениями Есенина, отмечавшего в автобиографии, что именно народное творчество было истоком его поэзии: «Стихи начал писать, подражая частушкам» [1, т. VII, с. 11]. Как известно, различные по жанру произведения фольклора: частушки, страдания, песни – традиционно исполнялись под аккомпанемент балалайки или гармони. Сам Есенин сочинял частушки, в одной из них, датируемой 1916 г., есть обращение к гармони. Этот характерный для фольклора прием можно назвать музыкальной метонимией: «Играй, играй гармонь моя! / Сегодня тихая заря, / Сегодня тихая заря, / Услышит милая моя» [1, т. IV, с. 494]. Сестра Есенина, Александра, вспоминала, что их мать была «лучшая песенница на селе, играла на гармони» [38, т. I, с. 71]. Поэт сам умел играть на тальянке, именно в образе гармониста он предстал перед столичной публикой. С. Городецкий так описывал его первые выступления в Петрограде в 1915 г.: «Есенин читал свои стихи, а кроме того, пел частушки под гармошку и вместе с Клюевым – страдания» [34, с. 181]. Так, еще в ранний период творчества Есенин начал создавать жизнетворческий миф о «последнем поэте деревни», в котором, по утверждению Шубниковой-Гусевой, «текст жизни» был неотделим от «текста литературы» [265, с. 72].

Гармонь является устойчивым маркером деревенской жизни, что исторически обусловлено широким распространением этого музыкального инструмента на селе в 10 – 20-е гг. XX в. Если традиционно символом поэзии считается лира, то для новокрестьянских поэтов им постепенно, вслед за гуслями становится гармонь. По свидетельству современников, Есенин даже ставил перед

собой такую творческую задачу: «Напишу книжку стихов под названием „Гармоника“. В ней будут отделы: „Тальянка“, „Ливенка“, „Черепашка“, „Венка“. Я теперь окончательно решил, что буду писать только о деревенской Руси» [37, с. 66]. Есенин, употребляя слово «гармоника», не имеет в виду общевидовое название различных модификаций язычковых пневматических инструментов, а понимает его в более узком смысле, как собственно «русскую гармонь». Русская гармонь имеет свои разновидности: вятская (тальянка), ливенская (ливенка), венская (венка), саратовская, тульская, балагоевская, касимвоская, черепашка, хромка [82, с. 50 – 62].

Играющая тальянка – самый распространенный в есенинской поэзии музыкальный образ, впервые выходит на первый план в стихотворении «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха…» (1912), лирический герой которого выступает в роли музыканта-гармониста. Есенин использует свойственную для фольклорной традиции форму обращения к музыкальному инструменту, построенную на приеме музыкальной метонимии: «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха. / Пусть послушает красавица прибаски жениха. / Васильками сердце светится, горит в нем бирюза. / Я играю на тальяночке про синие глаза» [1, т. I, с. 26].

Критик Львов-Рогачевский, восхищенный этим музыкальным образом, писал: «Сергей Есенин радостно обращается к своей тальяночке со стихами, в которых вы слышите самые звуки „тальяночки“» [1, т. I, с. 448]. С помощью уменьшительно-ласкательного суффикса автор передает нежное отношение лирического героя к созданному путем олицетворения музыкального инструмента образу, что позволяет провести параллель между тальяночкой и девушкой, для которой он играет. Используя музыкальный экфрасис, Есенин акцентирует внимание на выразительных эпитетах: «малиновы меха» и «синие глаза», – а состояние лирического героя во время игры на этом музыкальном инструменте поэт характеризует с помощью цветовых метафор: «Васильками сердце светится, горит в нем бирюза» [1, т. I, с. 26]. Лирический герой является прообразом деревенского поэта – сочинителя «прибасок» (частушек), и это позволяет провести параллель с самим Есениным. Текст стихотворения обрамлен типичным

не только для литературы, но и для музыки приемом – повтором, первая строка заключительной строфы перекликается с начальной:

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха.

Пусть послушает красавица прибаски жениха [1, т. I, с. 26].

По мнению Г.Е. Горланова, «повтор первых строчек в конце произведения звучит как итог всему сказанному ... такое композиционное решение, придающее в конечном счете мелодическую законченность – излюбленный прием поэта» [106, с. 87].

Есенин точно описывает деревенский быт, создавая красочную картину народного гуляния в стихотворении «Плясунья» (1915). Экфрасис здесь подчеркивает важную деталь: гармонь звучит в дуэте с таким музыкальным инструментом, как трензель, что придает ее наигрышам особый задор:

Ты играй, гармонь, под трензель,

Отсыпай, плясунья, дробь!

На платке краснеет вензель,

Знай, прищелкивай, не робь! [1, т. IV, с. 114].

При публикации текста в газете «Кубанская мысль» было дано пояснение: «Трензель – музыкальный треугольник, в который стучат палочкой» [1, т. IV, с. 379]. Как колотушка, трензель не сразу стал музыкальным инструментом. Изначально он был составной частью уздечки, входящей в конную упряжь. Аллитерация органично передает звучание гармоники – сонорные звуки «р» («играй», «гармонь», «трензель», «краснеет», «робь») – в дуэте с трензелем, «звонким» ударным инструментом – звонкие согласные «з» («трензель», «вензель», «знай»). По мнению Е. Н. Самоделовой, в стихотворении «Плясунья» «свадебно-обрядовые моменты» отнесены к «девичнику» [215, с. 102]. В стихотворении «Девичник», продолжающем свадебную тематику, поэт упоминает гармониста, под чью игру происходит «прощание невесты с подругами и последнее девичье веселье с ее присутствием» [215, с. 101]: «Позовите, девки, гармониста, / Попрощайтесь с ласковой подружкой» [1, т. IV, с. 103]. При этом музыкальный экфрасис не только раскрывает образ главной героини – невесты-плясуньи – танец под наигрыши гармони становится ритуалом женской инициации, являющимся частью свадебного обряда.

Используя музыкальный экфрасис, Есенин стремился показать самые значимые события деревенской жизни, в которых раскрывалась суть национального характера. Например, при описании гулянья рекрутов перед проводами на военную службу в стихотворении «Рекруты» (1914) музыкальный образ ливенки является ключевым, определяя эмоциональную тональность всего произведения: «По селу тропинкой кривенькой, / В летний вечер голубой / Рекрута ходили с ливенкой / Разухабистой гурьбой» [1, т. I, с. 48]. В отличие от тальянки, у ливенки более длинный мех, что определяет большую длительность звука при одном его сжатии [82, с. 54]. Если под тальянку исполняли частушки и плясовые, то ливенка могла аккомпанировать и протяжным рекрутским песням. В стихотворении «Рекруты» перекликаются и взаимодействуют музыкальные образы играющей ливенки и звучащих песен «про любимые да последние деньки». М.В. Скороходов обратил внимание на то, что рекрутов провожают в один из летних праздников с «характерными для него атрибутами: песнями, плясом, играми молодежи» [225, с. 348]. Звучание музыки охватывает все пространство, вовлекая природу в молодецкое гуляние, так рождается музыкальный образ, построенный на метафоре, соотносящейся с игрой гармони: «И смеялась роща с зыками / С переливом голосов» [1, т. I, с. 48]. Завершается текст характерным приемом – не дословным повтором, а его иронической «вариацией», подчеркивающей отношение автора к загулявшим рекрутам: «...Ободравшись о пеньки, / Рекрута играли в ливенку / Про остольние деньки» [1, т. I, с. 48]. В контексте стихотворения «Рекруты» логично воспринимать «маленькую поэму» Есенина «Русь» (1914) – пронзительный лирический отклик на начало Первой мировой войны. Вначале через музыкальный образ тальянки поэт передает атмосферу праздничного веселья во время сенокоса: «А как гаркнут ребята тальянкою, / Выйдут девки плясать у костров» [1, т. II, с. 18]. С помощью просторечного выражения «гаркнут» автор отображает специфическое звучание тальянки, создает настроение озорства и удали, резко контрастирующее с тоскливым «гыгыканьем» баб, провожающих мужей и сыновей на войну. Так Есениным был выразительно запечатлен контраст мирной жизни и военных невзгод.

Из приведенных примеров можно сделать вывод о том, что уже в раннем творчестве Есенина образ гармони оказывается доминантой музыкального экфрасиса, посредством которого поэт творил свой миф о крестьянской Руси. Игра на гармони и песня в творчестве Есенина и новокрестьянских поэтов выражали русскую ментальность и отражали особенности национального архетипа. Этому способствовал излюбленный прием олицетворения. Например, Клюев от лица своего лирического героя обращается к гармошке, как живому существу, в стихотворении «Недозрелую калинушку…» (1912):

Раскудрявьтесь, кудри-вихори,
Брови – черные стрижи,
Ты, размыкушка-гармоника,
Про судину расскажи» [13, с. 166].

Характерная тенденция одушевления музыкального инструмента нашла отражение и в музыкальных образах Ширяевца. Сравнивая стихотворения Есенина «Плясунья» и Ширяевца «Гармонист» (1916), Т.К. Савченко отмечает в них черты сходства «характеров героев», отмеченных «печатью истинной национально-художественной самобытности» [212, с. 75]. На самом деле все обозначенные черты сходства объясняются близостью самого духа творчества новокрестьянских поэтов, часто создававших стихи по аналогии с народной частушкой, используя смежные рифмы и куплетную форму. У Ширяевца, как у Есенина, в таких стихах центральной становится фигура гармониста, с которым непосредственно сравнивает себя автор:

Ты играй, играй, гармоня,
Будь с припевками в ладу! [30, с. 66].

Через музыкальные образы гармониста, его гармони (тальянки или ливенки), через образы песни и пляски Есенин и новокрестьянские поэты раскрывали особенности национального менталитета и создавали колоритный образ деревенской Руси в своем творчестве. С годами именно образ гармони станет ключевым для Есенина, а его лирический герой будет ассоциироваться в первую очередь с тальянкой. По воспоминаниям современников, Есенин в 1915 – 1916 гг., стремясь создать жизнетворческий миф о поэте из народа, подчеркивал музыкальную природу своего поэтического творчества: «На выступлениях

подыгрывал себе на балалайке, гитаре или гармошке. В петроградских литературных салонах с успехом распевал частушки» [265, с. 76]. Генезис музыкальных образов в ранней лирике Есенина был обусловлен стремлением поэта создать своеобразный миф о Руси, песнопевцем которой он себя представлял, формируя собственную жизнетворческую мифологию.

По мнению Ю.Л. Прокушева, в ранних произведениях Есенина «много „песен души“... еще юношески наивной, но всегда чистой и светлой» [204, с. 148]. Анализ мифопоэтики музыкальных образов в раннем творчестве Есенина позволяет выявить их генезис в контексте характерного для новокрестьянских поэтов мифологического мироощущения. Заглавная мелодия в «Радунице» ассоциируется с мифом о появлении поэта на свет, а христианские мотивы соотносятся с предчувствием его духовного преображения. Сравнительно-сопоставительный анализ мифопоэтики музыкальных образов Есенина и новокрестьянских поэтов, чье творчество уходило корнями в народную мифологию, доказывает, что в основе их поэтического мировосприятия есть принципиальное сходство, обусловленное «архетипом национального сознания».

2.2 Отображение архетипа поэта-пастуха в музыкальных образах Есенина.

О традициях пасторали в русской литературе писали многие современные исследователи [195, 223, 142, 111]. Выявляя пасторальные мотивы непосредственно в есенинском творчестве, Н.В. Дзуцева пишет: «Пасторальное и мифологическое сознание в органике есенинской образности дают новое качество поэтической семантики – возрожденное бытие мифа, переведенное в лирическую тональность» [110, с. 94]. На самом деле в поэзии Есенина и новокрестьянских поэтов пасторальные мотивы и связанные с ними музыкальные образы были органичны и логично встраивались в мифопоэтическую модель жизнетекста народных песнопевцев, которые не только создавали образы пастухов, но и стремились «вжиться в них» и отобразить сущность пастушеского поэтического мировосприятия, основанного на языческих верованиях. Образы пастушеских музыкальных инструментов играли важную роль в произведениях представителей

новокрестьянской «купницы», а их мифологическая основа сближала Есенина с Н. Клюевым, А. Ширяевцем, С. Клычковым, П. Орешиным, в произведениях которых тема пастушества занимала важное место [57].

Н. И. Шубникова-Гусева справедливо отметила, что «для петербургского периода своей короткой и трагической жизни Есенин сознательно выбрал роль русского пастушка Леля, подчеркивая свои земные крестьянские истоки» [265, с.74]. Стихотворение «Пастух» (1914), опубликованное в «Радунице», помогало Есенину утвердить образ «рязанского Леля», ставший отправной точкой для создания мифа о поэте-песнопевце: «Я пастух, мои палаты — / Межи зыбистых полей. / По горам зеленым — скаты / С гарком гулких дупелей» [1, т. I, с. 52]. Даже без упоминания пастушеского музыкального инструмента пастух у Есенина сам по себе представляет музыкальный образ-архетип. В соответствии с такой установкой мастерит свою свирель и лирический герой стихотворения «Пастух» (1911 – 1913), опубликованного в полном собрании сочинений С. А. Есенина в разделе «Приписываемое»: «Я сгоню на луг росистый / Шуструю скотину... / Там у речки, речки быстрой / Срежу камышину... / Продырявлю камышину, / Сделаю свирель я / И рассыплюсь соловьиной / Переливной трелью» [1, т. IV, с. 518]. При анализе данного образа важно учесть, что каждая из трубок свирели «имеет вверху свистковое приспособление и заканчивается „клювом“» [82, с. 38]. Отсюда возникает аналогия с клювом соловья, на основе которой рождается метафора «соловьиной трелью». В стихотворении С. Клычкова «Я от окна бреду с клюкою…» (1922) представлена своеобразная интерпретация близкого архетипического мотива – превращения человека в птицу – посредством метафоризации музыкального образа: «И в светлый час, когда ресницы / Обсохнут, слезы отряхнув, / Лечу я заревою птицей / С свирелью, обращенной в клюв...» [11, с. 195]. Соловей у новокрестьянских поэтов выступает своеобразным двойником лирического героя. Слияние образа тростинки – первоосновы духовых музыкальных инструментов – и соловьиной песни воплощает архетип поэтического искусства. Венгерский исследователь Петр Секи – основоположник научного направления «орнито-музыкология», объединившего биологию и искусствоведение, опираясь на проведенные исследования, утверждал, что «пение

птиц послужило для человека первым стимулом к созданию музыкального творчества» [193, с. 113]. Таким образом, пастух в древности стремился повторить на свирели трель соловья, создавая тем самым «прамузыку», о чем Есенин писал в «Ключах Марии».

В финале стихотворения Николая Клюева «Песня о Соколе и трех птицах Божиих» (1908) находит отражение творческий процесс создания пастухом «бывальщины»: «Молодой пастух дослушает, / Свесит голову детинушка, / Подотрет слезу рубахою, / И под дудочку свирельную / Сложит новую бывальщину» [13, с. 104]. У Клюева представлена мифологема творчества, отражающая его синкретическую природу: музыка и поэтический текст создаются одновременно. При этом именно музыкальное начало ведет за собой поэтическое, что согласуется с тезисом Юнга о «коллективном бессознательном», определяющем данный процесс: «Убеждение в абсолютной свободе своего творчества, скорее всего, просто иллюзия сознания» [273, с. 107].

В мифологии распространен мотив корреляции музыкального инструмента с представителями нечистой силы, интерпретацию которого мы находим в стихотворении Орешина «Дулейка» (1917), давшем название целому поэтическому сборнику:

Дал шишиге хлеба я ковригу,
А шишига мне дала дулейку [11, с. 244].

В славянской мифологии «шишига» – существо, представляющее нечистую силу, она нападает на заблудившихся в лесу путников. Связанная с мифологическими преданиями дулейка у Орешина обладает волшебной силой. Стоит только лирическому герою на ней заиграть, мир вокруг преображается: «...Все поля, вздохнув, заколосятся. / Потемнеет нива золотая, / Зашуршит, и сны ей тут приснятся» [11, с. 244]. Если обратиться к семантике слова «дулейка», то выясняется, что это «род верхней женской одежды; безрукавка с ватной подкладкой и накладными украшениями» [1, т. II, с. 282]. Орешин называет дулейкой музыкальный инструмент, очевидно, по созвучию с глаголом «дуть» и существительным «душа». Посредством изображения игры на духовом музыкальном инструменте Орешин передает особенности ментальности русского

человека, душа которого восприимчива к музыке: «Я возьму чудесную дулейку, / Заиграю звонким переливом. / Положивши голову на посох, / Хвалят странники дулейку» [11, с. 244]. Поэт объединяет два архетипических образа – «пастуха» и «странника», мифопоэтика его стихотворения отвечает духу крестьянского пантеизма. К. Г. Юнг приводит пример архетипического чувства первобытного ужаса, связанного с пугающим пастухов божества Пана, в символическом образе которого заключен неосознанный страх племен перед «ночными богами», приходящими, как холодный порыв ветра». «Таков... Пан, бродящий с тростниковой флейтой и пугающий пастухов» [274, с. 73]. В античной мифологии Пан, изготовивший свирель из тростника, в который превратилась от страха преследуемая им нимфа Сиринга, выступал судьей во время музыкальных состязаний пастухов. В раннем стихотворении М. Ю. Лермонтова «Пан» (1829) с подзаголовком «В древнем роде» этот знаковый персонаж античной мифологии выступает в роли учителя начинающего поэта. Образ его неотделим от духового музыкального инструмента: «В одной руке его стакан, в другой свирель! — / Он учит петь меня...» [17, т. I, с. 45]. Прямого упоминания образа Пана в творчестве новокрестьянских поэтов мы не встретим, но черты ярко выраженного пантеизма в нем, бесспорно, присутствуют. Часто прием метонимии при создании музыкального образа у них сочетается с принципом психологического параллелизма, что характерно для фольклора и мифологии. Как известно, Пан вырезал из тростника пастушескую флейту, сирингу, игра на ней «символизирует любовную тоску», а пастушеская флейта, свирель — непременный атрибут пасторали...» [140, с. 220]. Музыкальный образ свирели содержит в себе архетипические черты. К.Г. Юнг, рассматривая один из «бродячих» сказочных сюжетов, приводит устойчивую фабулообразующую модель, любовь пастуха и принцессы: «У этой истории хороший конец: пастух и принцесса женятся и становятся королем и королевой» [277, с. 332].

Музыкальный образ пастушьей свирели коррелирован у новокрестьянских поэтов с мотивом любви, представленном в традиции пасторального сюжета, где влюбленный пастушок играет на духовом инструменте. У Есенина мифологема «свирель любви» впервые проявилась в стихотворении «Моей царевне» (1913 –

1915): «И с шепотом волны рыданья замирали, / И где-то вдалеке им вторила свирель [1, т. IV, с. 49]. Обращаясь к сюжету несчастной любви, Есенин создает музыкальный образ свирели, «радающей вдалеке», меняя характер пасторального мотива с мажорного на минорный лад.

Дань пасторальному жанру отдали и многие новокрестьянские поэты. Вслед за Есениным Петр Орешин в стихотворении с говорящим названием «Любовь» (1919) связывает это чувство со звучанием свирели, применяя прием анафорического повтора: «Опять целую смуглый локоть, / Блаженно пью сердечный хмель. / Не перестало сердце токать, / Не перестала петь свирель» [11, с. 258]. Свирель стала ключевым образом для новокрестьянских поэтов, «пастушеское» мировосприятие привлекало их чистотой и непосредственностью. Именно поэтому их лирический герой раскрывался через соотношение с близким по духу архетипическим образом пастуха, который изливал свою душу, играя на этом духовом инструменте. Клычков в стихотворении «Печаль, печаль в моем саду…» (1910) пишет об утраченном чувстве, делая ключевым образ замолкшей свирели: «Не гнется легкая стрела / На легком самостреле... / Не слышно утром у села / Серебряной свирели...» [11, с. 167]. Звучание же свирели традиционно ассоциировалось с молодостью и любовью.

Элегические мотивы, отраженные в данных строках, позволяют провести параллель со стихотворением Есенина «Нищий с паперти» (1916), в котором история главного героя ассоциируется с образом духового пастушеского музыкального инструмента – жалейки. Есенин рассказывает печальную историю нищего, который в молодости «славный был пастух», а когда состарился, то в его руке вместо пастушьей дудки оказался костыль: «На свитке лет сухая пыль. / Былого нет в заре куканьшей / И лишь обгрызанный костыль / В его руках звенит, как раньше» [1, т. I, с. 131]. Применяя прием антитезы, поэт противопоставляет молодость и старость – костыль нищего и пастушескую жалейку, на которой когда-то пастух играл на лугу любимой девушке. Состарившаяся возлюбленная, не узнав в старике прежнего молодца, подает ему милостыню: «Она чужда ему теперь, / Забыла звонную жалейку. / И как пойдет, спеша, за дверь, / Подаст в ладонь ему копейку» [1, т. II, с. 131]. Семантика названия духового музыкального

инструмента – «жалейка» – наводит на ассоциации со словом «жалость». В образе нищего сочетается языческое – пастушеское – начало, связанное с годами его молодости, и христианское, которое подчеркнуто важной деталью: нищий старик просит милостыню на церковной паперти. Нельзя не отметить здесь своеобразную полемическую перекличку со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Нищий» (1830).

Ключевым символом поэтического искусства для Есенина в период сближения с новокрестьянскими поэтами становится пастушеский рожок. Это «деревянный мундштучный музыкальный инструмент с игровыми отверстиями... возникший, очевидно, не ранее конца XVIII столетия» [82, с. 70]. Упоминание музыкального инструмента появляется только в заключительной, третьей части стихотворения «Табун» (1915), появление этого музыкального образа готовит природная полифония звуков: «Весенний день звенит над конским ухом / С приветливым желаньем к первым мухам / ... Все резче звон, прилипший на копытах, / То тонет в воздухе, то виснет на ракитах» [1, т. I, с. 92]. Л. Гервер, рассматривая проблему связи хронотопа и музыкального образа, утверждает, что духовой музыкальный инструмент является средством связи с трансцендентным, так как «любая дудка служит соединительной трубой между „недрами“ человека и окружающей средой...» [102, с. 60]. Звук рожка является ключом перехода от эмпирического к трансцендентному. Все звуковое полотно стихотворения содержит в себе мифологический подтекст. Так, метафора «звон, прилипший на копытах», изображает жужжание мух, в которых, по славянским поверьям, после смерти человека превращалась его душа [60, с. 214]. Далее звуковая картина меняется: воцаряется тишина, в которой раздается магический звук рожка, при этом пастух сравнивается с вещей птицей, способной заворожить своим пением:

Погасло солнце. Тихо на лужке.
Пастух играет песню на рожке.

Уставясь лбами, слушает табун,
Что им поет вихрастый гамаюн [1, т. I, с. 92].

Музыкальный экфрасис Есенина представляет своеобразную медитацию под протяжную и однозвучную мелодию рожка. Важно отметить, что здесь архетип поэта-пастуха соотносится с образом вещей птицы. В восточнославянской мифологии Гамаюн – это вещая птица, выступающая своеобразным глашатаем, он поет «божественные гимны» и предсказывает «будущее тем, кто умеет слышать тайное» [228, с. 58]. Есенин явно вступает в творческий диалог с Блоком, который обращался к этому же образу в раннем своем стихотворении «Гамаюн, птица вещая» (1899). В блоковской интерпретации эта птица предвещает России страшные несчастья в XX веке: «Она вещает и поет, / Не в силах крыл поднять смятенных...» [8, т. I, с. 56 – 57]. Сближает художественно-образную структуру стихотворений характерный для символизма прием двоемирия. Формируя трансцендентальный образ, Есенин пишет: «Уносит думы их к неведомым лугам» [1, т. I, с. 92]. Важно отметить, что переход из мира реального в ирреальный оба поэта связывают с закатом. Если в стихотворении «Пастух» был отражен процесс «рождения» музыкального инструмента, то в программном для ранней лирики Есенина произведении «Табун» был показан сам процесс воздействия пастушеской мелодии на окружающий мир: «А эхо резвое, скользнув по их губам,/ Уносит думы их к неведомым лугам» [1, т. I, с. 92]. Так складывался миф о поэте-пастухе, воплощающем в себе высшую земную мудрость, которая заключалась в идее гармонии человека и природы. А. Н. Захаров, характеризуя особенности есенинской философии, определял ее как «художественную», подчеркивая, что свое мировоззрение поэт выражал «не научно-философским, а образным языком» [123, с. 35]. Заканчивая стихотворение «Табун» обобщающим выводом, содержащим музыкальный образ «песни», Есенин подчеркивал: пастух, играющий на рожке, и лирический герой поэта – это одно и то же лицо: «Любя твой день и ночи темноту, / Тебе, о родина, сложил я песню ту» [1, т. I, с. 92]. Именно сила воздействия музыки во многом делает из пастуха властителя домашних животных. Можно сопоставить стихотворение «Табун» с мифом об уникальном музыкальном и поэтическом даре Орфея. Когда он играл на лире, то «живая и неживая природа были подвластны ему: птицы слетались на его

чудесный голос, животные ложились у его ног, даже камни и деревья тянулись к нему, движимые магией его таланта» [247, с. 111]. По мнению И.Д. Заруцкой, «„модуляции“ из мира живых существ в мир музыкальных инструментов и обратно обусловлены свойствами мифологической модели мира» [121, с. 4]. Важно отметить в связи с этим, что в традициях славянской мифологии пастуху отводилась ключевая роль, связанная с защитой стада. Чтобы оградить домашних животных от злых духов, он должен был совершать «ряд обрядовых действий, связанных по поверьям с благополучием своего стада». Именно этим объяснялось сходство пастуха с «колдуном, имеющим связь с лешим и другими потусторонними силами» [226, с. 298]. Вполне закономерно К. Г.Юнг связывал музыкальный образ пастуха с архетипом «звериного бога», приводя в подтверждение своей концепции такой пример из археологии: «В пещере Труа Фрер во Франции изображен завернувшийся в шкуру мужчина, который играет на примитивной флейте, словно стремясь заворожить зверей вокруг» [276, с. 130]. Архетип, связанный с духовыми музыкальными инструментами, позволяет провести параллель между музыкальными образами играющих на рожках пастухов у Есенина и С. Клычкова. Для сравнения приведем цитату из клычковского стихотворения «Леший» (1912): «За туманной пеленою, / На реке у края / Он пасет себе ночное, / На рожке играя» [11, с. 171]. В славянской мифологии отражена незримая связь пастуха с потусторонним миром, что нашло отображение в новокрестьянской поэзии. Например, Клычков, развивая пастушескую тему, в стихотворении «Подпасок» делает центральным музыкальный образ волынки, заунывные звуки которой сопровождаются пением пастуха: «И кто-то под голос волынки / Незримо поет в вышине, / И никнет былинка к былинке, / И грустно от песенки мне» [11, с. 184]. Поэт, используя прием антропоморфизации, мифологизирует образ волынки, которая обретает волшебную способность петь по-человечески: «И то ли играет подпасок, / Поет ли волынка сама» [11, с. 184]. У Клычкова дуда «оживает», а подпаска поэт наделяет чертами, характерными для героев народных сказок: «А в сумку, пропахшую хлебом, / Волшебную дудку кладет / И тихо под песенку небом / За облаком облак

плывет» [11, с. 184]. Так волынка встает в один ряд с пастушеской дудкой, а сближает их архетипический характер музыкальных образов.

К. Вертков обращает внимание на то, что дуда и волынка – это один «духовой язычковый музыкальный инструмент… широко распространенный среди народов мира» [82, с. 44 – 45]. Миф о дудочке, наделенной волшебной силой, распространен в мировой литературе. Этот образ является выражением музыкального архетипа, нашедшего свое отражение в том числе и в русских народных сказках, на традиции которых опирались поэты из крестьян. Музыкальные образы духовых пастушеских инструментов у Есенина и новокрестьянских поэтов широко использовались в любовной лирике. В стихотворении Клычкова «Лель цветами все поле украсил» языческий бог любви – одна из центральных фигур славянской мифологии – играет на цевне: «Он играл на серебряной цевне, / И в осиннике смолкли щеглы, / Не кудахтали куры в деревне, / Лишь заря полыхала из мглы...» [11, с. 186]. Лель представлен здесь как сказочное воплощение природной силы. Лишь березы «видят» Леля, только поэт может услышать его игру, другим это не дано. Эпитет «серебряной» представляет собой музыкальный образ, построенный на художественном описании звука свирели. Его нельзя относить к материалу, из которого изготовлен данный инструмент, так как он традиционно мастерился из дерева. Приведенный пример подтверждает, что для Есенина и других новокрестьянских поэтов было важнее создать образ-миф музыкального инструмента, чем дать конкретную его характеристику. Этот художественный принцип отстаивал Есенин в «Ключах Марии», приводя легенду о том, как дудочка, вырезанная из ивы или камышинки, выросшей на могиле убитой девушки, обличает злодея своим пением: «...и уж она (тростинка) сама поведала ему свою грустную песню» [1, т. V, с. 190]. Если у Клюева и Ширяевца образ духового инструмента является метафорой, связанной с земной природой («свирель рассвета», «свирель ручья»), то Есенин идет дальше, создавая ангелический образ – символ, обретающий космический размах.

Через образ пастушеского рожка в «Голубени» (1916) наметилась доминанта художественно-философской эволюции Есенина, реализующая

феномен пастушества в духе русского космизма: «И пляшет сумрак в галочьей тревоге, / Согнув луну в пастушеский рожок» [1, т. II, с. 79]. При этом музыкальная метафора представляет собой зрительный, а не звуковой образ, ассоциирующийся с архетипом небесного пастуха. Мы видим картину сотворения музыкального образа «пастушеского рожка» из небытия, «сумрака», что соотносится с архетипическим представлением о происхождении этого музыкального инструмента. В стихотворении «Голубень» проявляется тенденция, определяющая особенности есенинского мировосприятия, – сочетание музыкального образа и цветовой символики небесного голубого цвета, символа святости в русской иконографии. Космическая метафора-мифологема «согнув луну в пастушеский рожок», образно говоря, освещает творческий путь поэта-пастуха, представляющий, по справедливому утверждению А. Н. Захарова, «единый художественно-философский мир, поэтическую картину Вселенной – Космоса и Социума» [123, с. 35]. Этот музыкальный образ получает развитие в стихотворении «О Русь, взмахни крылами...» (1917), в котором Есенин создает поэтичный образ родоначальника крестьянской поэзии, предстающего в обличье пастуха: «По голубой долине, / Меж телок и коров / Идет в златой ряднине / Твой Алексей Кольцов» [1, т. I, с. 109]. Реализуя метафору «не хлебом единым жив человек», Есенин создает музыкальный образ-миф: «В руках – краюха хлеба, / Уста – вишневый сок. / И вызвездило небо / Пастушеский рожок» [1, т. I, с. 109]. Космическая метафора, созданная поэтом, является своеобразным аналогом эоловой арфы и соотносится с мифологическими представлениями о музыкальной первооснове мира – музыке сфер. Лукиан писал о том, что эллины назвали группу звезд «Лирой Орфея», она «служила небесным отражением земного инструмента», а «инструмент Орфея воспроизводил небесную систему». Тем самым утверждалась идея о «гармонии сфер» [123, с. 50, с. 80]. Как справедливо отмечает Давыдова, «пастух, по Есенину, максимально слит с космосом, он постигает тайны мира, сумев услышать музыку лунного света...» [109, с. 107]. Особенности эволюции есенинской мифопоэтики проявляются в том, что музыкальный образ пастушеского рожка из конкретного, «заставочного» превращается в многозначный «ангелический» образ-символ, характеризуя

архетип творчества, который был, по убеждению Есенина, определяющим для всей новокрестьянской поэзии. Он соотнесен с семиструнной лирой Орфея, олицетворявшей гармонию в движении звезд, «подобно семипланетному небу». Изображая идущего впереди крестьянских поэтов Алексея Кольцова, Есенин акцентирует внимание на метафоре «уста – вишневый сок», которая отражает особенности звукоизвлечения при игре на рожке: губы соприкасаются с мундштуком инструмента. Музыкальный образ предваряет яркая цветовая характеристика: поэт идет «по голубой долине» «в златой ряднине». Заставочный образ «уста – вишневый сок» соотносится с колоронимом «алый». Здесь важно отметить, что «в христианстве ярко-алый цвет символизирует жертвенность, искупительную кровь Христа» [257, с. 32]. Как известно, Кольцов был болен чахоткой, что также могло мотивировать эту метафору, воплощающую мотив жертвенности и трагической судьбы поэта. В соответствии с этим «краюха хлеба» воспринимается как «плоть Христа».

Кольцов, идущий во главе «крестьянской купницы», представлен в соответствии с есенинской мифопоэтикой в образе «воронежского Леля», песенные традиции которого продолжает «рязанский Лель». Необходимо особо отметить, что через обращение к космическим образам (небо, звезды, луна) Есенин расширяет пространство музыкального пейзажа. Звучание небесных сфер мы слышим в финальном аккорде стихотворения «О Русь, взмахни крылами…» (1917): «...На каменное темя / Несем мы звездный шум» [1, т. I, с. 109]. Есенин определяет свой дальнейший путь развития, подчеркнуто дистанцируясь от «смиренного» Николая Клюева, который чем-то похож на Миколу в «Радунице», и подчеркивает, что его от старшего наставника отличает подчеркнутое богоборческое начало: «Но даже с тайной Бога / Веду я тайно спор» [1, т. I, с. 110]. Так, в программном стихотворении, представлена поэтическая декларация всей «купницы» новокрестьянских поэтов. В строках мы можем отметить истоки мифа о поэте-хулигане, а бунтарские «космические» метафоры Есенина («Бросаю, в небо свесясь, / Из голенища нож» [1, т. I, с. 110]) вступают в конфликт с образом небесного пастушеского рожка. Это становится подтверждением того факта, что внешний образ «рязанского Леля», требующий

соответствующего поведения, был тесен для Есенина, но его архетипическая модель творчества сохранилась, обретая новые формы воплощения. А. Мариенгоф в мемуарах «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» (1960) подчеркивал, что Есенина нельзя соотносить с идиллическим образом пастушка, играющего на рожке: «Я невольно подумал: „До чего же Есенин литературный человек!“ По большому хорошему счету – литературный. А невежды продолжали считать его деревенским пастушком, играющим на дулейке» [18, т. II, с. 452]. Тем не менее отголосок пастушеских мотивов можно выявить и в имажинистский период есенинского творчества. Например, в стихотворении «Ветры, ветры, о снежные ветры!..» (1920) этот мотив интерпретируется по-новому, что обусловлено заявленной темой смерти: «Я хочу под гудок пастуший / Умереть для себя и для всех. / Колокольчики звездные в уши / Насыпает вечерний снег...» [1, т. I, с. 54]. В связи с этим возникает вопрос, какой же именно музыкальный инструмент – струнный или духовой – здесь упоминает Есенин? Для верной трактовки образа нужно учитывать, что гудок – это «русский струнный смычковый инструмент» [136, с. 155]. Можно предположить, что Есенин, изображая «гудок пастуший», подразумевал не струнный, а духовой инструмент. Для доказательства данной гипотезы рассмотрим особенности строения и историю данного инструмента. К. А. Вертков отмечал, что гудок просуществовал в России до конца XIX века [82, с. 90], а затем почти полностью исчез. Следовательно, гудок – инструмент, который Есенин вряд ли мог слышать. На гудке в Древней Руси играли скоморохи, а позже – музыканты-гудошники, но нет подтверждений того, что этот инструмент был распространен среди пастухов. В то же время гудком называлась часть кувиклы (цевницы): «Стволы парных кувикл называются гудок и подпищик» [82, с. 33]. На наш взгляд, мала вероятность того, что использование данного названия мотивировано особенностями строения духового инструмента. Мы считаем, что Есенин употребил название «гудок» чисто интуитивно, по созвучию со словом «гудеть», которое в славянской мифологии традиционно ассоциируется со звуком ветра, что созвучно по смыслу с начальной строкой стихотворения. А. Н. Афанасьев подчеркивал, что «гудок и гусли от гуду, гудеть — слово, употребляемое

малороссами для обозначения дующего ветра... Звуки так называемой духовой музыки производятся чрез вдувание воздуха в инструмент устами играющего» [60, с. 102]. Звучание музыкального инструмента в стихотворении «Ветры, ветры, о снежные ветры!..» обретает символический смысл, помогая раскрыть основную идею: после смерти лирический герой хочет возродиться к новой жизни и стать «отроком светлым» или «цветком с луговой межи», что является явным отзвуком есенинского мифа о поэте-пастухе. Мотив превращения в цветок под звучание пастушьего гудка позволяет провести параллель с основополагающим для есенинской мифопоэтики мотивом – происхождением музыки от древа. Так музыкальный образ пастушьего гудка перекликается с названием стихотворения «Ветры, ветры, о снежные ветры!..». Пастуший гудок является архетипическим образом, символизируя собой вечную музыку, объединяющую философские категории пространства и времени посредством музыкального хронотопа.

Сравнительно-сопоставительный анализ позволяет сделать вывод о том, что Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев и С. А. Есенин обращались к одним и тем же устойчивым мифологическим моделям: мифу о происхождении человека, мифу о сотворении мира, мифу о происхождении музыки от древа, важным элементом которого является дендрарное происхождение духового музыкального инструмента. Анализ музыкальных образов помогает понять, в чем проявлялась самобытность Есенина, а в чем он был близок поэтам, представляющим новокрестьянское течение. Есенин, создавая миф о пастухе, который был поэтом, музыкантом и первым философом на земле, воплотил его в духе символистского жизнетворчества. Незадолго до гибели Есенин метафорически сформулировал суть своего жизнетворчества, ассоциируя поэтическое «я» с духовым музыкальным инструментом, который обретал сакральный смысл, связанный с осознанием, что истинная поэзия – от Бога: «Я ведь божья дудка. [41, с. 547]. Полная самоотдача, переходящая в жертвенное служение поэтическому искусству, для Есенина была связана с данным архетипом, истоки которого можно обнаружить в образах древнейших народных духовых музыкальных инструментов. Мифопоэтическая основа определяет сущность музыкальной образности Есенина и поэтов «крестьянской купницы».

2.3. Мифопоэтика образов колоколов и колокольного звона в есенинской лирике и «маленьких поэмах» 1910-х гг.

Значимую роль в есенинской поэзии начиная с раннего периода творчества играли образы колоколов и колокольного звона. Как отмечают искусствоведы, сам «подбор колоколов на звоннице» и «колокольный звон» можно считать «инструментальной музыкой» [73, с. 11 – 12]. Исходя из этого, мы будем рассматривать колокола и колокольный звон как музыкальные образы. По воспоминаниям Александры Есениной, «с колокольным звоном была тесно связана вся жизнь села Константиново. В метель колокол помогал заблудившимся найти дорогу», «этот же колокол извещал о другой беде – о пожаре», «в праздничные дни колокольным звоном сзывали народ к обедне и всенощной» [38, с. 29]. Сам Есенин звонил в колокола на колокольне в родном селе, о чем сохранились свидетельства современников. В ранней лирике Есенина образы колоколов и колокольного звона ярко проявляют свою мифопоэтическую природу. Мир природы Есенин воспринимает в духе сочетания православных и языческих традиций, это ярче всего проявилось через звон колоколов. В формирующейся художественной системе поэта они получают символическое значение, представляющее собой результат переживания и осмысления того «личного», что входит в мир поэтической души.

В есенинском стихотворении «Колокол дремавший…» (1914), опубликованном в журнале «Мирок» под заголовком «Пасхальный благовест», колокольный звон отражает мотив весеннего пробуждения природы: «Колокол дремавший / Разбудил поля, /Улыбнулась солнцу / Сонная земля» [1, т. IV, с. 63]. Музыкальный экфрасис здесь передает пасхальный архетип мировосприятия Есенина. Колокольный звон одновременно возвещает о празднике Пасхи в традициях христианской религии и воссоздает древний архетип возрождения природного начала, слитый с языческими верованиями. Музыкальный образ колокола Есенин переносит в мифологическую систему координат и соотносит с преданием о пробуждении мира, воспринимающегося в контексте архетипа солярного мифа. Солнцу «как божеству дневного света, тепла и жизни»

противостоит образ луны, ассоциирующийся в народных представлениях «с загробным миром, с областью смерти» [226, с. 245]. Так у Есенина рождается метафора, символизирующая лунное начало: «Скрылась за рекою / Белая луна» [1, т. IV, с. 63].

Звонарь в тексте не упоминается, но мы можем предположить: им является сам лирический герой. Здесь можно проследить зарождение будущего мифа о поэте-звонаре, отраженного в революционные годы в маленькой поэме «Иорданская голубица» (1918). Если восходящее солнце символизирует пробуждение природы, то колокольный звон ассоциируется с «пробуждением» душ под влиянием веры. В духе своего мифопоэтического мировосприятия Есенин формирует музыкальный хронотоп колокольного звона, изображая его звучание во времени и пространстве. Символично то, что вначале колокольный звон поднимается вертикально к небу, а затем распространяется по горизонтали, образуя крест:

Понеслись удары
К синим небесам,
Звонко раздается
Голос по лесам [1, т. IV, с. 63].

Характеризуя особенности звучания колокольного звона, исследователь Заруцкая обращает внимание на такую особенность: «Наряду с горизонтальным измерением в мифологеме ударного инструмента присутствует связь с мировой вертикалью» [121, с. 20]. В народной традиции колокольный звон воспринимался как сакральное явление, как «глас Божий» [226, с. 226]. Мифопоэтическое начало в образе колокольного звона, созданного Есениным, проявляется через его антропоморфизацию. Автор прослеживает жизнь звука от его рождения, когда пробуждается «колокол дремавший», до его «замирания» – смерти: «Тихая долина / Отгоняет сон, / Где-то за дорогой / Замирает звон» [1, т. IV, с. 63].

Колокольный звон одновременно возвещает о празднике Пасхи в традициях христианской религии и отражает древний архетип возрождения природного начала, связанный с языческими верованиями. Музыкальный образ колокола Есенин переносит в мифологическую систему координат и соотносит с

мифом о пробуждении мира, связанным с солярным архетипом. Так у Есенина рождается образ, символизирующий лунное начало: «Скрылась за рекою / Белая луна» [1, т. IV, с. 63]. Взаимосвязь языческих и христианских мотивов проявляется в раннем есенинском творчестве через прием контрапункта в соответствии с символикой, определяющей принципы его музыкальной поэтики.

О. Е. Воронова справедливо отмечает, что характерное для ментальности русского человека «христиано-языческое» двоеверие во многом определило особенности поэтического мироощущения Есенина, его «культовое отношение к природе и земле» [93, с. 38]. Данная тенденция получает развитие в стихотворении «Троицыно утро. Утренний канон…» (1914), построенном по музыкальному принципу с повторением первого двустишья в конце: «Троицыно утро, утренний канон, / В роще по березкам белый перезвон» [1, т. I, с. 31]. Есенин описывает один из важнейших праздников православного церковного календаря. В народе Троица нередко совпадала с празднованием Ивана Купалы, языческие обычаи которого были связаны с культом растительного мира, в том числе с таким деревом, как береза. Образ звона является у Есенина сквозным, обладая двойственной сутью, он сочетает в себе «музыку природы» и «звук колоколов», при этом грань между этими характеристиками часто стирается: церковная служба переносится на лоно природы, становящейся храмом. Двойственный характер метафоры «белый перезвон» проявляется в соотнесенности церковного колокольного звона со звоном березовых стволов на ветру. В славянской мифологии береза – «одно из наиболее почитаемых… деревьев ... может выступать как „счастливое“ дерево, оберегающее от зла» [226, с. 44]. С помощью аллитерации (повторение сонорных звуков «н» и звонких «з») Есенин подчеркивает музыкальность колокольного звона, которая органично соотносится с белым цветом. Эпитет «белый» одновременно соотнесен с дендрарным образом березы, знаковым для Есенина, и с символическим значением колоронима «белый». Опираясь на традиции славянский мифологии, А. Н. Афанасьев доказал, что «прилагательное белый (Бел-бог) собственно значит: светлый, ясный ... мы находим в санскрите cveta = белый, эпитет, придаваемый божеству солнца» [60, т. 1, с. 28]. Такой синтез является

отличительной чертой есенинской лирики, в которой создается объемная картина мира, воздействующая на все органы чувств читателя. Есенин использует типичный для народного творчества прием параллелизма: колокола звонят в церкви, березы – в роще: «Тянется деревня с праздничного сна, / В благовесте ветра хмельная весна» [1, т. I, с. 31]. Традиционно ветер воспринимался славянами в контексте звучания духовых музыкальных инструментов, у Есенина же он ассоциируется со звуком церковного колокола. Так рождается «музыка от древа», о чем, подведя итог своих художественных исканий раннего периода творчества, Есенин напишет позднее в трактате «Ключи Марии» (1918). Подобное слияние христианского и языческого мы можем встретить и в творчестве поэтов «крестьянской купницы». Так, например, в стихотворении С. Клычкова «У меня в избенке тесной...» (1922 – 1923) колокольный звон, сзывающий к церковной службе, сочетается с мелодией пастушеской свирели: «За рекой к вечерне звонят, / За рекой поет свирель» [11, с. 206].

В стихотворении «Чары» (1914) Есенин вновь изображает пробуждение природы, соединяя в музыкальных образах языческое и христианское начала: «В цветах любви весна-царевна / По роще косы расплела, / И с хором птичьего молебна / Поют ей гимн колокола» [1, т. IV, с. 50]. Поэт создает образы, связанные с обрядами Русальной недели. «Весна-царевна» выступает как языческое божество и сопоставляется с лунным началом: «Русалка росою плещет на луну». Русалка в славянской мифологии – «женский демонологический персонаж, пребывающий на земле в течение Русальной недели...до или после Троицы» [226, с. 337]. Отраженный в обрядовых и мифологических мотивах миф о «рязанском Леле», создаваемый Есениным в ранний период творчества, органично сочетается с гимном колоколов – музыкальным символом с православной коннотацией, который сливается с «молебном» птиц. Эти музыкальные образы провозглашают своим торжественным и волнующим звучанием наступление весны.

Реалистически изображая патриархальную Русь в стихотворении «По дороге идут богомолки…» (1914), Есенин вновь акцентирует внимание на образе колокольного звона, используя смысловую рифму «кукольни – колокольни»:

«Топчут лапти по полю кукольни, / Где-то ржанье и храп табуна, / И зовет их с большой колокольни / Гулкий звон, словно зык чугуна» [1, т. I, с. 58]. Цветок кукольни похож на колокольню в миниатюре. Так реализуется метафора, в основе которой мифопоэтическое мировосприятие Есенина. С помощью эпитета «гулкий» и сравнения «словно зык чугуна» поэт подчеркивает тесную взаимосвязь между природным началом и образом звонящих колоколов. Тема богомолья, отображенная в этом тексте, претерпевает эволюцию: от приземленного «зык чугуна» до образа внимающей этому звону и откликающейся на него природы – «в дальних рощах аукает звон». Метафора «зык чугуна» – пример антропоморфизации колокольного звона, сравниваемого с «зычным» человеческим голосом. В названии стихотворения «Запели тесаные дроги…» (1914) мы также слышим музыкальный мотив: «Опять я теплой грустью болен / От овсяного ветерка. / И на известку колоколен / Невольно крестится рука». [1, т. I, с. 83]. Важно отметить, что колокол здесь не звонит, изображена лишь колокольня, а синтез природного и христианского начал показан через музыкальный пейзаж, который выступает в качестве церковного звона: «…звонят родные степи / Молитвословным ковылем» [1, т. I, с. 83]. Как и в стихотворении «Троицыно утро. Утренний канон…», Есенин связывает звук с белым сакральным цветом известки колоколен, напоминающим белизну стволов берез в роще. Мифопоэтика стихотворения выстроена в типичном для Есенина ключе сравнения природы с храмом. Есенинский лирический герой двойственен: с одной стороны – это поэт-инок, поклоняющийся христианским святыням, а с другой – пантеист, для которого храмом становится природа. Здесь необходимо вспомнить о блоковском принципе «музыкальности мира», о звучащем «мировом оркестре», о восприятии им природы, истории, любви как музыкальной стихии. Очевидно, что в генезисе музыкальной «темы» у Есенина явственно присутствует блоковское начало, как, например, в стихотворении «О верю, верю, счастье есть!..» (1917), где Родина ассоциируется с музыкальным образом звонящего от порывов ветра колокола: «Звени, звени, златая Русь, / Волнуйся, неуемный ветер! / Блажен, кто радостью отметил / Твою пастушескую грусть. / Звени, звени, златая Русь» [1, т. I, с. 128]. Согласно основополагающим принципам своей мифопоэтики, Есенин

органично соединяет колокольный звон и пастушескую грусть, связывая утопическую мечту о крестьянском рае с революционными событиями. Образы колоколов и колокольного звона претерпевают эволюцию, тесно связанную с переменами в судьбе лирического героя, который из смиренного инока превращается в бунтующего поэта-звонаря.

В стихотворении «Богатырский посвист» (1914) Есенин, откликаясь на события, связанные с началом Перовой мировой войны, обращается к историческому прошлому Руси. Начало построено на сравнении грозы и тревожного набата – колокольного звона, который звучит под куполом небес: «Грянул гром. Чашка неба расколота. / Разорвалися тучи тесные» [1, т. IV, с. 72]. Образ «посвиста» имеет под собой музыкальную природу и типичен для русского фольклора. Текст поэмы также напоминает былину по своей строфике: «Закачались лампадки небесные. / Отворили ангелы окно высокое, / Видят – умирает тучка безглавая, / А с запада, как лента широкая, / Подымается заря кровавая» [1, т. IV, с. 72]. Свист является музыкальным образом, связанным с языческими поверьями: «В свисте ветров и вое бури простодушному язычнику слышались песни духов» [60, т. I, с. 25]. Затем этот образ стал сквозным в русских былинах, но сохранил свою мифологическую природу, связанную, прежде всего, с образом Соловья-разбойника, представителя нечистой силы. В образе главного героя стихотворения – богатыря – соединяется языческое и христианское, как в самом поэтическом мифе Есенина сочетался образ «смиренного инока» и «белобрысого босяка». «Монастырский звон» – музыкальный образ, помогающий испокон веков богатырям одолеть врага, связан у Есенина с определенными историческими аналогиями: «Правит Русь праздники победные, / Гудит земля от звона монастырского» [1, т. IV, с.73]. Монастыри были оплотом духовности, многие монахи участвовали в сражениях (Пересвет, Ослябля). Примечательно, что в славянской мифологии свист и гром также имеют тесную связь – так, Афанасьев утверждает, что «как соловей, прилетая с весною, начинает свою громозвучную песню, свой далеко раздающийся свист по ночам, так точно и бог грозы с началом весны заводит свою торжественную песню, звучащую из мрака ночеподобных туч» [1, т. IV, с. 94]. Таким образом, языческий звуковой символ

войны – гром – ассоциируется с «карающим орудием небесных сил – Бога, Ильи Пророка, Перуна с „гласом небес“» («Грянул гром. Чашка неба расколота. / Разорвалися тучи тесные»). В связи с тем, что «у славян существует верование, что Бог ... громом поражает Дьявола» [226, с. 151], можно воспринимать сражения Первой мировой войны как противостояние Бога и Дьявола. Так, через музыкальный образ, Есенин мифологизирует события своей современности. Гром соотносится с финальной музыкальной метафорой торжественного колокольного звона, традиционно возвещающего на Руси о победном завершении войны.

В поэмах у Есенина впервые образ колокола обозначился в «маленькой поэме» «Марфа Посадница» (1914), при создании которой автор опирался на традиции Лермонтова, вкладывавшего в музыкальные образы «особый метафорический смысл». В «Лермонтовской энциклопедии» отмечается, что в «„Песне про... купца Калашникова“ композиция строится по строгим законам симметрии (зачин, две интерлюдии и концовка, повторяющая мотивы зачина), свойственным не столько поэтическому, сколько музыкальному произведению» [154, с. 315]. В связи с этим нам представляется значимым, что в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» у Лермонтова образ Ивана Грозного напрямую соотносится с образом «большого колокола» как символа верховной власти. Подтверждая это, царь говорит Калашникову:

В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью [17, т. II, с. 345].

Царь Иван IV предстает во всем своем грозном величии во многом благодаря именно этой важной исторической детали. Такой амбивалентный смысл звучания колокола, одновременно выражающего и милость царя, и его жестокий приговор, способствует созданию сложного и противоречивого образа Ивана Грозного, что соответствует мифологическим представлениям о сакральной сущности верховной власти. Как верно отмечает Г. Е. Горланов, «Лермонтову важно было акцентировать внимание на христианской сущности русского народа» [107, с. 170] Амбивалентный характер музыкального образа

колокольного звона проявляется и в эпитетах: сначала он назван «большим», то есть величественным, символизирующим власть царя, затем наделен эпитетом «заунывный», отражающим негативное восприятие народом вести о предстоящей казни Калашникова. Характерные для фольклора повторы и эпитеты подчеркивают, что этот колокол выражает народное мнение и сочувствие осужденному на казнь: «Как на площади народ собирается, / Заунывный гудит-воет колокол, / Разглашает весть недобрую» [1, т. II, с. 345]. Данная метафора соответствует традициям славянской мифологии, где колокольный звон «обычно предвещал смерть» [226, с. 227]. Освоение Есениным лермонтовского опыта в «Марфе Посаднице» проявилось, в частности, в художественном приеме, построенном на параллели: музыкальный образ (колокол) – исторический персонаж. Явление главной героини происходит под звон вечевого колокола, олицетворяющего собой новгородскую вольницу: «Ой, как выходила Марфа за ворота, / ...Раскололся зыками колокол на вече» [1, т. II, с. 7]. Поэт подчеркивает: Марфа «возговорила» «голосом серебряно», опираясь на предание о том, что при изготовлении колоколов в сплав бронзы добавляли серебро, которое на самом деле не соответствовало действительности [194, с. 394 – 395]. При этом, соотнося слово и колокольный звон, поэт также обращается к другому мифологическому поверью о том, что при литье колокола «нарочно распускают молву, чтобы колокол был звучен и слышался везде, как мирская молва» [60, т. 1, с. 298]. Есенин сочувствует Марфе Посаднице, ищущей защиты у Бога, и противопоставляет ей «царя московского», который «антихриста вызывает». Речь здесь идет не только об Иване III, разорившем Новгород. Как справедливо отмечают С.Н. Пяткин и К.П. Кочеткова, «в образе безымянного московского царя, продавшего душу антихристу, поэтически сконцентрированы история и судьба всей самодержавной российской власти» [207, с. 171].

Мифопоэтическая природа колокола отражена в наименованиях его составных частей: «голова», «поясок», «талия», «губа», «устье», «язык», «заплечики», – построенных на сравнении с человеком. Подобная антропоморфизация колоколов у Есенина проявляется в глаголе «заплакали», отображающем авторское отношение к военному походу московского царя

против Новгорода: «На соборах Кремля колокола заплакали, / Собирались стрельцы из дальных слобод; / Кони ржали, сабли звякали, / Глас приказный чинно слухал народ» [1, т. II, с. 9]. Есенин выражает народное мнение, осуждающее власть царя, через обращение к московским колоколам: «Ой ли вы, с Кремля колокола, / А пора небось и честь вам знать!» [1, т. II, с. 9]. Впервые прибегая к художественному приему «реализации метафоры» «царь-колокол», Есенин, изображая звон колоколов Кремля, стремился подчеркнуть их оппозицию вечевому колоколу из Новгорода, соотносящемуся с Марфой Посадницей. Через образ колокола выражена антитеза православного и демонического начал. Марфа ищет заступничества у Бога, а «московский царь на кровавой гульбе / Продал душу свою антихристу» [1, т. II, с. 10]. Символично то, что в финале поэмы звон вечевого колокола сливается с православным песнопением: «Пропоем мы Богу с ветрами тропарь, / Вспеним белую попончу, / Загудит наш с веча колокол, как встарь...» [1, т. II, с. 11]. В предреволюционные годы подобная аналогия между прошлым и настоящим обостряла антисамодержавную направленность поэмы, бунтарский пафос которой стал причиной запрета ее публикации в горьковском журнале «Летопись» в 1916 году. Однокурсник Есенина по университету Шанявского Б.А. Сорокин вспоминал о том, как автор читал эту поэму и сам объяснил ее идейную направленность: «Мы слушали поэму „Марфа Посадница“ ... Перед нами развертывалось, подобно древнему свитку пергамента, далекое предание о Марфе, о вольном Новгороде, пронизанное старинными речениями летописей.

– Мой ответ на войну, – сказал он, когда закончил читать. – Привлекла поэтичность сказания и желание выразить то чувство, которое родилось и живет в сердце в дни „сечи царской“…» [40].

Важно отметить, что в коллективном сборнике новокрестьянских поэтов с музыкальным названием «Красный звон», вышедшем в 1918 г., именно «Марфа Посадница» открывала цикл с символичным названием «Стихослов», в который вошла также «маленькая поэма» Есенина на историческую тему «Ус» (1914), являющаяся, по словам Н.Н. Бабициной, «своеобразным отголоском поэмы „Марфа Посадница“» [62, с. 149]. Ее главный герой атаман Ус обращался к

матери с просьбой: «Уж ты, мать моя, голубица, / Сбереги ты ус на божнице; / Окропи его красным звоном, / Положи его под икону!» [1, т. II, с. 23]. Звукоколаративный образ «красный звон» дал название всему коллективному сборнику. Такого рода метафоры, соединяющие два семиотических кода – звуковой и зрительный, Андрей Белый называл «звуковыми» и связывал с «цветным слухом» [238, с. 78]. Эпитет «красный», соотнесенный Есениным с образом звонящего колокола, свидетельствовал об удивительной способности поэта «видеть звук».

Анализ мифопоэтики колокольного звона позволяет утверждать, что этот образ имеет амбивалентный характер. Традиционно соотносясь с христианским церковным богослужением, он включается Есениным в мифологическую систему и взаимодействует с символами славянской мифологии (солнце, луна и др.). У Есенина звук колокола, распространяющийся во времени и пространстве, создает уникальный хронотоп, объединяющий православный и языческий миры. Пользуясь приемом антропоморфизации музыкальных образов, Есенин подчеркивает амбивалентный характер их символики, что делало художественный мир поэта самобытным и многомерным. Мифопоэтика музыкальных образов колоколов и колокольного звона была связана с особенностями мировосприятия Есенина, отразившего в своем мироощущении синтез языческого и христианского начал. Колокола предстают как музыкальные мифологемы, воплотившие в себе архетипическую сущность «коллективного бессознательного». Отметим, что одним из первых на земле был именно ударный инструмент. Обращаясь к историческим сюжетам, поэт придавал колокольному звону уже новый смысл, проводя аналогии между колоколом и персонажем из русской истории, Есенин создавал свой миф о прошлом, проецируемом на современность. Колокольный звон у Есенина здесь обретает амбивалентный характер: традиционно соотносясь с церковным богослужением, он включается в мифологическую систему и взаимодействует с символикой, определяющей дух славянской мифологии. Многомерность мифопоэтики Есенина проявляется в том, что звук колокола, распространяющийся во времени и пространстве, создает уникальный хронотоп, сочетающий в себе и православный, и языческий мир.

Выводы по главе 2.

Уже в первом стихотворении Есенина встречается мифологический образ соловьиной песни, связанный с образом Орфея и являющийся архетипом поэтического творчества. В контексте мифа о поэте Есенин в сборнике «Радуница» обращается к архетипу поющего старца. В духовном стихе, который поют Микола и поэт-странник, воплощается архетип национального сознания. Песенные образы купальской обрядовой мифологии в ранней есенинской лирике органично сочетаются с христианской символикой. Рождение поэта-песнопевца обретает архетипический характер, т. к. соотносится с архетипами Богоматери и божественного младенца. Обращаясь к архаическому исконно русскому музыкальному инструменту – гуслям, Есенин отдает дань символике свадебного обряда. Уже в ранний период творчества архетипический смысл в национальном преломлении приобретает есенинский образ тальянки, как музыкальная составляющая авторского «мифа о Руси». Музыкальный образ тальянки способствует созданию образа поэта-песнопевца в контексте его жизнетворческого мифа и воплощения русского национального сознания.

Образ поэта и музыканта-пастуха, отраженный в ранних стихотворениях Есенина, выражает архетип прапоэта. Пастушеские духовые музыкальные инструменты (свирель, рожок, жалейка), ставшие символами новокрестьянской поэзии, обретают архетипический смысл в контексте жизнетворческого мифа о «рязанском Леле».

Образы-мифологемы колоколов в ранней лирике Есенина обретают двойственный характер, а колокольный звон может одновременно отражать и «пасхальный» архетип, и языческое мировосприятие. Подобный синтез, присущий музыкальной образности Есенина, отражает особенности русской ментальности. Уже в первых «маленьких поэмах» Есенина на историческую тему образы колоколов напрямую соотнесены с образами персонажей из русской истории. В дальнейшем эта тенденция получила свое развитие, что оправдывает целесообразность осмысления символического смысла данной мифологемы в отдельном параграфе третьей главы.

В целом генезис музыкальных образов раннего творчества Сергея Есенина

тесно связан с мифопоэтическим началом. При этом собственный мифопоэтический подтекст музыкальных образов, связанный с античной, славянской и библейской мифологиями, встраивается в авторский миф о Руси и о поэте Сергее Есенине. В ранних стихотворениях и поэмах Есенин определяет круг ключевых для своего творчества музыкальных образов, которые станут сквозными для его поэзии в дальнейшем. Рассмотрев особенности музыкальной образности в раннем есенинском творчестве, мы пришли к выводу о том, что уже в 1910 – 1916 гг. эксплицитно проявилась мифопоэтическая природа есенинской поэзии. Музыкальный экфрасис у Есенина играет важную роль, представляя святую и языческую Русь и ее поэта-песнопевца. Ярко выраженное музыкальное начало придавало есенинским образам самобытность, волнующую лиричность и философскую глубину, что нашло дальнейшее развитие в период творческой зрелости Есенина, когда поэт создал свои лучшие произведения.

Глава 3. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ЕСЕНИНСКИХ ПОЭМАХ 1917-1920-х гг.

3.1. Мифопоэтика музыкальных образов в «библейских поэмах» Есенина и миф о рождении нового мира.

В мифопоэтике музыкальных образов «библейских поэм» Есенина, созданных в 1917 – 1918 гг., отразилось увлечение поэта идеями скифства. Как известно, объединение «Скифы», в которое входили поэты-символисты А. Блок, А. Белый и новокрестьянские поэты во главе с Н. Клюевым и С. Есениным, заявило о себе двумя одноименными сборниками [25, 26]. Во вступительной статье к первому сборнику «Скифы» (1917) идеолог скифства, критик Р.В. Иванов-Разумник, отстаивая идею преемственности в выборе особого пути России, доказывал: «Скифы – потомки Геракла... скифы и эллины будут в одном стане» [129, с. 10]. Между представителями «символистского» и «новокрестьянского» крыла «скифства» шел своеобразный полемический диалог, суть которого нашла отражение в музыкальном образе песни в письме С. Есенина к А. Ширяевцу. В нем представлены принципы мифотворчества, нашедшие воплощение в музыкальной образности есенинских «библейских поэм»: «...Мы ведь скифы, приявшие глазами Андрея Рублева Византию... а они все... западники, им нужна Америка, а нам в Жигулях песня да костер Стеньки Разина» [1, т. VII, с. 94 – 95]. Символистов и новокрестьянских поэтов, поэтизировавших революционную стихию во всех ее проявлениях, сближал особый интерес к мифологии и музыке. В первом сборнике «Скифы» [25] были опубликованы статьи А. Авраамова «В дебрях эстетики», Л. Шестова «Музыка и призраки», А. Белого «Жезл Аарона», в которых большое внимание уделялось музыкальному началу в искусстве и его тесной взаимосвязи с мифом. Так, например, А. Белый утверждал: «Любая метафора заключает потенцию мифа», а «корень слова – метафора всех метафор и миф мифологии» [25, с. 161].

В творчестве «скифов» А. Блока («Двенадцать»), А. Белого («Христос Воскрес») с явно выраженным музыкальным началом проявилась тенденция обращения к библейской мифологии и эсхатологическим мотивам. А. Блок в статье «Интеллигенция и революция» (1918), доказывая постулат «дух есть

музыка», трактовал его как музыкальную мифологему революции. Обращаясь к творческой интеллигенции, Блок призывал: «...Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте революцию» [8, т. 5, с. 406]. Увлечение скифством привело к разительным переменам в образе лирического героя Есенина, на смену «рязанскому Лелю» пришел поэт-пророк [163]. Этому в немалой степени способствовала музыкальная образность.

Вступая в творческий диалог с Блоком, в переломные для судьбы России 1917 – 1918 гг. С. Есенин создал цикл «маленьких поэм», насыщенных музыкальными архетипическими образами-символами, своими корнями уходящими в глубины библейской, античной и славянской мифологий, благодаря которым он формирует утопический образ Руси [178, 179, 271].

Музыкальное начало проявилось и в названии, и в самом содержании первой в этом ряду поэмы «Певущий зов» (1917). М. В. Скороходов, опираясь на толкования слов «певучий» и «зов», данные в словаре В. И. Даля, делает вывод: в этом заглавии заключено несколько значений – «звучный призыв, возвещение, поэтическое, напевное провозглашение» [223, с. 167]. На самом деле многие пророчества в Библии зачастую сопровождались музыкальным аккомпанементом. Вот как об этом, например, говорится в Книге Царств: «После того ты придешь на холм Божий... встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель, и гусли, и они пророчествуют» [Перв. кн. Царств. 10:3]. Опираясь на библейские традиции, Есенин сам творил миф о «поющем» поэте-пророке, определив свою творческую позицию в поэме «Преображение» (1917) таким образом: «Пою и взываю...» [1, т. II, с. 52]. М.А. Соловьева обратила внимание на «песенный характер молитвенных восклицаний» есенинских библейских поэм, увидев в этом сходство с церковными песнопениями [231, с. 438]. На самом деле музыкальная образность библейских поэм Есенина, создававшихся в переломные для истории России годы, сочетает звучание священных песнопений и «музыки революции», выстраивающихся по принципу контрапункта. В каждой из них находит развитие одна ключевая музыкальная тема, связанная с определенным мотивом, получившим отражение в музыкальных образах.

Весь цикл есенинских библейских поэм представляет собой полифонию различных голосов. Характеризуя этот художественный принцип, лежащий в основе композиции, исследователь А. М. Марченко пришла к выводу: «Принцип многоголосия позволял Есенину ... предоставить право на песнь, на монолог жителям как уходящей, так и новой Руси» [168, с. 110]. Так, например, в финале поэмы «Певущий зов» звучит «священная песня», музыкальный образ которой соотносится с заглавием: «Кто-то мудрый, несказанный, / Все себе подобя, / Всех живущих греет песней, / Мертвых — сном во гробе» [1, т. II, с. 29]. В данном контексте песня у Есенина олицетворяет собой всеобъемлющую вселенскую музыку, а в «духовном песнопении», символизирующем веру человечества, воплощается Божественное начало. С помощью метафоры «греет песней» Есенин наделяет музыку особым сакральным смыслом, подчеркивая ее важную роль в духовной жизни. Используя принцип кольцевой композиции, поэт завершает свою «маленькую поэму» мажорным финалом: «Не губить пришли мы в мире, / А любить и верить!» [1, т. II, с. 29]. Этот жизнеутверждающий аккорд был созвучен ее началу: «Радуйтесь! / Земля предстала / Новой купели» [1, т. II, с. 26]. Через музыкальные образы первой из библейских поэм, названной автором символично – «Певущий зов», определяется тональность всего цикла. Исследователь Н. М. Кузьмищева, анализируя поэму «Певущий зов», выдвигает гипотезу: «В судьбе Иоанна Крестителя Есенин предвидел, может быть, свою. Иоанн Креститель лишается головы как „ревнитель праведности“, пострадав за обличение Ирода» [150, с. 64]. Так определяется мотив жертвы во имя революции, получивший развитие не только в есенинских библейских поэмах.

Сознавая, что для отражения «музыки революции», вдохновляющей на переустройство мира, нужны новые образы, поэты-«скифы» пытались создать свой вариант «Марсельезы», ставшей гимном Великой французской революции. У Н. Клюева мотивы «Марсельезы» слышны в «Красной песне» [13, с. 351 – 434] (1918), у Есенина – в поэме «Товарищ» (1918).

Описанию обыденной жизни семьи простого рабочего в первой части поэмы соответствует монотонная интонация. Ритмически однозвучный образ «грустно стучали дни, словно дождь по железу» соединяется с мотивом

революционного гимна, образуя контрапункт, когда отец учит своего сына Мартина «распевать марсельезу» [1, т. II, с. 30]. Вторая часть поэмы написана в маршевом ритме, совпадающем со звучанием «Марсельезы». Стремясь в музыкальных образах воплотить «музыку» революции, Есенин вступает в творческий диалог с Маяковским. В стихотворении Маяковского «Революция. „Поэтохроника“» (1917) ключевую роль играет образ революционной песни, которая звучит «из рвущейся меди... сияньем пробивая пыль». У «поэта уличной толпы» «Марсельеза» представлена как «песня народной массы»: «...над баррикадами / плывет, громыхая, марсельский марш» [20, т. I, с. 137]. В отличие от Маяковского, создавая революционную поэму, Есенин изображает не толпу, а отдельного героя – Мартина. Музыкальная тема, связанная с его трагической судьбой, в начале звучит «соло», но постепенно мотив «Марсельезы» в «Товарище» разрастается и пронизывает все пространство текста, ее звук созвучен мятежной музыке природы: «Ревут валы, / Поет гроза! / Из синей мглы / Горят глаза» [1, т. II, с. 31]. Звуковое полотно поэмы «Товарищ» «разрывает» звук крика, отразивший трагедию революции: «Все взлет и взлет, / Все крик и крик! / В бездонный рот / Бежит родник...» [1, т. II, с. 31]. Крик умирающего отца выступает пронзительным диссонансом, следуя за мотивом «Марсельезы»: «Нечаянно, негаданно / С родимого крыльца / Донесся до Мартина / Последний крик отца» [1, т. II, с. 32]. «Глас вопиющего в пустыне» услышан, но отца уже не воскресить.

В «Товарище» необиблейский пророк Сергей Есенин обращается к миру с категоричным заявлением: «Слушайте: / Больше нет воскресенья! / Тело Его предали погребенью...» [1, т. II, с. 34]. Автор поэмы подчеркивает: смерть младенца Христа стала искупительной жертвой, принесенной во имя Революции. С началом «маленькой поэмы» перекликается ее финал, в котором возникает музыкальный образ звенящего слова: «Железное / Слово: / „Рре-эс-пуу-ублика!“» [1, т. II, с. 34]. Музыка революции, которую призывал слушать Блок, у Есенина «отзывается» в эпитете «железное», смысл которого можно интерпретировать по-разному. Для Есенина слово «звенит» всегда коррелировано с музыкальным началом. Но эпитет «железное» применительно к слову «республика» звучит

смысловым диссонансом. Гимн революции содержит в своей оркестровке партию медных духовых труб. Так, создавая свой необиблейский миф о Февральской революции 1917 г., Есенин вводит в него революционный образ звучащей «Марсельезы», соотносящийся с библейской музыкой «возвещающих труб». Вначале отец и его сын Мартин поют «Марсельезу» «а капелла», а в финале этот мотив превращается в «железный» марш новорожденной «Рре-эс-пуу-ублики!».

Трагическому пафосу поэмы «Товарищ» противопоставлен мажорный настрой поэмы «Отчарь» (1917, 19 – 20 июня), где символом революции становится образ природной стихии, сочетающийся с рождением музыки от древа: «Под облачным древом / Верхом на луне / Февральской метелью / Ревешь ты во мне» [1, т. II, с. 36]. Есенин подчиняет композицию музыкальному принципу – forte революционных бурь сменяется piano векового покоя: «Гладит волны челнок, / И поет тишина» [1, т. II, с. 38]. Образ песни, сочетающийся с цветовой символикой синего Божественного света, раскрывает духовный мир Отчаря: «Свят и мирен твой дар, / Синь и песня в речах» [1, т. II, с. 38].

Мифу о революции в есенинской интерпретации отвечала и музыкальная образность колокольного звона «маленькой поэмы» «Отчарь» (1917), опубликованной в коллективном сборнике новокрестьянских поэтов «Красный звон» (1917). Есенин, обращаясь к образу вечевого колокола, подчеркивает силу его революционного воздействия, вспоминая историю народных восстаний: «Слышен волховский звон / И Буслаев разгул, / Закружились под гул / Волга, Каспий и Дон» [1, т. II, с. 38]. Так мифологемы колокола и колокольного звона формирует триптих из созданных в 1914 г. двух «маленьких поэм» «Марфа Посадница» и «Ус» и библейской поэмы» «Отчарь», объединенных размышлениями Есенина о прошлом Руси в контексте революционных событий современности [117, с. 101].

Музыкальные образы колоколов обретали ярко выраженное революционное звучание и в творчестве новокрестьянских поэтов: Клюева, Ширяевца и Орешина, чьи стихи объединял синестезийный образ, построенный на слиянии красного цвета и звука. Открывающее сборник «Красный звон»

программное стихотворение Клюева «Красные песни» начинается с музыкального образа набата: «Распахнитесь, орлиные крылья, / Бей, набат, и гремите, грома», – отголоском ударов колокола становится рефрен: «На бой, на бой!» [15, с. 20]. Революционному пафосу музыкальных образов Клюева созвучна метафора «красный звон» в «Пасхе» (1918) Ширяевца: «Воскрешен весь люд бездольный / Словом властным, / И запели колокольни / Звоном красным» [15, с. 90]. Поэт переосмысливает религиозный праздник в духе русского менталитета, связывая революцию с возрождением народа, символом которого является колокольный звон. В стихотворении Петра Орешина «Алый звон» (1918) алый цвет соотносится с цветом крови, пролитой за дело революции: «Весенней молнией объята, / Не Русь ли, алая до дна, / Громами красного набата / Со всех сторон потрясена?» [15, с. 114]. Образ «набата-грома» представляет мифопоэтическую модель в традициях славянской мифологии: «Гром, как глагол Божий, назывался метафорически звоном, ибо громкие звуки голоса и колокола, у которого есть свой язык, обозначались на древнем языке родственными, тождественными выражениями» [60, т.1, с. 297]. В духе утопического мифа о крестьянском счастье представлена мифологема колокольного звона в стихотворении Ширяевца «Родине»: «Русь, вставай! Довольно муки! / Нет ни тюрем, ни оков! / Слышишь радостные звуки / Вечевых колоколов?» [32, с. 28]. Обилие восклицательных знаков передает динамику звона, служащего сигналом к пробуждению патриархальной Руси. Таким образом, мифологема «вечевой колокол», как атрибут новгородской демократии, в революционные годы стала символом освобождения народа от векового гнета. Содержащийся в музыкальной образности поэмы Есенина «Отчарь» подтекст по-новому раскрывается в контексте революционных исторических событий и творчества новокрестьянских поэтов.

Своеобразной увертюрой, настраивавшей читателя на необычное звучание музыки библейской поэмы «Октоих» (август 1917), стало стихотворение Есенина «О Родина!», написанное в том же году. Два эти произведения стали откликом поэта на Февральскую революцию, воспринятую Есениным с необычайным воодушевлением. Стихотворение «О Родина!» отличается ярко выраженным

мажорным началом: «О родина, о новый / С златою крышей кров, / Труби, мычи коровой, / Реви телком громов» [1, т. IV, с. 166]. В первой строфе Есенин использует зооморфный образ, уподобляя Россию корове, мычание которой сравнивается со звучанием духового музыкального инструмента – трубы. Стихотворение «О Родина!» своей ключевой музыкальной метафорой во многом предваряло близкие по смыслу музыкальные образы есенинских «библейских поэм», что позволяет проследить их генезис. На фоне смелого музыкального образа «труби, мычи коровой» формируется есенинская мифологема «Руси-коровы» и миф о ее сыне, «поэте-пастухе». В этом же ряду и музыкальная образность стихотворения «Разбуди меня завтра рано…» (1917), в котором Есенин, обращаясь к матери, предсказывает свою славу и предназначение:

Воспою я тебя и гостя,
Нашу печь, петуха и кров...
И на песни мои прольется
Молоко твоих рыжих коров [1, т. I, с. 116].

Музыкальное начало проявляется в заглавии поэмы «Октоих» (1917). «Октоихом» называется богослужебная книга церковного пения на восемь голосов. Небо и земля в поэме «Октоих» – это Божий храм, где «холмы поют про рай» и слышны небесные молитвы: «О Дево / Мария! – Поют небеса...» [1, т. II, с. 42]. Композиция поэмы «Октоих» выстраивается по музыкальному принципу, в финале мы слышим смысловое crescendo, выраженное в апокалипсическом звучании труб, которое сменяет «музыку» природы:

Вострубят Божьи клики
Огнем и бурей труб... [1, т. V, с. 45].

Как известно, одна из главных функций музыкального образа трубы в библейской традиции связана с прославлением Бога: «И весь народ трубил и взывал громким голосом, прославляя Господа за восстановление дома Господня» [2Езд. 5:59]. Пришествие Бога также сопровождается звуком труб: «Восшел Бог при восклицаниях, Господь при звуке трубном» [Пс. 46].

После «пастушеских» духовых музыкальных инструментов: свирели, рожка, жалейки, звучание которых было ограничено замкнутым миром лирического героя–пастуха, – Есенин впервые обращается к новому для себя

музыкальному образу трубы. Ее громкий звук сакрализирует поэтическое пространство и делает глобальной тематику поэмы. Художественная функция этого музыкального образа определяется тем, что автор вкладывает в него представление лирического героя о судьбе России в эпоху глобальных исторических перемен. Музыкальный образ звучащей трубы у Есенина становится архетипическим, воспроизводя эсхатологический сюжет библейской мифологии, помогая создать уникальный есенинский миф. Музыкальная метафора «огнем и бурей труб» представляет собой яркий пример есенинского ангелического образа-символа в соответствии с классификацией, данной в «Ключах Марии», и напрямую соотносится с образами трубящих ангелов из Откровения Иоанна Богослова: «И семь ангелов, имеющих семь труб, приготовились трубить» [Откр. 8, 6 – 7].

Как мы убедились, образ есенинского лирического героя – пастуха в 1918 г. в «маленьких поэмах» претерпевает эволюцию, приобретая черты библейского пророка. При этом «пророк-пастух-поэт» сохраняет в себе основы архетипического пастушеского мировосприятия, реализуя библейскую метафору о пастыре, «пасущем народы».

Определяя жанровые особенности посвященной А. Белому есенинской поэмы «Пришествие» (1917), исследователь О. Е. Воронова обращает внимание на ее соответствие «специфике жанра поэмы-мистерии» [93, с. 292]. Сам жанр мистерии подразумевает музыкальную составляющую, включая в себя «латинскую певческую лирику» [185, с. 347]. Есенин представляет символическую сцену из мистерии, в которой музыкальные образы труб символизируют природную стихию: «Трубами вьюг / Возвести языки...» [1, т. V, с. 50]. Близкий по смыслу мотив представлен в поэме «Глоссолалия» (1917) яркого представителя «скифства» – А. Белого: «Север, запад, восток, юг грядущей вселенной гласят в храме звука особыми трубами...» [7, с. 102]. Анализируя музыкальную поэтику есенинского «Пришествия», мы можем провести параллель и с поэмой-мистерией А. Белого «Христос Воскрес» (1918). Близкая по многозначным смыслам символика революционной стихии воплощена у Есенина и у Белого в образе звучащих труб. Не случайно А. Белый три раза повторяет

выразительный неологизм «вострубленной», являющийся «эсхатологическим символом грядущего Апокалипсиса и смерти» [109, с. 65]. Приведем один из примеров этого музыкального образа: «Бурями вострубленной / Весны, / Простерло / Гласящие глубины / Из огненного горла: / — «Сыны Возлюбленные, / — Христос Воскрес!» [6, т. I, с. 445]. У А. Белого музыкальный образ трубного гласа символизирует распятие, смерть и воскресение Христа.

Есенин вступает с Белым в полемический диалог в поэме «Преображение» (1917), его лирический герой – библейский пророк – призывает россиян стать избранным народом и самим «трубить в трубы», чтобы возвестить о грядущих глобальных переменах: «Ей, россияне! / Ловцы вселенной, / Неводом зари зачерпнувшие небо, — / Трубите в трубы» [1, т. II, с. 54]. Черты есенинского необиблейского мифа воплощаются через утверждение идеи «Человекобога». В связи с этим происходит переосмысление музыкального образа труб, звучание музыкального инструмента символизирует сложный процесс «преображения». В Библии сказано: «Блажен народ, знающий трубный зов! Они ходят во свете лица Твоего, Господи» [Пс. 88:16]. Звук трубы – знак божественного покровительства.

Идеи неохристианства, созвучные «скифству», Есенин воплощает в смелой метафоре «отелись», основанной на мифологическом уподоблении бога корове:

Облаки лают,
Ревет златозубая высь...
Пою и взываю:
Господи, отелись! [1, т. II, с. 52].

Воспевая «телицу Русь», Есенин наполняет мифологический сюжет музыкальным началом, «песня бури» является откликом природы на призыв пророка и органично соотносится с оживляющим природным явлением – грозой, разразившейся «Под поющий в небе гром» [1, т. II, с. 56]. Вполне закономерно поэтому возникновение в поэме «Преображение» «пастушеского мотива», связанного с музыкальным образом звучащей трубы: «С утра над осенницею / Я слышу зов трубы. / Теленькает синицею / Он про глагол судьбы» [1, т. II, с. 53]. Поэт упоминает именно пастушескую трубу, звук которой одновременно обретает пророческое звучание, подтверждаемое метафорой «глагол судьбы». Есенин

использует характерный для поэтики символизма принцип двоемирия, сопоставляя через пастушеский мотив небесный рай и реалии крестьянской жизни. Так рождается образ Богородицы, скликающей «в рай телят» [1, т. II, с. 53]. Как мы убедились, Есенин в поэмах «Октоих» и «Преображение» выстраивает ряд связанных между собой мифологем: «Бог», «Русь», «корова», «Богородица», – объединенных между собой музыкальным образом-архетипом «трубного гласа».

Прием совмещения небесного и земного Есенин использует и в «маленькой поэме» «Иорданская голубица» (1918), где в роли пастуха выступает апостол: «С дудкой пастушеской в ивах / Бродит апостол Андрей» [1, т. II, с. 59]. Апостолы в христианской традиции воспринимались как духовные пастыри, которые «пасли» не домашних животных, а души людей – паствы. Именно поэтому в руках у Андрея оказался пастушеский музыкальный инструмент. Объясняя смысл этого образа, А. В. Давыдова делает вывод: в «неоязыческом образе есенинского пастуха проступают черты христианского пастыря, молящегося за свой народ» [109, с. 107].

В поэме «Иорданская голубица» Есенин создал развернутую музыкальную метафору «поэт-звонарь», проводя образные аналогии между колокольным звоном, поэтическим словом и историческими событиями. Колокол входит в образную систему пророчества. Судя по черновым наброскам, поэт не сразу нашел эту «знаковую» «колокольную» метафору. В черновых вариантах было: «небо я темное / Взял за язык» [1, т. II, с. 217], «В колокол синий / Звоню» [1, т. II, с. 217]. В приведенных вариантах заметно влияние Клюева, который создал символический образ колокола в стихотворении «Песнь Солнцепевца» (1917): «Колокол наш — непомерный язык» [13, с. 363]. Стремясь создать оригинальный образ, Есенин преодолевает клюевское влияние. Так у поэта рождается суггестивный музыкальный образ, объединяющий историю и современность:

Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя родина,
Я – большевик [1, т. II, с. 58].

В «Иорданской голубице» лирический герой Есенина предстает на фоне метафорического аккомпанемента звонящего колокола, выступая не только в символической роли звонаря, но буквально реализуя метафору «поэт-колокол», четко вписав ее в контекст революционной эпохи. Поэт-звонарь «бил» в «колокол революции», осознавая: она ведет его Родину к неотвратимой «гибели»: «Крепкий и сильный, / На гибель твою / В колокол синий / Я месяцем бью» [1, т. II, с. 58]. За внешней пафосной оболочкой этих музыкальных образов скрывалась трагедия. Определяя специфику музыкальной образности «Иорданской голубицы», можно отметить обращение Есенина к традициям Лермонтова, сравнившего в стихотворении «Поэт» (1838) звучание поэтической речи со звоном вечевого колокола: «Твой стих, как божий дух, носился над толпой; / И, отзыв мыслей благородных, / Звучал, как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных» [17, т. I, с. 408]. При этом Есенин наполняет музыкальный образ звонящего колокола иным, чем у Лермонтова, смыслом. Поэт понимал: «отчалившая Русь» приносится в жертву мировой революции «ради вселенского братства людей» [1, т. II, с. 58]. Звон колокола в «Иорданской голубице» символизирует исторический перелом и миф о «Руси уходящей», вызывая душевное потрясение лирического героя и ментальный раскол в его сознании.

Попытка создать утопический мир крестьянского рая на земле была предпринята Есениным в поэме «Инония» (1918), посвященной пророку Иеремии. Ее автор предстает перед нами в образе пророка-мифотворца, заявляя: «Так говорит по библии / Пророк Есенин Сергей» [1, т. II, с. 61]. К. Г. Юнг относил пророка к одному из архетипов, подчеркивая его сходство с поэтом: «У пророков и поэтов к их собственному голосу часто примешивается идущий из глубин голос... но их сознанию удается овладеть этим содержанием и придать ему художественную или религиозную форму» [278, с. 118].

Значимую роль в «Инонии» играет образ колокольного звона. В черновике поэмы этот образ помогает провести смысловую параллель между историческим персонажем – императором Петром Первым, поднявшим Русь на дыбы, – и поэтом, разрушающим старый мир: «Колокольные над Русью клики… Ныне, как Петр Великий…Рушу под тобою твердь» [1, т. V, с. 223]. В окончательном

варианте «Инонии» возникает другая мифопоэтическая аналогия: «Лай колоколов над Русью грозный – / Это плачут стены Кремля» [1, т. V, с. 162]. Архетип колокольного звона в данном историческом контексте обретает новый смысл, знаменуя конец прежней Руси и сотворение иного мира. В «Инонии» поэт уже не «поет», как в «Преображении», а «говорит». Суть эволюции, которую претерпевает образ поэта-пророка, во многом определяется полемическим преломлением пушкинских традиций [206, с. 76]. У Пушкина пророк выполняет веление Господа: «И внял я неба содроганье / И горний ангелов полет ... И Бога глас ко мне воззвал...» [23, т. II, с. 304]. Есенинский пророк, напротив, выступает как богоборец, а его «богохульства» соотносятся с «лаем колоколов», образы которых десакрализируются.

Черновые варианты есенинских произведений дают возможность представить логику развития авторского замысла. Показателен в связи с этим такой факт: в одном из вариантов поэмы «Инония» Есенин создает выразительный музыкальный образ «гармоники пьяной», органично сочетающийся с образом лирического героя – крестьянского бунтаря. При этом «ай колоколов» воспринимается как «глас» нового пророка: «Ныне же, как Петр Великий, / Я рушу под тобою твердь, / Под гармоники пьяной клики / Заставлю плясать я смерть» [1, т. II, с. 223]. Можно выдвинуть гипотезу: Есенин по-своему интерпретирует мотив воздействия музыки Орфея на смерть, которая отступает перед волшебной силой его искусства.

Со стихией дионисийства коррелирован мотив дьявольской музыки в черновом варианте поэмы «Сельский часослов» (1918), где рождается символический образ, подчеркивающий демоническую природу, свойственную духовым музыкальным инструментам: «Дьявол меня ведет по пустыне. / Вот он... / В дудку ветра поет мне песню» [1, т. IV, с. 303]. Путь к отчуждению и переходу из «имманентного» в трансцендентный «дъявольский» мир, выраженный у Есенина в образе пустыни, воспринимается Ханзеном-Леве как отличительная черта мифопоэтики символизма [251, с. 87]. Можно предположить, что таким образом отразилось стремление Есенина преодолеть дух «пастушества». Здесь немаловажно отметить, что генитивная метафора «дудка ветра» до Есенина

использовалась Клюевым в его программном стихотворении «Я – посвященный от народа…» (1918), которое завершается так: «…И в дудке ветра об арабе, / Прозревшем Звездную Москву» [13, с. 28]. Возможно, Есенин, обратившись к тому же образу, вступал в полемику с Клюевым, претендуя на первенство среди новокрестьянских поэтов. Автор «Сельского часослова» соединяет характерные для деревенской жизни образы дудки и гармони. Так, образы поэтов крестьянской Руси соотносятся с библейскими пастырями: «Пастухи пустыни – / Что мы знаем?.. / Только знаю, что поет овес при ветре... / Да еще / По праздникам / Играть в гармошку» [1, т. IV, с. 175]. Лирический герой Есенина «только ведь приходское училище кончил», эта деталь красноречиво говорит о чистом и непосредственном взгляде на мир, в котором отразилась сокровенная связь Священного Писания, народного творчества и музыки природы («овес поет при ветре»). Замыкает ряд знаковых образов «гармошка», становящаяся для Есенина частью святого в своей простоте пастушеского мира. Поэт передает архетип мировосприятия русского человека, ставя в один ряд пастуха-музыканта и гармониста. Каждый из них соотносится с образом лирического героя поэта. Музыка природы созвучна игре гармониста, потому что его песня также первородна и вдохновлена простой сельской жизнью. Село у Есенина является символом естественного мира, а гармонист наделен чертами библейского пастыря. Этот важный для Есенина мотив получит дальнейшее развитие в маленькой поэме «Сорокоуст».

Поэма «Небесный барабанщик», написанная в феврале 1918 г., по своему пафосу стала самой революционной из всех библейских поэм. Исследователи обратили внимание на особый характер ее музыкальной образности: А. В. Давыдова отметила, что ритм ее строк «схож с ... четким барабанным маршем» [109, с. 110], а Н.М. Кузьмищева соотносила музыкальный образ «бой барабанов» с «поэтикой Пролеткульта» [150, с. 9]. Определяя черты сходства ключевого музыкального образа «солнце-барабан» у Есенина и Маяковского, О.Е. Воронова обоснованно доказывает, что «есенинскому „небесному барабанщику“» предшествуют образы Маяковского [93, с. 352].

Раскрывая смысловой подтекст поэмы, в основе которой лежит музыкальный космический образ «солнце-барабан», необходимо обратиться к его истокам, берущим свое начало в славянской мифологии. Согласно нашей гипотезе, образ «солнце-барабан», являющийся идейно-художественным центром поэмы, у Есенина соотносится с солярным мифом и ассоциируется с праздниками в честь славянского божества Ярилы. А. Н. Афанасьев, описывая этот обряд, обращал внимание на то, что «шествие Ярилы… возвещалось барабанным боем» [60, с. 254]. В «Небесном барабанщике» Есенин проводил параллель между языческим праздником древних славян в честь Ярилы, где устраивались «кулачные драки, кончавшиеся увечьями, а иногда и убийствами» [226, с. 398], и карнавальной стихией революции. С традициями славянской мифологии связана и гиперболическая музыкальная метаморфоза – превращение земли в музыкальный инструмент: «Бубенцом мы землю / К радуге привесим. /Ты звени, звени нам, / Мать земля сырая...» [1, т. II, с.70]. Отметим, что звон бубенцов был своеобразным музыкальным сопровождением языческого празднества, главный герой которого представал в «колпаке, украшенном бубенцами» [176, с. 357]. Музыкальный образ барабана получает развитие в финале «Небесного барабанщика», напрямую перекликаясь с празднованием в честь бога Ярилы: «...Кому ненавистен туман, / Тот солнце корявой рукою / Сорвет на златой барабан» [1, т. II, с. 71]. У Есенина характерная мифологическая бинарность отразилась в «заставочном образе» – «солнце-барабан», рожденном путем «снижения» космического образа до земного и превращения его в средство революционной агитации, приобретающей космический масштаб: «Наш небесный барабанщик / Лупит в солнце-барабан» [1, т. II, с. 72]. Маленькая поэма «Небесный барабанщик» стала завершением цикла библейских поэм, а ее образность свидетельствует о том, что Есенин осознал «исчерпанность духовно-образной модели» «необиблейского мифа» [93, с. 356]. В библейских поэмах Есенин в духе авторской мифологии создал свое сакрализованное пространство, одной из центральных мифологем которого стал колокол. В отличие от раннего периода, в эпоху революционных перемен колокола зазвучали в есенинском творчестве особенно выразительно, а по характеру их звона, представлявшему

сначала радостный благовест, возвещающий о наступлении новой жизни, а затем приобретшему панихидное звучание, можно проследить за тем, как менялось есенинское восприятие революции и ментальных констант его национального архетипа, воплощенных в мифе о революции. В письме, обращенном «В град Инонию, Улица Индикоплова, Сергею Александровичу Есенину», В. Шершеневич, определяя сущность мифопоэтики есенинского образотворчества, выделил именно те музыкальные архетипические образы, которые углубляли символическое значение и расширяли хронотоп библейских поэм: «Поэт будущего любит настоящее во имя прошедшего. Таков и ты. Поэтому-то весело и бодро гремит барабан твоих образов, труба твоих точных метафор» [29, с. 449].

Призывая россиян самих «трубить в трубы», Есенин по-своему интерпретировал апокалипсические мотивы. В библейских поэмах через музыкальные образы представлен есенинский авторский миф о рождении нового мира. Трагическое изображение гибели России дано лишь в поэме «Сельский часослов». Есенин в библейских поэмах, используя музыкальные образы, создал утопический миф о революции как «рукотворном» Апокалипсисе, в финале которого Русь должна была преобразиться в «небесный град Инонию» [178, 179]. Эта утопия на глазах поэта превращалась в антиутопию, трагедия которой нашла отражение в музыкальных образах, созданных в имажинистский период творчества С. А. Есенина.

3.2. Музыкальные образы Есенина как художественное воплощение мифа о революционном Апокалипсисе.

События Октябрьской революции и Гражданской войны в России воспринимались многими русскими писателями в контексте апокалипсического кризиса, который переживало все человечество. Например, А. Ремизов в сборнике «Скифы» (1917) публикует «Слово о погибели Русской земли» (1917). Последнее произведение В. В. Розанова получило название «Апокалипсис нашего времени» (ноябрь 1917 – октябрь 1918). Есенин и поэты-имажинисты, как подчеркивает О.Е. Воронова, в революции также стремились отразить «...явление русского апокалипсиса» [52, с. 44].

Особенности апокалипсической мифопоэтики музыкальных образов Есенина, созданных в 1919 – 1921 гг., раскрываются в контексте художественных исканий самых ярких представителей этого течения В. Шершеневича и А. Мариенгофа. Трагизм мировосприятия Есенина достигает в этот период «масштабов вселенского Апокалипсиса», а «Кобыльи корабли» (1919) становятся своеобразным «вступлением к „Деревенскому Апокалипсису“» [93, с. 385]. Крушение мифа об Инонии погружает Есенина в тяжелый духовный кризис, что находит отражение в характерном для его поэтики музыкальном образе песни в поэме «Кобыльи корабли»: «Видно, в смех над самим собой / Пел я песнь о чудесной гостье» [1, т. II, с. 78]. «Кобыльи корабли» построены на антитезе творческого начала, представленного в музыкальном образе «петь», Апокалипсису кровавой бойни Гражданской войны: «О, кого же, кого же петь / В этом бешеном зареве трупов?» [1, т. II, с. 78]. Единственный выход для поэта в период братоубийственной войны Есенин видит в утверждении гуманистических ценностей, априорно воспринимаемых в контексте природного начала. Следуя данной архетипической модели, на стыке языческого мифа и текста Священного Писания, поэт формулирует эпатирующий призыв: «Если хочешь, поэт, жениться, / Так женись на овце в хлеву» [1, т. II, с. 79]. Овца в деревенском хлеву – это знаковый образ для «последнего поэта деревни», стоящий в одном ассоциативном ряду с образом поэта-пастуха.

Пастушеский мотив переосмысляется Есениным в аспекте трагических событий Гражданской войны. Для него миф о поэте-пастухе по-прежнему соединяется с архетипом творческого начала, поэтические установки которого для Есенина остаются инвариантными и в период увлечения имажинизмом. Если в «Преображении» поэт-пророк призывал: «Господи, отелись!» [1, т. II, с. 52], – то в «Кобыльих кораблях», соотнося евангельский миф с простым крестьянским бытом, Есенин создает символическую мифологему песни. Опираясь на языческие и христианские традиции, поэт обращается к лирическому герою: «Причащайся соломой и шерстью, / Тепли песней словесный воск» [1, т. II, с. 79]. В реализации данного музыкального образа можно найти явные аналогии с библейским преданием о рождении Иисуса Христа. При этом музыкальный код есенинской поэзии воплощен в суггестивной имажинистской метафоре «словесный воск». В славянской мифологии воск – «вещество, которому приписывали свойство оберега... использовался главным образом как святое вещество, противостоящее дьявольским силам, во многом благодаря тому, что из него изготовляли церковные свечи» [226, с. 119 – 120]. Словосочетание «затеплить свечу» у Есенина стоит в одном ряду с метафорой «тепли песней словесный воск». Мифологема зажженной свечи, смысловым центром которой является связь с божественными силами, в частности во время схода Благодатного огня, соединяется Есениным с мифологемой песни. Так, через музыкальный образ, поэт утверждает идею о Божественной природе поэтического вдохновения.

Творческие принципы, индикатором которых является гуманистический пафос есенинской лирики, воплощаются в программном заявлении-манифесте, построенном по принципу смыслового crescendo: «Буду петь, буду петь, буду петь!» [1, т. II, с. 80]. Образ поющего поэта-пророка, противостоящего жестокости гражданской войны и осознающего свою обреченность на близкую смерть, у Есенина подключается в «Кобыльих кораблях» к античной традиции. Образно говоря, лирический герой Есенина, как Орфей, опускается в Аид, пытаясь спасти Эвридику – Россию. К. Г. Юнг сравнивал мифологию с отсеченной головой Орфея, которая «продолжает петь даже после смерти, и пение ее доносится издалека» [16, с. 115]. Мифологема «поющей головы Орфея» актуализируется

Есениным в «Кобыльих кораблях»: «Срежет мудрый садовник-осень / Головы моей желтый лист» [1, т. II, с. 79]. А.С. Фатеева справедливо подчеркивает, что «прообраз всех загадочных смертей – миф о смерти Орфея. Он пел во славу бога солнца, когда фракийские женщины растерзали его. Части тела Орфея были погребены музами ..., а голова и лира упали в реку ... У острова Лесбос голова Орфея, продолжающая петь после смерти, была найдена Аполлоном. Голова была погребена, а лира стала созвездием» [247, с. 111]. У Есенина в финале «Кобыльих кораблей» представлена вариация орфического мифа: «Глубже, глубже серпы стихов / Сыпь черемухой, солнце-куст» [1, т. II, с. 80]. Таким образом, взаимосвязь апокалипсических мотивов с темой поэта и поэзии в «Кобыльих кораблях» раскрывается через музыкальные образы в духе орфизма. Есенин отстаивает свои представления о поэтическом искусстве и его предназначении. Апокалипсические образы «рваные животы кобыл» из поэмы «Кобыльи корабли» воспринимаются трагической метаморфозой «коньков на крышах» деревенских изб, о которых Есенин писал в «Ключах Марии»: «Все наши коньки на крышах ... это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [1, т. V, с. 191]. Сходство орнаментальной и музыкальной образности, характерное для традиций народного искусства, дает основание провести и другую параллель: гармоничная мелодия пастушьего рожка перерождается в дисгармоничный трубный глас «погибельного рога» в «маленькой поэме» «Сорокоуст» (1920).

В Откровении Иоанна Богослова, завершающем Библию, рождение нового мира наступает после Страшного суда и конца света. При изображении Апокалипсиса символический смысл заключают в себе образы труб: «И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб» [Откр. 8:2.]. Труба – это музыкальный инструмент, предназначенный не только для исполнения музыкальных произведений, исторически она использовалась также для подачи определенных сигналов на охоте, в ратном деле. В связи с этим вполне логично, что именно поочередное звучание семи труб означает в Апокалипсисе начало конца света. В поэме «Сорокоуст» мы можем выделить два образа музыкальных инструментов и четыре «песенных» образа. Название поэмы

связанно с православной традицией: сорокоуст – «у верующих: молитвы об умершем в течение сорока дней после смерти» [227, с. 527].

Уже в первой строфе «Сорокоуста» заявлена ключевая «музыкальная» тема «погибельного рога», нашедшая сквозное развитие в тексте всех четырех глав этой «маленькой поэмы»: «Трубит, трубит погибельный рог!» [1, т. II, с. 81]. О.Е. Воронова, обращая внимание на характерную деталь, связанную с изображением музыкального инструмента, так трактует начало «Сорокоуста»: «При этом звук раздается не из трубы апокалипсического ангела, а из пастушеского рога, предрекая гибель именно деревенского мира» [93, с. 396]. Для сравнения вспомним, что в стихотворении «Табун» (1915) пастушеский рожок у Есенина ассоциировался с пасторальными мотивами, характерными для изображения деревенской жизни. Пастушеский рог и пастушеский рожок, бытовавшие на Руси с древнейших времен, – разные инструменты. Рожок был предназначен для музицирования, а рог выполнял сигнальную функцию. «Пастушеский рог... выделывается из дерева, имеет... искривленную форму, подобную рогу животного» [82, с. 6]. Есенин подчеркивает, что на смену сельской идиллии, которой так гармонично соответствовала мелодия пастушеского рожка, приходит эпоха технического прогресса, несущая дисгармонию и гибель природного начала. Звучание пастушеского рога напоминает по своим тембральным характеристикам гудок паровоза, звук которого ассоциируется со зрительным образом паровозной трубы. Именно ее, по нашему мнению, Есенин и называет «погибельным рогом». Рог звучит сам, музыкант, играющий на нем, не упоминается. Здесь можно обнаружить аналогию с распространенным мифологическим сюжетом, когда музыкальный инструмент звучит сам по себе. Пример подобного сюжета Есенин упоминает в «Ключах Марии», где приводит легенду, в которой дудочка «запела сама» [1, т. V, с. 190].

Е.Г. Эткинд в книге «Материя стиха», анализируя поэмы А. Блока «Возмездие» и «Двенадцать», применяет термин «музыкальный принцип в композиции» [270, с. 368]. На наш взгляд, именно такой подход можно использовать для анализа поэтики музыкальных образов поэмы «Сорокоуст». В начале поэмы «погибельный рог звучит на фоне тревожного смыслового аккорда-

доминанты, выраженного в риторическом вопросе: „Как же быть, как же быть теперь нам / На измызганных ляжках дорог?“» [1, т. II, с. 81].

Мотив революционного Апокалипсиса, заявленный в первой строфе, побуждает Есенина по-новому осмыслить тему предназначения поэта и поэзии, раскрываемую им через музыкальные образы. Обращаясь к «любителям песенных блох», «последний поэт деревни» протестует против эстетики салонных стихотворцев, далеких от реальной жизни. Им Есенин противопоставляет поэта-пророка из народа, предрекающего, как ангел из Апокалипсиса, гибель старого патриархального мира. Текст «Сорокоуста» проецируется на стих Откровения Иоанна Богослова: «Кто имеет ухо, да слышит» [Откр. 13:9], – под влиянием которого рождается метафора: «Водит старая мельница ухом, / Навострив мукомольный нюх» [1, т. II, с. 82]. В первой главе мы слышим только звук «погибельного рога», в ее финале появляется знаковый зооморфный образ: «Дворовый молчальник бык... / Вытирая о прясло язык / Почуял беду над полем» [1, т. II, с. 82]. Отсутствие звука в музыке является выразительным художественным приемом, в славянской мифологии «звук символизирует жизнь, в то время как беззвучие подобно смерти» [121, с. 16]. Молчание быка, обреченного на убой, выражает безысходность дальнейшей судьбы природного начала перед лицом рока. Во вступительных «аккордах» первой, второй и четвертой глав Есенин определяет основную музыкальную тему каждой части. Во второй главе, обращаясь к новому музыкальному образу «гармоники», поэт создает эффект «контрапункта». Выразительное противопоставление «трубного гласа» «погибельного рога» и жалостного «плача» гармоники выстраивается в единое полифоническое звучание, при этом два этих голоса формируют идейно-смысловой диссонанс. Используя музыкальную терминологию, мы опираемся на мнение В.Н. Аношкиной-Касаткиной, согласно которому «для метафорического обозначения мотивов подходят образы из сферы музыки...Мотивы „звучат“, „поются“ (если речь идет о лирике), можно в них найти allegro, andante, crescendo, staccato (они поддаются использованию музыкальной терминологии)» [54, с. 9].

Создавая обобщенный образ деревенской Руси через музыкальный экфрасис – описание игры гармониста, Есенин использует музыкальную

метонимию, основанную на приеме звукоподражания: «Ах, не с того ли за селом / Так плачет жалостно гармоника: / Таля-ля-ля, тили-ли-гом / Висит над белым подоконником» [1, т. II, с. 82]. Образ плачущей тальянки у Клюева становится музыкальным откликом на события Первой мировой войны в стихотворении «Луговые потемки, омежки, стога...» (1914), где автор использует прием звукоподражания, который вслед за Клюевым развивает в «Сорокоусте» Есенин: «Захлебнулась тальянка горючею мглой, / Голосит, как в поминок семья по родной: / „Та-ля-ля, та-ля-ля, ти-ли-ли. / Сенокосные зори прошли...“ / Медным плачем будя тишину, / Насулила тальянка войну» [13, с. 279]. Музыкальный экфрасис – звучание тальянки у Клюева и Есенина – предсказывает трагическую судьбу Руси и ее поэта, предстающего в образе гармониста.

Весть о гибели деревни мы слышим в самом начале первой главы «Сорокоуста», а ее конкретным воплощением становится страшный враг «с железным брюхом», который «тянет к глоткам равнин пятерню» [1, т. II, с. 82]. Музыкальная антитеза подчеркивает приближение «страшного вестника», который «пятой громоздкой чащи ломит». Его подавляющему началу противостоит начало песенное: «И все сильней тоскуют песни / Под лягушиный писк в соломе» [1, т. II, с. 82].

Создавая метафору «электрический восход», символизирующую технический прогресс, Есенин опирается на символику «Откровения Иоанна Богослова»: «Третий ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая подобно светильнику» [Откр. 8: 10]. Так поэт создает синестезийный образ приближающегося поезда, при этом звук его паровозной трубы рождает зрительные ощущения.

В третьей главе мы не встречаем символического противостояния музыкальных образов, здесь на первый план выходит сам образ поезда: «Видели ли вы, / Как бежит по степям, / В туманах озерных кроясь, / Железной ноздрей храпя, / На лапах чугунных поезд?» [1, т. II, с. 82 – 83]. В Откровении Иоанна Богослова апокалипсическому зверю дается такая характеристика: «Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него

– как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть» [Откр. 13:2]. В «Сорокоусте» поезд изображается как апокалипсический зверь, а его «бег» сопровождается звуковыми характеристиками: «железной ноздрей храпя» и «разбуженный скрежетом плес». Другая аналогия с Апокалипсисом возникает, когда Есенин с горечью осознает, что «живых коней победила стальная конница» [1, т. II, с. 83]: «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя „смерть“; и ад следовал за ним; и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечом и голодом, и мором и зверями земными» [Откр. 6:8]. Есенин противопоставляет живое мертвому. Каждый из семи «трубных гласов» в Откровении Иоанна Богослова знаменует собой новые чудовищные катаклизмы конца света, изображаемые по принципу градации. Паровоз, как огненный всадник, является символом Апокалипсиса, а его труба, из которой доносится паровозный гудок, соотносится у Есенина с музыкальным образом «трубит погибельный рог». Так рождается другая аналогия паровоза с апокалипсическим зверем, о котором говорит ангел: «Я скажу тебе тайну жены сей и зверя, носящего ее, имеющего семь голов и десять рогов» [Откр. 17: 7]. Представляя в первой и второй главах две музыкальные темы «погибельного рога» и «плачущей гармоники», соотносящиеся по принципу музыкальной антитезы, поэт подготовил кульминацию поэмы, отражающуюся уже не в звуковых, а в зрительных образах жеребенка и поезда. При этом звуковой образ все-таки появляется в момент развязки основного конфликта в конце третьей главы, когда диссонирующий звук «скрежета» разрушает естественную гармонию, представленную в образе «разбуженного плеса». Особенности поэтики «Сорокоуста» находят выражение в музыкальных образах четвертой главы, соответствуя принципу постепенного усиления – crescendo [185, с. 174]. Образ песни, к которому Есенин обращается три раза, становится к финалу более мощным по своему идейно-смысловому звучанию. Авторская позиция находит отражение в своеобразном поэтическом манифесте Есенина:

Черт бы взял тебя, скверный гость!
Наша песня с тобой не сживется [1, т. II, с. 83].

Лирический герой протестует против наступления технического прогресса, разрушающего патриархальные устои русской деревни, воспетой новокрестьянскими поэтами. Об этом он писал в стихотворении «Я последний поэт деревни…» (1920): «Не живые, чужие ладони, / Этим песням при вас не жить» [1, т. I, с. 136]. Имажинист Вадим Шершеневич в программном стихотворении «Ангел катастроф» (1921), как и Есенин, создает музыкальный образ песни, символизирующий трагическую судьбу России: «Лишь мигают ресницами спицы, / Лишь одно нам: на дно, на дно! / Разломаться тебе, не распеться / Обручальною песней, страна!» [29, с. 300]. Э. Мекш отмечает «кольцевую последовательность» образной системы данного текста [170, с. 314], которую формируют музыкальные образы. На самом деле начальная метафора Шершеневича «сломлен каменный тополь колокольни святой» перекликается с финальной метафорой «обручальной песни».

Сходный музыкальный образ – «наша песня» – у Есенина выступает в оппозиции резкому и механическому звуку «погибельного рога» – гудка паровоза. Нельзя не отметить полемику Есенина с поэтами-футуристами. Вспомним программное стихотворение Маяковского «А вы могли бы?» (1913), в котором также встречается образ труб, содержащий музыкальный подтекст: «На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ. / А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» [20, т. I, с. 40]. Есенинская метафора «красить рты в жестяных поцелуях» отражает протест против урбанистического мировосприятия Маяковского, воспевавшего технический прогресс. Н. И. Шубникова-Гусева подчеркивала: «Творчество Есенина сплошь диалогично и не просто диалогично, а полемично диалогично» [266, с. 22 – 23]. Так имажинист Есенин, обращаясь к музыкальным образам, вступал в творческий диалог с футуристом Маяковским. В связи с этим и музыкальный зачин «Сорокоуста» – «Трубит, трубит погибельный рог» – звучит полемично по отношению к заявлению, сделанному в манифесте футуристов «Пощечина общественному вкусу»: «Только мы – лицо нашего времени. Рог времени трубит нам в словесном искусстве» [22, с. 25].

Рассматривая мифологию, связанную с музыкальными инструментами, Л.В. Гервер утверждает, что «чем музыкальнее произведение литературы, тем оно мифологичнее» [102, с. 163]. Исходя из этого принципа, мы можем утверждать, что в «Сорокоусте» сочетается библейская мифология, воплощенная в образе «погибельного рога», и миф о последнем поэте деревни, ассоциирующемся с образом плачущей гармоники. В «Сорокоусте» Есенин продолжает творить миф о поэте-пророке, который, как Иоанн Богослов, предсказывает конец света. Одновременно лирический герой предстает и в образе псаломщика. Псаломщик – «служитель православной церкви, помогающий священнику в совершении обрядов» [227, с. 444]. Гениальность Есенина проявилась в том, что он предсказал трагедию русской деревни, раньше многих осознав весь ее масштаб:

Только мне, как псаломщику, петь
Над родимой страной «аллилуйя» [1, т. II, с. 84].

Так образ песни, претерпев определенные метаморфозы, превращается в молитвенное песнопение. Аллилуйя – «в церковном богослужении: возглас, выражающий хвалу» [227, с. 17]. Символично то, что «Сорокоуст» завершает музыкальный образ панихидной песни по погибающей деревенской Руси: «Оттого-то вросла тужиль / В переборы тальянки звонкой. / И соломой пропахший мужик / Захлебнулся лихой самогонкой» [1, т. II, с. 84]. В «пропащем мужике» мы узнаем лирического героя, «последнего поэта деревни», а тальянка становится музыкальным образом-архетипом, воплощающим мотив обреченности и жертвенности поэтического искусства, которое было связано с мифопоэтическими традициями новокрестьянской поэзии. «Соломой пропахший мужик» – это образ пастуха, который вместо рожка играет на гармошке (впервые он был заявлен в «Сельском часослове»). Музыкальное начало мотива деревенского Апокалипсиса в «Сорокоусте» позволяет провести символическую параллель с «маленькой поэмой» «Сельский часослов», где от имени новокрестьянских поэтов Есенин писал: «Кто мы? пастухи пустыни... играть в гармошку». Доминантовый аккорд, звучащий в начале поэмы, «разрешается» в финале в мажорную тонику «переборов тальянки», для которой Есенин подбирает неологизм – «тужиль». Создавая музыкальный оксюморон, поэт использует

метонимию, отражающую трагический «разгул отчаяния» обреченного русского крестьянства. Гармонь традиционно сопровождала свадьбы на селе, у Есенина же она звучит на «поминках» по крестьянской Руси, данный мотив «свадьбы похорон», сопровождаемый пением «аллилуйя», найдет отражение в дальнейшем в стихотворении «Письмо деду»: «Чтобы присутствовать / На свадьбе похорон / И спеть в последнюю / Печаль мне „аллилуйя“» [1, т. I, с. 142].

«Сорокоуст» представляет собой своеобразное «звуковое полотно», в котором сочетаются шумовые техногенные образы (звук поезда, паровозный гудок) и музыкальные звуки («плач гармоники»). Есенин противопоставляет два ряда знаковых образных антитез. С одной стороны – это «враг с железным брюхом», «страшный вестник», «ремней и труб глухая хватка», «стальная лихорадка», «на лапах чугунных поезд», «стальная конница», «паровоз», «скверный гость», «рты в жестяных поцелуях», с другой – «старая мельница», «молчальник бык», «лягушиный писк в соломе», «изб бревенчатый живот», «красногривый жеребенок», «плетень», «рябина», «соломой пропахший мужик». С трагическим противоборством этих образов соотносится антитеза звучания двух музыкальных инструментов: «погибельного рога» и «тальянки звонкой». Нельзя не согласиться с утверждением А. В. Давыдовой, которая отмечала: «Музыкальные образы отразили катастрофичность сознания человека рубежа XIX – XX веков, связанную с ощущением неизбежных роковых перемен» [109, с. 181]. Используя прием музыкальной антитезы, Есенин в «Сорокоусте» по-своему переосмыслил трагический конфликт города и деревни. В поэме попеременно солируют несколько музыкальных тем, являющихся аккомпанементом поэтического сюжета. В финале поэмы звучит музыкальная тема церковного песнопения «аллилуйя», выражающая авторскую позицию «последнего поэта деревни». Так, посредством музыкальных образов, воплотивших на практике идею синтеза искусств (литературы и музыки), Есенин художественно осмыслил и воплотил основной конфликт переломной эпохи.

Создавая музыкальные «имажи», предвещающие гибель России в годы революции и Гражданской войны, Есенин и поэты-имажинисты Шершеневич и Мариенгоф широко использовали художественный прием «инструментовки

образом». При этом каждый из имажинистов по-своему откликался на исторические события, связанные с революцией и ее трагическими последствиями для России. Например, лирический герой Мариенгофа в стихотворении «Днесь» (1918) задает такой риторический вопрос, размышляя о жертвах революции: «Воины... / Жертвы... / Мертвые / Нам ли повадно / Траурный трубить марш» [18, т. I, с. 60]. Здесь духовые музыкальные инструменты не названы, но они подразумевается. О. Е. Воронова, объясняя смысл этой сцены, делает такой вывод: «Мотив кровавой цены, которую платит Россия за свой революционный прорыв в новую историю, к „стенам Нового Иерусалима“, является, пожалуй, одним из главных в поэзии имажинистов 1918 – 1919 гг.» [93, с. 171]. Трагический мотив связан с метафорическим образом трубы и в поэме Мариенгофа «Магдалина» (1919). Здесь духовой музыкальный инструмент уподобляется сердцу: «И двинется / Поезд, шевеля буферами, как крупом, / К зеленой звезде семафора – / Это моего сердца клубит и орет труба» [18, т. I, с. 78 – 79]. Образ «сердце – труба» построен по принципу генитивной метафоры, которую широко использовали имажинисты. Как отметил В. А. Дроздков, у имажинистов подобные генитивные конструкции, как у футуристов, чаще всего «представляют сравнение конкретного с конкретным» [113, с. 292].

Т.А. Тернова обратила внимание на то, что поэтический текст в творчестве имажинистов часто обретает «телесные характеристики», а причудливое смешение стилей приводит к тому, что их «имажи» балансируют «на границе массовой и элитарной культуры» [239, с. 174]. Именно эта тенденция ярко проявилась в поэме Мариенгофа «Магдалина» (1919), в которой лирический герой-маргинал говорит о себе: «Я тоже ведь, тоже / Недоносок / Проклятьями утрамбованных площадей» [18, т. I, с. 71]. При этом имя его возлюбленной «барабанные перепонки слышали». Далее Мариенгоф создает ряд музыкальных образов, связанных с переосмыслением традиций православной церкви и библейской мифологией: «Слышали. Даже, быть может, в стальных / Колокольных звонах, / Может быть, в реве трубы Иерехонской / Или у ранней обедни...» [18, т. I, с. 71]. Здесь посредством музыкальных образов происходит соединение нечистого и чистого, низкого и высокого, площадного и возвышенно-

духовного. В трактате «Буян-остров» (1920) Мариенгоф так сформулировал один из ключевых принципов имажинизма: «Подобные скрещивания чистого с нечистым служат способом заострения тех заноз, которыми в должной мере щетинятся произведения современной имажинистской поэзии» [18, т. I, с. 636].

Мотивы революционного Апокалипсиса у Мариенгофа нашли отражение в образах коней, которые сравниваются с дьяволом, и в музыкальных образах звенящих бубенцов в стихотворении «Эй! Берегитесь – во все концы…» (1918): «Бубенцы, колокольчики, бубенчите ж, червонные! / Эй вы, дьяволы!.. Кони! Кони!» [18, т. I, с. 63]. Музыкальные образы колокольчиков в контексте размышлений о судьбе Руси-«тройки» в годы революции обретают интертекстуальный характер, связанный с переосмыслением гоголевских традиций.

Отметим в связи с этим такую важную деталь. Шершеневич еще в стихотворении «Композиционное соподчинение» (1918) вкладывал в надрывные обертоны звучащих труб пророческий смысл в духе поэтики Апокалипсиса, создавая генитивные метафоры: «Чтоб не слышать волчьего воя возвещающих труб, / Утомившись сидеть в этих дебрях бесконечного мига» [29, с. 177]. По мнению В.А. Дроздкова, «в этой строфе передается настроение поэта, вызванное неприятием всего, что свершается в России...» [113, с. 222]. Этот музыкальный образ перекликается с метафорой из поэмы Шершеневича «Завещание» (1921), посвященной Есенину. В ней поэт-урбанист по-своему парадоксально переосмысляет идею есенинского «Сорокоуста», вступая с его автором в полемический диалог. Изображая умирающий от голода и разрухи город, который становится жертвой деревни, Шершеневич с трагическим пафосом вопрошает: «Разве может трубою завыть воробей? / К городам подползает деревня с окраин, / Подбоченясь трухлявой избой» [29, с. 296]. Неслучайно в «поэме имажиниста» «Крематорий» (1918) Шершеневич, как «герольд города», конструирует метафорический образ, построенный на сравнении фабричных труб и труб средневековых герольдов: «И фабричные трубы герольдами пели, / Возглашая о чем-то знавшим все небесам» [29, с. 60]. При этом музыкальные образы Шершеневича в основном отвечали сформулированному им в трактате «2х2=5.

Листы имажиниста» (1920) принципу: «Все упреки, что произведения имажинистов неестественны, нарочиты, искусственны, надо не отвергать, а поддерживать, потому что искусство всегда условно и искусственно...» [29, с. 380]. Мифопоэтика музыкальных образов Есенина была органично связана с традициями славянской мифологии и фольклора, о чем поэт писал в статье «Быт и искусство» (1920), вступая в полемику с Шершеневичем и Мариенгофом. Есенин посредством музыкальных образов «Сорокоуста» отразил мотивы деревенского Апокалипсиса. Как мы убедились, это касается и музыкальных образов, которые у Есенина-имажиниста более органичны, т. к. они связаны с традициями, отражающими архетип национального самосознания, формировавшегося под влиянием чувства родины.

У Есенина-имажиниста в его деревенском Апокалипсисе становятся ключевыми музыкальными мифологемами образы рога-рожка и дощатого моста. В программном стихотворении сборника «Трерядница» (1920) «Я последний поэт деревни…» (1920) Есенин, размышляя на тему предназначения поэта и поэзии в переломные годы, соотносит свой творческий путь с музыкальным образом-мифологемой «скромен в песнях дощатый мост» [1, т. I, с. 136]. Немаловажно отметить что Шершеневич еще в монологической драме «Быстрь», написанной в 1913 – 1914 гг., использует метафоры, которые нашли развитие у Есенина: «Я дни струбливаю моим рожком, / А мои ляжки омылись в стогрудом гуле. / Через Атлантический изгибными мостами мои руки / Тяну, я всю рыдальческую землю обниму дощатый мост» [29, с. 141]. Мост в славянской мифологии «соединяет» *этот* и *тот* свет, по нему душа переходит в иной мир. В.Н. Топоров отмечал связь образа моста с мифом о мировом древе и подчеркивал: «Мост строится ... на самом опасном месте..., где угроза со стороны злых сил наиболее очевидна, подобно перекрестку, развилке дорог» [241, с. 354 – 355, с. 501 – 502]. «Мост», по мысли Есенина, появляется в самое сложное для России время после революции, символизируя спасение искусства через обращение к традициям, на которые опирались в своем творчестве Есенин и близкие ему по духу новокрестьянские поэты.

Тема гибели русской деревни после революционных событий 1917 г. получает развитие в стихотворении Есенина «Мир таинственный, мир мой древний…» (1921), в котором важную смысловую роль играет звук «победного рожка» в облаве охотников на волка, означающий, что зверь попал в ловушку. «Черная гибель» у Есенина соотносится с черным паровозом из «Сорокоуста». Если раньше его лирический герой соотносился с «овцой в хлеву», то теперь – с хищником-волком: «Пусть для сердца тягуче колко, / Это песня звериных прав!.. / ...Так охотники травят волка, / Зажимая в тиски облав» [1, т. I, с. 158]. «Песня звериных прав» – музыкальный образ, содержащий в себе архетип тотемного животного – волка. По мнению Л.Ф. Алексеевой, здесь отражен протест природы, обреченной на гибель: «В самый последний миг волк прыгает на двуногого недруга и раздирает его на части» [52, с. 67]. Есенин противопоставляет музыкальный образ, ассоциирующийся с человеческим началом, смертельным для природы, началу животному, связанному с образом затравленного хищника, с которым сравнивает себя поэт: «Как и ты, я всегда наготове, / И хоть слышу победный рожок, / Но отпробует вражеской крови / Мой последний, смертельный прыжок» [1, т. I, с. 158]. Отметим существенную разницу в отражении трагического конфликта между городом и деревней в есенинских произведениях, созданных в период увлечения имажинизмом. В «Сорокоусте» у Есенина «красногривый жеребенок» не в силах противостоять поезду, а «переборы тальянки» заглушает доминирующее звучание «погибельного рога». В стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...» поэт противопоставляет городу свое «песенное слово», сила которого символически выражена в музыкальном образе-архетипе, уходящем своими корнями в глубокую древность: «И пускай я на рыхлую выбель / Упаду и зароюсь в снегу... / Все же песню отмщенья за гибель / Пропоют мне на том берегу» [1, т. I, с. 158]. Если в «Кобыльих кораблях» вой волка предвещал Апокалипсис гражданской войны, то в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний…» архетипический образ волка соотносился с лирическим героем Есенина.

Через обращение к «коллективному бессознательному» раскрывался мифопоэтический подтекст музыкальных образов-архетипов: «песню отмщенья за

гибель», «пропоют мне на том берегу» [1, т. I, с. 158]. Музыкальный образ песни, взаимодействуя с образами музыкальных инструментов, является «объединяющим» для произведений Есенина имажинистского периода: «Я последний поэт деревни…», «Кобыльи корабли», «Волчья гибель», «Сорокоуст». Мотив революционного Апокалипсиса является ключевым, эксплицитно выражая идею гибели крестьянской России. Есенин отстаивает свои творческие принципы, музыкальным индикатором которых является мифологема песни.

Есенин и поэты-имажинисты соотносили послереволюционные события с библейской мифологией. Характерно, что именно музыкальный образ песни у имажинистов является одним из средств мифологизации. Есенинские строки «Я последний поэт деревни, / Скромен в песнях дощатый мост» перекликаются с заявлением Шершеневича, сделанным в поэме «Песня песней» (1920): «Всем песням – песней на виске револьверной точкой / Я – последний имажинист» [29, с. 27]. Так апокалипсический мотив, связанный с концом света, и трагическая тема гибели поэтического искусства встают у Есенина и Шершеневича в один ряд. Имажинисты считали своим предтечей автора «Песни песней», выстраивая свою мифопоэтику на традициях библейской мифологии.

. Из приведенных примеров мы можем сделать вывод: музыкальные образы у Есенина, Шершеневича и Мариенгофа имеют как общие, так и отличительные черты. Сближало трех лидеров русского имажинизма стремление отразить с помощью музыкальной образности бунтарский дух эпохи революции и Гражданской войны. Одним из определяющих для имажинистов в это время становится трагический мотив Апокалипсиса. При этом у Есенина «звучание» музыкальных образов предрекало гибель деревни, а у Шершеневича и Мариенгофа оно знаменовало смерть городской цивилизации. Для музыкальных образов имажинистов был характерен прием, связанный с конструированием генитивных метафор. Музыкальные образы отразили особенности поэтики имажинизма и творческие индивидуальности его лидеров: Есенина, Шершеневича, Мариенгофа, – их общественные, авторские и эстетические позиции.

3. 3. Символический смысл мифологемы колокола и колокольного звона в исторических поэмах Есенина.

Среди музыкальных образов, играющих важную роль в художественной литературе, выделяется колокольный звон, наделяемый различными символическими смыслами в соответствии с мифологическими и историко-культурными традициями. С древних лет на Руси колокол, неотделимый от православного богослужения, был одним из самых распространенных музыкальных инструментов, а его звон воспринимался «как нечто освященное свыше и в известном смысле являющее собой присутствие этой силы (колокол – „глас Божий“), связанной в народных представлениях с истиной» [226, с. 226]. Л.Д. Благовещенская, объясняя особенность звучания колокола, акцентирует внимание на том, что «в связи с большой дальностью распространения звона в его восприятии исключительно велика роль подсознательного элемента» [73, с. 11 – 12]. Именно это свойство колокольного звона – воздействовать на подсознание – определяет его мифологическую сущность и дает право толковать образы колоколов в качестве мифологем. Вместе с тем ни один из музыкальных инструментов не являлся таким значимым участником исторических событий, как колокола; колокольный звон, символизируя Божественную природу самодержавия, в то же время являлся знаком, напоминающим самодержцам о Божьем суде. Этим объясняется особый интерес к данному образу именно в произведениях на историческую тему.

При всем разнообразии исследований, связанных с выявлением параллелей между художественными мирами Пушкина и Есенина [206], нет работ, в которых проводился бы сравнительно-сопоставительный анализ символики музыкальных образов колоколов и колокольного звона в их творчестве. Как известно, с Пушкиным Есенин вступил в творческое соперничество в имажинистский период, создав трагедию «Пугачев»(1921, высоко оцененную Клюевым. В письме к Есенину он писал: «„Пугачев“ – свист калмыцкой стрелы, без истории, без языка и быта, но нужней и желаннее „Бориса Годунова“, хотя там и золото, и стены Кремля, и сафьянно-упругий сытовый воздух 16 – 17 века. И последняя Византия» [39, с. 219]. Пушкин и Есенин вкладывали в звучание церковных колоколов

глубокий символический смысл, соотносимый с мотивами царской власти и самозванства. Символика колокольного звона в трагедии Пушкина раскрывается постепенно в контексте мифа о преступлении Бориса Годунова. В массовой сцене «Красная площадь» через реплики простонародья автор изображает людское столпотворение, заостряя внимание на важных художественных деталях: «Вся Москва / Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли, / Все ярусы соборной колокольни, / Главы церквей и самые кресты / Унизаны народом» [23, т. IV, с. 226]. Через описание унизанной народом колокольни Пушкин проводит параллель «народ – колокол», подчеркивая тем самым, что для «восприятия колокольного звона» характерна не только сакральность, но и «соборность»[73, с. 11 – 12]. Символика образа соборной колокольни, заполненной людьми, выражает архетип сознания русского народа, который не мыслит себя без Бога и без царя – помазанника Божия на земле [116]. Веря в священную природу царской власти, народ с облегчением произносит заключительную реплику в финале этой сцены: «Венец за ним! он царь! он согласился! / Борис наш царь! да здравствует Борис!» [23, т. IV, с. 190]. Пушкин не изображает венчание нового царя на царство, происходящее по традиции под перезвон всех кремлевских соборов. Вместо этого торжественного колокольного звона в третьей сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» звучит тревожный набат в рассказе Пимена о гибели царевича Дмитрия: «Пришел я в ночь. Наутро в час обедни / Вдруг слышу звон, ударили в набат, / Крик, шум. Бегут на двор царицы / Я спешу туда ж – а там уже весь город. / Гляжу: лежит зарезанный царевич» [23, т. IV, с. 196]. Поэт акцентирует внимание на том, как набат воздействует на людей, при этом народ уже не является сторонним зрителем, а становится одним из главных действующих лиц истории: «Тут народ / Вслед бросился бежавшим трем убийцам; / Укрывшихся злодеев захватили ... И в ужасе под топором злодеи / Покаялись – и назвали Бориса» [23, т. IV, с. 197]. Образ набата, звуки которого служат сигналом к сбору людей в случае тревоги, обретает амбивалентный характер. С одной стороны, он отражает чувства народа, потрясенного чудовищным преступлением, а с другой – как «глас Божий» предвещает неотвратимость наказания Бориса Годунова.

Обращаясь к теме пугачевского бунта, Есенин сконцентрировал особое внимание на мотиве самозванства, который был одним из главных и в трагедии «Борис Годунов». По мнению С.Н. Пяткина, с которым нельзя не согласиться, «у Есенина в „Пугачеве“ историческое событие становится для автора вспомогательным материалом для создания нового предания» [206, с. 95]. Этому способствуют и музыкальные образы в 4-м действии («Происшествие на Таловом умете»), где Пугачев объясняет своим соратникам: он выдал себя за Петра III для того, чтобы подготовить почву для народного восстания: «Уже слышится благовест бунтов, / Рев крестьян оглашает зенит, / И кустов деревянный табун / Безлиственной ковкой звенит» [1, т. III, с. 26]. В православной традиции благовест – это «колокольные сигналы, которые подаются перед началом богослужения и призывают христиан в храм» [242, с. 26]. Есенин вкладывает в музыкальный образ-оксюморон «благовест бунтов» символический смысл, раскрывающийся через аналогии с библейской мифологией. Само слово «благовест» (от «благая весть») своей положительной коннотацией выражает авторскую позицию. Выявляя евангельские параллели, исследователь Шубникова-Гусева подчеркивает: «Крестьянский предводитель явно наделен чертами Христа, который призывает к себе чернь – всех страждущих» [266, с. 176]. В черновых вариантах «Пугачева» выделяется музыкальный «корабельный» образ, придающий восстанию сакральный смысл. Пугачев, связывая со звоном «изб-колоколов» подъем восстания, говорит: «Эти избы – деревянные колокола, / Им нужен звонарь умелый» [1, т. III, с. 198]. Именно через метафору колокольного звона автор стремился показать, как распространялось восстание по Руси, от одной «избы-колокола» к другой. Есенин не стал включать это выразительное сравнение в окончательный вариант, оно ушло в метафорический подтекст поэмы, а осталась такая аналогия: «Только знаю я, что эти избы – / Деревянные колокола, / Голос их ветер хмарью съел» [1, т. III, с. 8]. Работая над рукописью «Пугачева», в черновиках Есенин создает ряд других выразительных музыкальных «колокольных образов»: «Сердце, ты не злобу стонешь колоколом» [1, т. III, с. 268]; «Ненависть стонет синим колоколом» [1, т. III, с. 269]. Важно отметить, что в одном из вариантов у Есенина рождается прямая аналогия России с

музыкальным образом колокола: «Русь. Русь. Как колокол» [1, т. III, с. 210]. Из этих строк видно, что для Есенина образ колокола отражал архетип русского бунта. Возможно, поэт отказался от этих эффектных метафор, так как они слишком прямолинейны.

Музыкальные образы-архетипы в трагедии «Пугачев», часто приобретая амбивалентный характер, заключают в себе сложный и загадочный смысл. Так, например, в финале монолога сторожа впервые появляется символический образ луны-колокола: «Но что я вижу? / Колокол луны скатился ниже, / Он, словно яблоко увянувшее, мал. / Благовест лучей его стал глух» [1, т. III, с. 12]. Музыкальный образ «благовест лучей стал глух» становится символическим предзнаменованием трагического исхода для пугачевского бунта, что связано с традициями славянской мифологии, согласно которым луна «устойчиво ассоциируется с загробным миром, с областью смерти, в противопоставлении солнцу, как божеству дневного света, тепла и жизни» [226, с. 245]. При упоминании «солнца-колокола» в монологе Караваева трагическая нота обреченности усиливается, его отчаяние передано через риторическое восклицание и прием звукоподражания: «О солнце-колокол, твое тили-ли день, / Быть может, здесь мы больше не услышим!» [1, т. III, с. 19]. Так возникает символическая модель «колокол луны – солнце-колокол», образующая характерную мифологическую оппозицию «луна/солнце – ночь/день», в контексте которой колокол соотносится уже не с православной традицией, а с языческим мировосприятием. Космические бинарные музыкальные образы «колокол луны» и «солнце-колокол» у Есенина выполняют функцию фиксации и отображения хода времени в поэме. Такое внимание к организации времени объясняется тем, что хронотоп – одна из фундаментальных составляющих мифопоэтики [66, с. 121]. Исторически на протяжении многих веков ход небесных светил и звон колокола были единственными для человека средствами определения времени. Есенинскую метафору можно объяснить не только внешним сходством колокола с луной и солнцем, но и близостью функций данных образов в поэме – отображать ход времени.

В трагедии Пушкина «Борис Годунов» колокольный звон также отражает хронотоп действия. Не случайно монолог Пимена, живущего по строгому монастырскому укладу, завершается фразой: «Но звонят / К заутрене ... благослови, господь, / Своих рабов!.. подай костыль, Григорий» [23, т. IV, с. 197]. Здесь удары колокола, призывающие к заутренней службе, выступают структурообразующей характеристикой времени. Именно звон заутрени является атрибутом перехода из ирреальной действительности «мятежных» воспоминаний Пимена в реальное время и место – келью Чудова монастыря. Пушкин использует прием антитезы, противопоставляя два музыкальных образа: звон монастырского колокола и бой набата, который в рассказе Пимена о кровавом преступлении играет ключевую роль. Так, колокольный звон способствует развитию сюжетной линии Самозванца: беглый монах Григорий Отрепьев задумал стать царем, а царя Бориса перед смертью постригают в монахи. Годунов произносит многозначную фразу: «А! схима... Так! святое постриженье... / Ударил час, в монахи царь идет – / И темный гроб моею будет кельей...» [23, т. IV, с. 252]. Фразеологический оборот «ударил час» обретает символический смысл: удар колокола не только подводит итог жизни Бориса Годунова, но и обозначает важное событие, связанное с переходом царской власти к его наследнику – Феодору. Так, с помощью колокольного звона, в трагедии Пушкина время структурируется не только в пределах одних суток, но и в масштабах человеческих судеб. Сходную функцию «бой» колокола будет выполнять в есенинской «Поэме о 36» (1924), где он используется поэтом для звукового контраста: «Тихий вечерний / Час. / Колокол бьет / Семь раз» [1, т. III, с.151]. Заключенные в Шлиссельбурге революционеры по звону колокола отмеряют время, которое проводят в заточении.

Музыкальный образ колокольного звона выступает в символической оппозиции к власти Бориса Годунова. Ярче всего это проявляется в сцене «Площадь перед собором в Москве». Здесь царю противостоит юродивый Николка. В ремарке Пушкин выделяет многозначные детали: «Входит юродивый в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками, один из которых обращается к юродивому: „Здравствуй, Николка; что же ты шапки не снимаешь? (Щелкает его по железной шапке) Эк она звонит!“» [23, т. IV, с. 240].

Пушкин подчеркивает: шапка Николки не «звенит», а именно «звонит», как колокол. Так символично выстраивается ассоциация с набатом, возвещающим об убийстве царевича Дмитрия. С помощью аллюзий Пушкин противопоставляет «железный колпак» на голове юродивого царскому головному убору, заставляя вспомнить слова Бориса Годунова: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха» [23, т. IV, с. 219]. Подчеркивая антитезу между властью от Бога и самовластием царя-убийцы, Пушкин, используя прием гетерохронности, выстраивает символический образный ряд: зарезанный царевич Дмитрий, набат, «мальчики кровавые в глазах» Бориса Годунова, а затем – мальчишки на Соборной площади, дразнящие юродивого, который просит царя наказать детей: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» [23, т. IV, с. 241]. Юродивый Николка в железной шапке, напоминающей колокол, представляет собой контрастный царю образ. Так, «человек Божий» буквально олицетворяет «глас Божий», открывая народу на площади перед собором истину, произнеся вслед Годунову приговор: «Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» [23, т. IV, с. 242]. Под «звон» железной шапки юродивого раскрывается обман, на котором держится власть Бориса Годунова. С.Н. Пяткин, рассматривая концепт «обман», отмечал: «Один из конструктивно-смысловых компонентов этой оппозиции, реализующейся в концепте „обман“, служит у Пушкина в „Борисе Годунове“ катализирующим средством внутренней динамики драматического действия, выявляя этическую подоплеку причинно-следственных связей изображаемых событий» [206, с. 125]. Трагедия Бориса Годунова, приказавшего убить законного наследника царя, заключается в том, что этим преступлением он обрекает и своего сына на гибель. В связи с этим важное значение приобретает сравнение голоса с колокольным звоном, когда Борис Годунов дает наставление своему сыну, который должен унаследовать от него царский трон: «Будь молчалив; не должен царский голос / На воздухе теряться по-пустому; / Как звон святой, он должен лишь вещать / Велику скорбь или великий праздник» [23, т. IV, с. 251]. Так «звон святой» из его наставления Феодору заставляет вспомнить набат, прозвучавший после убийства царевича Дмитрия. Данная аналогия, содержащая в своей основе метафорическое

уподобление голоса властителя колокольному звону, рассмотрена нами ранее при анализе поэмы «Марфа Посадница».

Развивая пушкинские традиции, Есенин также наделяет музыкальные образы колоколов и колокольного звона глубинным символическим смыслом, соотнося его с нравственно-этической оценкой исторических личностей и архетипом восприятия царской власти народом. В финале поэмы «Пугачев» с колоколом происходит метаморфоза. Он на глазах превращается в колокольчик. «Расколовшийся колокольчик» – многозначный образ, символизирующий раскол в среде пугачевцев и разлад в душе самого Емельяна: «И все дальше, все дальше, встревоживши сонный луг, / Бежит колокольчик, пока за горой не расколется» [1, т. III, с. 51]. (Вспомним слова сторожа, который был поражен тем, что «колокол луны» «словно яблоко увянувшее, мал».) Так завершается история мужицкого «царь-колокола» Пугачева. «Раскалывающийся колокольчик» символично входит в резонанс с вечевым колоколом из «Марфы Посадницы», который «раскололся зыками». Судьбы исторических героев – бунтарей, изображенных Есениным и соотнесенных с образами колоколов, – оказались трагичными. Известен факт, что угличский колокол, «сообщивший» об убийстве царевича Дмитрия, был изуродован: ему вырвали «язык», обрезали «ухо», на площади его наказали двенадцатью ударами плетей и отправили в сибирскую ссылку вместе с угличанами, учинившими казнь преступников [220]. Так же жестоко расправлялись и с мятежниками, принимавшими участие в восстании под предводительством Пугачева.

Сравнительно-сопоставительный анализ символики колокольного звона в «Борисе Годунове» и «Пугачеве» подтверждает, что в контексте пушкинской традиции у Есенина этот музыкальный образ становится одним из самых многозначных символов. В трагедии «Борис Годунов» музыкальный образ колокольного звона является функциональным отражением интроспекции идейно-символического содержания произведения, в котором художественно осмыслены события нашей истории. Важная роль образа колокола в произведениях, изображающих наше историческое прошлое, обусловлена архетипом «власть от Бога», в соответствии с которым в национальном сознании

колокольный звон ассоциировался с «гласом Божьим». Так рождался метафорический образ-символ «царь-колокол», нашедший свое отражение в трагедии «Борис Годунов» и интерпретированный Есениным в «Пугачеве» как «мужицкий» «царь-колокол». В зависимости от контекста у Пушкина и Есенина символика колокольного звона обретает амбивалентный характер. В трагедии «Борис Годунов», с одной стороны, звон колокола представлен как «набат» и выражает отношение народа к происходящему, а с другой – ассоциируется с царской речью. У Есенина в поэме «Марфа Посадница» подчеркивается антитеза между непокорным звучанием вечевого колокола и звоном колоколов московского Кремля, выражающая конфликт между новгородской демократией и деспотичной властью царя. Есенин развивал мысль Пушкина о том, что история «творится под звон колоколов». Глубокий символический смысл обретают музыкальные образы: набат в «Борисе Годунове» и «благовест бунтов» в «Пугачеве», – подчеркивающие ключевую роль народа в истории. Приведенные примеры подтверждают правоту исследователя О. Е. Вороновой, отметившей «взаимосвязь духовно-эстетических миров Пушкина и Есенина» как проявление «национальной культурно-исторической преемственности» [88, с. 431]. Определенная преемственность пушкинских традиций в использовании музыкальной образности получила развитие и в поэме «Песнь о великом походе» (июль 1924), что нашло отражение и в самом ее жанровом определении. Сравним с пушкинским названием «Песнь о вещем Олеге» (1822). Есенин не случайно в своей поэме на историческую тему сопоставляет исполнение песни под аккомпанемент гуслей – архаического музыкального инструмента – и тальянки: «Эх, песня! Песня! / Есть ли что на свете/ Чудесней? / Хоть под гусли тебя пой, / Хоть под тальяночку. / Не дадите ли вы мне, / Хлопцы, / Еще баночку?»[1, т. I, с. 133]. Подчеркивая тем самым архетипический характер песни, которая поется во все времена, автор проводит параллель между образом повествователя и древними сказителями. В эпоху правления Петра I «гусли все чаще стали звучать в ансамблевом сочетании» для «сопровождения пения», «гусляры сопровождали исполнение русских песен, импровизируя аккомпанемент поющим голосам» [244, с.

21]. Гусли и песня скоморохов выступают как своеобразная антитеза колокольному звону.

Изображая прощание с царем в «Песне о великом походе», поэт создает характерную образную параллель-антитезу: «И пушки бьют, / Колокола плачут. / Вы, конечно, понимаете, / Что это значит? / Много было роз, /Много было маков. / Схоронили Петра, / Тяжело оплакав» [1, т. III, с. 123]. Сходный с есенинским колокольным образом из «Марфы Посадницы», этот антропоморфизированный колокольный образ обусловлен обращением Есенина к историческим аналогиям. Как известно, по приказу Петра колокола снимали с колоколен и отправляли на Литейный двор, где их переливали на пушки. В черновом варианте поэмы «Гуляй-поле» (1924) Есенин будет особо подчеркивать, что Ленина хоронили без православного погребального обряда: «Не стонет колокол церковный. / Почил безбожник, но герой» [1, т. II, с. 252]. Вместо колокольного погребального звона слышен пушечный залп: «Из медно лающих громадин / Салют последний даден / Того, кто спас нас, больше нет» [1, т. II, с. 146]. В славянской мифологии отсутствие колокольного звона символично «указывает на сферу небытия» [226, с. 225]. Антитеза музыкального образа звонящих колоколов и палящих пушек возникает и в незаконченной поэме «Гуляй-поле» (1924), в которой поэт обратился к недавнему прошлому и создал образ Ленина. Глубоко символична замена слова в строке из неоконченной есенинской поэмы «Гуляй-поле». В первом варианте было: «Россия! Страшный чудный сон» [1, т. II. 248]. В опубликованном отрывке «Ленин» (1924) вместо «сна» появился «звон»: «Россия! / Страшный чудный звон! / В деревьях – березь, в цветь – подснежник. / Откуда закатился он, / Тебя встревоживший мятежник?» [1, т. II. 189]. В этих двух выразительных эпитетах отражена антитеза, связанная с различными символическими смыслами, которые Есенин вкладывал в колокольный звон. Здесь уместно напомнить о том, что в черновом варианте «Пугачева» Русь напрямую сравнивалась с колоколом. Погребальное «рыданье» колоколов у Есенина обретает трагический смысл в маленькой поэме «Метель», написанной за год до смерти поэта в декабре 1924 г. Сравнивая себя с петухом, Есенин с иронией вспоминает о революционной эпохе, когда им были созданы

богоборческие поэмы: «...орал вовсю / Перед рассветом края, / Отцовские заветы попирая, / Волнуясь сердцем и стихом» [1, т. II, с. 149]. Здесь содержится явный намек на «Иорданскую голубицу» и «Инонию». В поэме, созданной за год до трагического ухода из жизни, Есенин предсказывает свою смерть и рисует пророческую картину: «Не знаю, / Болен я / Или не болен, / Но только мысли / Бродят невпопад./ В ушах могильный стук лопат / С рыданьем дальних колоколен» [1, т. II. 151]. Возможно, ему слышался и «исторический звон» колокольни Успенского собора Кремля. Именно на нее по приказу Ивана Грозного был поднят вечевой новгородский колокол. Так в есенинских поэмах замкнулся круг образных ассоциаций, соотносимых с колоколами. Мифологический подтекст образов колокола и есенинской метафоры «орал я петухом» связан с представлениями древних славян, согласно которым «громовые раскаты уподоблялись крику петуха и колокольному звону», отгонявших «нечистую силу» [60, т. I, с. 298]. Как уже отмечалось нами ранее, колокола были единственным музыкальным инструментом, используемым в православном богослужении. Но в поэмах Есенина на историческую тему изображение колоколов не соотносится напрямую с церковной службой. Музыкальные образы звонящих колоколов у Есенина выполняют другую функцию: отражают важные события, изменившие ход истории России, и часто напрямую ассоциируются с героями исторического прошлого. Так проявилось стремление Есенина следовать пушкинским традициям.

Выводы по главе 3.

Анализ мифопоэтики музыкальных образов в «скифский» период есенинского творчества позволил выявить ряд музыкальных образов-мифологем («труба», «колокол», «поющий пророк»), с помощью которых Есенин создает поэтический миф о революции и рождении иного мира. Музыкальные образы пастушеских духовых музыкальных инструментов в годы революции в библейских поэмах претерпевают эволюцию и модифицируются в громогласные трубы, провозглашающие эпоху «Преображения» в духе мифопоэтики Апокалипсиса.

Музыкальные образы-архетипы в имажинистский период творчества Есенина отразили мотивы революционного Апокалипсиса, раскрывая трагедию России в годы Гражданской войны. Есенин, примерив на себя имидж имажиниста, в душе остался «последним поэтом деревни», поэтому Апокалипсис для него был в первую очередь связан с гибелью крестьянской Руси. Поэтика музыкальных образов имажинистов Шершеневича и Мариенгофа носила ярко выраженный урбанистический характер, означая конец городской цивилизации. Полемический диалог Есенина с собратьями-имажинистами посредством музыкальных образов выявляет как сходство, так и принципиальное различие их творческих установок.

Эволюция образов колоколов в есенинском творчестве отразила особенности идейно-художественных исканий Есенина. Рассмотрев символический смысл музыкальных образов колоколов и колокольного звона в трагедии Пушкина и исторических поэмах Есенина в контексте нравственно-этических проблем, связанных с осмыслением судеб их героев, мы пришли к выводу о том, что художественные образы пушкинских и есенинских исторических персонажей необходимо оценивать с точки зрения особенностей архетипа национального сознания. Амбивалентный характер колокольного звона, ассоциирующийся у Пушкина и Есенина с представлением о сакральной сущности царской власти и ее нравственной оценки народом, раскрывался в новом ракурсе через обращение к теме самозванства и народного бунта. Через многозначную символику музыкальных образов Есенин передал свое восприятие и переосмысление переломных вех в истории России, проводя параллели с событиями современности.

Глава 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ ЕСЕНИНСКОЙ ЛИРИКИ 1920-х гг.

4.1. Музыкальные образы как средство формирования мифа о «Москве кабацкой».

Проблема, связанная с осмыслением кабацких мотивов в есенинском творчестве, вызвавшая острую дискуссию среди литературных критиков – современников поэта [77], и в настоящее время не утратила своей актуальности, о чем свидетельствует ряд публикаций последних лет [69, 172]. Важную роль музыкального начала в «кабацких стихотворениях» Есенина отмечает Т.К. Савченко, связывая их с влиянием А. Блока [217, с. 48]. Вяч. Иванов в статье «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» заявлял, что драма «только с помощью музыки … в состоянии раскрыть до конца свою динамическую природу, свою Дионисову стихию... Дионисийскими являются мотивы и образы опьянения, безумия, страсти, экстаза, экстатической музыки, танца» [128, т. II, с. 97]. Музыкальный подтекст трагедии гибельного разложения, царящего в той кабацкой среде, в которую попадает поэт, во многом определяет драматургию конфликта «Москвы кабацкой», а также стихотворений и маленьких поэм, отражающих кабацкие мотивы. В них открываются архетипы различных уровней: архетипы индивидуации (самость, персона, тень), христианские архетипические образы кающегося грешника и блудного сына и ряд наиболее значимых архетипов античной и русской культуры, имплицитно или эксплицитно взаимодействующих с музыкальной образностью.

Изучая историю кабаков на Руси, И. Г. Прыжов пришел к выводу, что в пьянстве русский народ видел«Божье наказанье», и, «испивая смертную чашу», люди выражали таким образом свой протест – «пили с горя». Именно поэтому кабак «делался мало-помалу местом страшным и скверным» [203, с. 186]. В русской культурной традиции из кабака берет свое начало дорога в ад, а кабацкое веселье обретало в связи с этим роковой характер.

Определяя динамику развития ключевых мотивов и роль музыкальных образов в цикле «Москва кабацкая», А. М. Марченко обратила внимание на характер внутреннего конфликта, вполне обоснованно утверждая, что здесь «не

только песня и пляска, но и своеобразная „драма“ в трех действиях, ... разыгрывающаяся на подмостках „знакомого кабака“» [168, с. 161]. Данную характеристику можно с полным правом применить и к музыкальным образам гармоники и гитары, под аккомпанемент которых разворачиваются сюжеты стихотворений цикла «Москва кабацкая», опубликованного в сборнике «Стихи скандалиста» в Берлине в 1923 г. В него входили четыре стихотворения: «Да! Теперь решено. Без возврата...» (1922), «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922), «Сыпь, гармоника. Скука... Скука...» (1922), «Пой же, пой! На проклятой гитаре...» (1922). Гармонь и гитара – музыкальные инструменты, которые чаще всего звучали в кабацкой среде. Если в ранних стихах Есенина аккомпанемент гармони отражал радость жизни, то в «Москве кабацкой» ее надрывная игра подчеркивает обреченность героев, пытающихся забыться в отчаянном веселье. Звучащая гармоника в контексте творчества Есенина становится звеном, связующим два хронотопа, выстраивающихся по принципу антитезы: поэт противопоставляет деревенскую юность лирического героя и его кабацкое настоящее.

В стихотворении «Снова пьют здесь, дерутся и плачут…» звучание гармоники рождает цветовые ассоциации, а эпитет, определяющий ее характер, формирует «музыкальный цветообраз», связанный с кабацкой символикой: «Снова пьют здесь дерутся и плачут / Под гармоники желтую грусть. / Проклинают свои неудачи, / Вспоминают ушедшую Русь» [1, т. I, с. 169]. Есенинский художественный мир выстраивается по принципу образного воспроизведения совокупности чувств. Игра на музыкальном инструменте рождает цветовые ассоциации. В психологии схожее явление называется «синопсией», «цветным слухом» – «общее название зрительно-слуховых ассоциаций. Посредствующим звеном в возникновении цветомузыкальных ассоциаций является эмоционально-смысловая оценка тембров и тональностей» [185, с. 610]. В связи с этим необходимо сделать акцент на новом аспекте исследования особенностей музыкальных образов поэта, которые во взаимодействии с цветом отражают определенные мотивы есенинского творчества [210]. Музыкальный образ, цветообраз и мотив взаимосвязаны, что

проявилось уже в период формирования поэтической индивидуальности Есенина и получило дальнейшее развитие в его творчестве зрелого периода, как воплощение древнейшего принципа синкретизма через синтез искусств: музыки, живописи и литературы. Зачастую привычные музыкальные образы в есенинской интерпретации приобретают новый и неожиданный характер. Показательный пример – синестезийная метафора «под гармоники желтую грусть», которую необходимо воспринимать в контексте апокалипсических мотивов из «Сорокоуста», где выразительное противопоставление «трубного гласа» «погибельного рога» и жалостного «плача» гармоники выстраивается в полифоническое звучание. Создавая обобщенный образ деревенской Руси через музыкальный экфрасис – описание игры гармониста, Есенин использует музыкальную метонимию, основанную на приеме звукоподражания: «Ах, не с того ли за селом / Так плачет жалостно гармоника: / Таля-ля-ля, тили-ли-гом / Висит над белым подоконником» [1, т. II, с. 82]. При этом синестезийная характеристика «желтый цвет осенницы» в «Сорокоусте», как и в «Москве кабацкой», становится символом обреченности. Желтый цвет в творчестве Есенина в имажинистский период обретает трагическое звучание и ассоциируется со смертью в трагедии «Пугачев»: «И глядишь и не видишь – то ли зыбится рожь, / То ли желтые полчища пляшущих скелетов» [1, т. III, с. 39]. Идентифицируя себя в эмигрантской среде, поэт акцентирует внимание именно на этом амбивалентном музыкальном образе, являющемся для него знаковым. Звучание гармони, отражающее ностальгию эмигрантов по потерянной России и тоску лирического героя по прошедшей юности, определяет душевный настрой завсегдатаев кабака. Образ «гармоники желтую грусть» подавляет светлые и чистые тона, олицетворяющие молодость поэта, во второй строке третьего катрена: «Май мой синий! Июнь голубой!» [1, т. I, с. 169]. А.Н. Захаров, анализируя цветовую поэтику данного произведения Есенина, отмечал: «Из своей сегодняшней „осени“ он снова вспоминает весну и лето своего детства» [124, с. 199]. Желтый цвет символизирует неизлечимость болезни души лирического героя, а мотив обреченности пронизывает весь цикл «Москва кабацкая». С

помощью цветовой характеристики музыкального образа Есенин передает также тусклый, неестественный свет внутри кабака.

Художественная функция музыкального образа «под гармоники желтую грусть» заключается также в раскрытии внутреннего родства «Рассеи» и «Азии», проявляющегося на подсознательном уровне. Гармонь, ставшая для эмигрантов за границей символом Родины, теперь аккомпанирует злым политическим частушкам, в которых фигурируют суровые приметы времени: «Гармонист с провалившимся носом / Им про Волгу поет и про Чека» [1, т. I, с. 169]. Трагическая суть ментальности русского человека, отраженная в стихотворении «Снова пьют здесь, дерутся и плачут…», во многом соответствовала духу евразийства, идеями которого был увлечен в то время Есенин. Строки «Ты, Рассея моя... Рас...сея... / Азиатская сторона!» [1, т. I, с. 170] содержат в себе явную параллель с блоковсковским восприятием России, как Азии, в стихотворении «Скифы» (1918): «Да скифы мы, да азиаты мы / С раскосыми и жадными очами» [8, т. III, 244]. Исследователь Л. Ф. Алексеева так определила пафос этих строк: «Оформившийся в поэтическую речь голос звучит из глубины национальной стихии, чувствующей свою историю» [52, с. 47]. Образ гармониста и его трагическая судьба становятся у Есенина символом потерянного и обреченного на гибель поколения, к которому поэт относил и себя.

В соответствии с законами античной трагедии в «Москве кабацкой» лирический герой раскрывается в ходе взаимодействия с «хором». Ряды музыкальных образов в цикле встраиваются в модель мифа о поэте Сергее Есенине, в котором апокалипсические мотивы проецируются на судьбу лирического героя, остро чувствующего в кабацкой жизни неотвратимую угрозу рока: «И я сам, опустясь головою, / Заливаю глаза вином, / Чтоб не видеть в лицо роковое, / Чтоб подумать хоть миг об ином» [1, т. I, с. 169]. В «Москве кабацкой» Есенин вслед за Блоком творит «образ сгорающего поэта» [52, с. 12], внутренний мир которого отражается через сложный музыкальный подтекст в контексте мифотворческой парадигмы, смысловым центром которой является звучание гармоники.

Изменился и образ гармониста, чья трагическая судьба стала символом потерянного и обреченного на гибель поколения, не нашедшего себя в послереволюционной России. На смену веселому деревенскому парню, каким предстает гармонист в ранней новокрестьянской лирике Есенина, приходит образ трагического персонажа, черты которого жестоко исказила жизнь.

Как справедливо подчеркивает Н.И. Шубникова-Гусева, у Есенина «метафора поведения строилась как поэтическая – на диалоге» [265, с. 87]. Через музыкальные образы в стихотворении «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» раскрывается не только личная трагедия лирического героя, но и социально-политические конфликты эпохи, искалечившие судьбы вынужденных эмигрантов.

Важную роль играет образ гармоники и в драматическом действии, разворачивающемся в стихотворении «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...» (1923), которое начинается с музыкального экфрасиса:

Сыпь, гармоника! Скука... Скука...
Гармонист пальцы льет волной [1, т. I, с. 171].

Семантика глагола «сыпь», повторяющегося в тексте стихотворения два раза, а также значение субстантивированного прилагательного «частая», выступающего в четвертой строфе в роли обращения, отражают особенность музыкальной фактуры народных наигрышей. Для их мелодической структуры характерно наличие быстрых пассажей, содержащих большое количество нот мелких длительностей. Синтаксическое построение начальной строки отражает динамику игры на гармонике: первое восклицательное предложение «Сыпь, гармоника!» сходно со стремительным вступлением на forte [185, с. 174], которое при исполнении на гармони осуществляется с помощью резкого сжатия меха. Затем музыкант медленно «ведет мех» инструмента, «растягивая аккорд» на piano, что отражается в синтаксисе с помощью многоточий: «Скука... Скука...»

В архиве Е. Ф. Никитиной сохранился машинописный список одной из редакций этого стихотворения, где дается принципиально иная, более трагичная характеристика игры гармониста: «Сыпь, гармонь, скука, скука. / Гармонист, рви волной» [1, т. I, с. 602]. Такая динамическая структура, основанная на резкой смене piano и forte, характерна для народных наигрышей и отражает особенности

музыкальной композиции не только стихотворения «Сыпь гармоника! Скука...Скука...», но и всего цикла «Москва кабацкая». Сочетание шумовых сценических эффектов и музыки определяет сходство цикла с драматическим произведением. В соответствии с законами греческой трагедии в «Москве кабацкой» лирический герой раскрывается в ходе взаимодействия с хором. Через музыкальные образы, связанные с кабацкими мотивами, Есенин отразил конфликты, характерные для его жизнетворческого мифа, который он создавал в лирике 20-х гг.

Есенин творил миф о «кабацком Орфее», который пытался «вызволить из царства смерти – Аида», поднять со дна жизни «свою Эвридику», предстающую в образе падшей женщины. Музыкальный подтекст позволяет провести параллель между стихотворением «Сыпь, гармоника! Скука... Скука…», которое исследователи относят к «дункановскому» циклу, и сюжетом оперы Глюка «Орфей и Эвридика», под музыку из которой танцевала Дункан. Создавая цикл «Москва кабацкая», Есенин находился под сильным впечатлением от танца Айседоры Дункан. Как отмечает Е.В. Юшкова, «современники Дункан подтверждали, что она одна каким-то чудесным образом воплощала сразу несколько, а порой и довольно большое количество персонажей одновременно: например, Орфея и Эвридику» [280, с. 532]. Поэт не может принять то, что духовная сущность любви заменяется плотской страстью. Танец Дункан приобретает трагический характер: Есенин заклинает собственную смерть, стремясь противостоять неумолимому року. Мотив рока, рокового начала определяет драматичность судьбы героя, как в античной трагедии, ее сопровождает хор и музыкальный аккомпанемент. О дионисийском и аполлоническом начале в своем искусстве говорила сама Дункан: «Есть два способа танцевать. ... Можно отдаться духу танца и танцевать саму вещь — это Дионис. Или можно созерцать дух танца — и танцевать так, как будто рассказываешь историю. Это Аполлон» [280, с. 541].

Переосмысляя мотив из античной мифологии, Есенин отражает его трансформацию, в духе имажинизма сочетая «чистое и нечистое». Музыка у Есенина – не просто звуковая декорация, а центральный элемент сюжета, в

котором гармонист является двойником, «темной стороной» лирического героя Есенина, его «черным человеком», а гармонь ассоциируется с образом его возлюбленной в «подземном царстве» кабака. В связи с есенинской трансформацией мифа о поэте его возлюбленная становится одним из воплощений античного рока. В восприятии данной мифологической модели на Есенина большое влияние оказала Дункан, для которой концепция Ницше о дионисийском и аполлоническом началах в искусстве была основополагающей.

Гармонь можно сравнить с дионисийским музыкальным инструментом, сопровождающим пьяный разгул в кабаке. При этом происходит модификация мифологического сюжета, любовь Эвридики является гибельной для лирического героя и тянет его в «омут». Сходную трактовку любовного сюжета, отраженную через музыкальный образ, мы встречаем в стихотворении Блока «Гармоника, гармоника!..» (1908). Глагол «жги» («Гармоника, гармоника! / Эй, пой, визжи и жги!» [8, т. II, с. 222]) в характеристике игры гармони заключает не только эмоционально-одобрительную коннотацию, но в своем подтексте соотносится с образом «огня» чувств, смертельного для лирического героя и отражающего гибельную страсть танца его возлюбленной. Обратив внимание на эту особенность его музыкальной поэтики, А.В. Давыдова писала: «Градация и аллитерация [зж] / [ж] во втором стихе отражают особенности звучания гармоники в восприятии лирического героя – крайность выражения чувств» [109, с. 55]. Выразительная звукопись и у Есенина помогает передать накал страстей. В соседних строках повторяется шипящий звук «с», связывая между собой глагол «сыпь» и существительное «скука». Так рождается антитеза, передающая перепады чувств лирического героя, который попеременно то любит, то ненавидит. О своей возлюбленной он говорит с надрывной горечью: «Излюбили тебя, измызгали, / Невтерпеж» [1, т. I, с. 171]. Предельный накал чувств лирического героя совпадает с музыкальной кульминацией: «Чем больнее, тем звонче, / То здесь, то там. / Я с собой не покончу, / Иди к чертям» [I, 172]. Таким образом, звучание гармоники заставляет героя сделать окончательный выбор и отказаться от мысли о самоубийстве. Так музыкальная антитеза определяет композицию стихотворения, которое начинается с залихватского наигрыша на

гармонике, а завершается плачем лирического героя: «Дорогая, я плачу, / Прости... прости...» [1, т. II, с. 172]. Звучание гармоники одновременно отражает и сложные перипетии взаимоотношений героя с его возлюбленной, и становится своеобразным аккомпанементом трагической судьбы представителей русской эмиграции. Гармоника была в начале 20-х гг. XX в. сравнительно «молодым» музыкальным инструментом, но в контексте художественных исканий Есенина этот музыкальный образ наполняется глубоким мифопоэтическим смыслом, а его амбивалентный характер в «Москве кабацкой» доказывает, что по сравнению с ранним периодом есенинского творчества он претерпевает существенную эволюцию.

Вслед за гармоникой кабацкую тему у Есенина продолжает гитара. Вполне закономерно, что Есенин образу гармони, играющему ключевую роль в стихотворении «Сыпь гармоника! Скука... Скука...», противопоставляет музыкальный образ гитары – инструмента более тонкого по звучанию и соответствующего сложной диалектике чувств лирического героя, в душе которого любовь и ненависть соединяются воедино. Есенин понимал, что подобная исповедь в танце Дункан возможна лишь под аккомпанемент гитары.

Гитара оказалась тесно связанной с новым, городским этапом жизни есенинского лирического героя, которая своим сюжетом чем-то напоминала коллизии «жестокого» городского романса. Неслучайно в стихотворении «Пой же, пой. На проклятой гитаре…» (1922) у поэта доминирующую роль играет образ «проклятой гитары», под надрывный аккомпанемент которой разворачивается любовный сюжет. При первой публикации Есенин посвятил это стихотворение поэту-имажинисту Александру Кусикову, который был автором текстов известных романсов «Обидно, досадно…» и «Слышен звон бубенцов издалека…». Кусиков с гитарой сопровождал Есенина в Берлине, куда поэт приехал вместе с Айседорой Дункан в 1922 г. Сложный характер взаимоотношений лирического героя с возлюбленной, прообразом которой была Дункан, Есенин отразил, используя прием музыкального экфрасиса: «Пой же, пой. На проклятой гитаре / Пальцы пляшут твои в полукруг. / Захлебнуться бы в этом угаре, / Мой последний, единственный друг» [1, т. I, с. 173]. Можно провести

аналогию между гитарой и ее предшественницей – кифарой, которая, как уже неоднократно отмечалось нами, была музыкальным инструментом Аполлона. У Есенина музыкальный образ гитары обладает амбивалентным характером. Аполлонический музыкальный инструмент, попадая в дионисийский разгул кабака, обретает новые черты. Поэт выбирает эпитет «проклятой», характеризуя гитару, соотнося ее образ по принципу параллелизма с любимой женщиной, о которой может сказать так в порыве ревности. По утверждению исследователя Заруцкой, «струнные – активный участник пути в свадебном ритуале, реализующем соединение мужского и женского пространства» [121, с. 19]. Особенно важны, на наш взгляд, строки, в которых отражен своеобразный музыкальный параллелизм звучания гитары и взаимоотношений лирического героя и его возлюбленной: «Ах, постой, я ее не ругаю. / Ах, постой, я ее не кляну. / Дай тебе про себя я сыграю / Под басовую эту струну» [1, т. I, с. 174]. Учитывая то, что басовая гитарная струна часто использовалась в уголовной среде как удавка, можно провести аналогию с петлей. В щемящем душу звоне-стоне басовой струны мы слышим отзвук страдающей души поэта, который не может смириться с кабацкой жизнью.

Для мифопоэтики музыкальных инструментов характерно уподобление струны обнаженному нерву. Этот образ в поэзии приобретает особый исповедальный характер, связанный со стремлением лирического героя высказать самое сокровенное. Например, у Анатолия Мариенгофа оборванная гитарная струна в стихотворении «Какая тяжесть!..» (1922) метафорично предсказывает разрыв дружеских отношений с Сергеем Есениным: «Так обрывает на гитаре / Хмельной цыган струну» [18, т. I, с. 140]. Музыкальный экфрасис, представляющий игру на гитаре, – пример творческого диалога поэтов-имажинистов. Перекличка образов и использование экфрасиса – характерная особенность поэтики имажинистов [192]. И. Д. Заруцкая обращает внимание на такую важную деталь: «Если натянутые, налаженные струны символизируют единство, упорядоченность какой-либо системы, то порванные струны указывают на нарушение порядка» [121, с. 18]. На самом деле параллелизм музыкальных образов гитары и ее струн с душевными переживаниями сближает Есенина и с

Блоком. Как отмечает А.В. Давыдова, «у Блока в цикле с музыкальным названием „Арфы и скрипки“ этот образ выступает метонимической характеристикой лирического героя» [109, с. 54]. Так рождается заявление, в котором рефрен акцентирует внимание на музыкальном образе: «Пой же, пой! В роковом размахе / Этих рук роковая беда» [1, т. I, с. 174].

В определенном литературном контексте образы музыкальных инструментов в творчестве Есенина обретают более глубокий, часто неожиданный смысл и новое звучание. В связи с этим особый интерес приобретает метафорическая игра, связанная с ними. Обыгрывание переносного значения семантики музыкальных инструментов мы встречаем в есенинской «Стране Негодяев» (1922 – 1923), в которой один из персонажей по фамилии Замарашкин, тряся винтовкой, говорит, обращаясь к главному герою – Номаху: «вот на этой гитаре / Я сыграю тебе разлуку» [1, т. III, с. 65]. В ответной реплике Номах подхватывает этот музыкальный образ и с иронией развивает его: «Слушай, защитник коммуны, / Ты, пожалуй, этой гитарой / Оторвешь себе руку. / Спрячь-ка ее, бесструнную, / Чтоб не охрипла на холоде...» [1, т. III, с. 65]. Как видим, у Есенина образ гитары претерпел эволюцию и приобретает метафорический смысл, когда оружие уподобляется музыкальному инструменту. Эта метафора, характерная для есенинского имажинизма, ярко отразила эпоху Гражданской войны. В финале «Страны Негодяев» образ гитары обретает иной смысл, когда бывший дворянин Щербатов вспоминает дореволюционное время, обращаясь к хозяйке кабака: «Авдотья Петровна! / Вы бы нам на гитаре / Вальс / „Невозвратное время“» [1, т. III, с. 89]. Мелодия вальса, исполняемого под аккомпанемент гитары, здесь является символом навсегда ушедшей эпохи дворянства. Неслучайно Щербатов предлагает выпить за «прекрасную прошедшую Русь» [1, т. III, с. 90]. Этот мотив получил свое развитие в есенинской «маленькой поэме» «Русь уходящая» (1924), лирический герой которой осознает, что он «для времени навозом обречен». Поэтому ему «кабацкий звон гитары» помогает забыться и «навевает сладкий сон» [1, т. II, с. 103]. Отметим, что образ гитары в поэме «Русь уходящая» приобретает новый характер. Если в «Москве кабацкой» гитара была «проклятой», то теперь она становится «милой», ее игра помогает лирическому

герою забыться, утолить свою тоску. Замена эпитета «проклятой» на эпитет «милая» отражает особенности эволюции образа гитары в творчестве поэта, который пытается «обмануться» нежной красотой звона гитары. Обращение к гитаре, как к дорогому другу, говорит об особой любви поэта к этому музыкальному инструменту, характеризуя который Есенин вновь прибегает к музыкальному экфрасису: «Гитара милая, / Звени, звени! / Сыграй, цыганка, что-нибудь такое, / Чтоб я забыл отравленные дни, / Не знавшие ни ласки, ни покоя» [1, т. II, с. 103]. «Стремясь догнать стальную рать», лирический герой осознает, что не может этого сделать, поэтому ему остается лишь сожалеть о сгубленной молодости. Так рождается музыкальный образ «кабацкий звон гитары», который навевает ему «сладкий сон». Строфа, начинающаяся с обращения к «гитаре милой», повторяется у Есенина два раза, что придает ей смысл. В самом начале лирический герой надеется на то, что под звучание гитары способен обрести душевный покой, но в финале поэмы он приходит к прямо противоположному выводу: «Я знаю, грусть не утопить в вине, / Не вылечить души / Пустыней и отколом...» [1, т. II, с. 106]. Можно предположить, что Есенин изображает семиструнную гитару, которую называли русской или цыганской. Она была инструментом прежде всего аккомпанирующим, на широкое ее распространение повлияла городская песня. Традиция обращения к образу гитары восходит в русской поэзии к классике XIX века. Гитара играла важную роль в творчестве А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А. А. Блока. Например, в «Лермонтовской энциклопедии» отмечалось, что Лермонтов «нередко уподобляет звуки голосу сердца; оборвавшийся звук или струна — это улетающая жизнь: „Наша смерть — струны порванной звон“» [17, т. I, с. 13]; или: „Стон тяжелый вырвался из груди, / Как будто сердца лучшая струна / Оборвалась...“» [17 , т. 1, 190].

В традициях русской литературы звучание гитары ассоциируется с цыганской романтикой, вольной жизнью. За отчаянным весельем часто скрывается тоска, связанная с внутренним разочарованием лирического героя, который хочет уйти от ненавистного ему мира, забыться. На наш взгляд, есенинское изображение игры гитары имеет много общего с музыкальным экфрасисом из двух стихотворений Аполлона Григорьева, на основе которых были созданы широко

известные романсы: «О, говори хоть ты со мной…» (1837) («О, говори хоть ты со мной, / Подруга семиструнная! / Душа полна такой тоской, / А ночь такая лунная» [9, с. 152]) и «Цыганская венгерка» (1857) («Две гитары, зазвенев, / Жалобно заныли... / С детства памятный напев, / Старый друг мой – ты ли?» [9, с. 152]). Человек, опутанный цепями «кабацкой среды», у А. Григорьева в соответствии с принципом романтического двоемирия одновременно живет в разных сферах бытия. Именно поэтому для него звучание цыганской гитары на какое-то время создавало иллюзию яркой жизни с необычными страстями. А. Блок писал об Аполлоне Григорьеве: «Пьяный угар; женщины, хандра, скука, восторги; гитара, цыгане; ... и вплотную подступающая „радость“, мир „Гимнов“ к Розе и к Мудрости, никем не понятых вплоть до наших дней» [8, т. V, с. 368]. В этом проявляется глубинная специфика «цыганщины» в русской литературе послепушкинского времени, нашедшая отражение и в есенинском творчестве. Есенин продолжал традиции, заложенные не только автором «Цыганской венгерки». Генезис его музыкальных образов берет свое начало и в цикле «Страшный мир» А. Блока [212, с. 47], с которым Есенина роднил мотив тоски от осознания утраты всего самого дорого в жизни и попытка забыться в «дионисийской стихии» разгула. Традиционное для поэтики романтизма двоемирие у Есенина передано через музыкальный образ звучащей гитары, под мелодию которой лирический герой переходит из одной сферы бытия в другую. Кабацкий мир, в который он погружается, оказывает на него губительное воздействие, а хулиганский разгул оставляет в душе лишь опустошение.

Гитара была одним из наиболее выразительных музыкальных образов в поэзии Есенина. Обращение к нему обусловлено достаточно широким распространением данного инструмента в городской среде, к которой приобщается лирический герой Есенина в 20-е гг. А.В. Давыдова обратила внимание на такой факт: «Гитара в те годы воспринималась как составляющая новой мещанской культуры, возникшей в эпоху нэпа» [109, с. 96]. Особенности музыкального образа гитары у Есенина раскрываются в определенном литературном контексте, через сопоставление с творчеством классиков и современников. Кабацкие мотивы в лирике Сергея Есенина в контексте скандальной славы поэта часто

воспринимаются примитивно, в духе поэтизации пьянства, разгула. На наш взгляд, в стихотворениях из цикла «Москва кабацкая» (и в некоторых более поздних текстах, содержащих отголосок кабацких мотивов) содержится философия Есенина, попытка лирического героя найти свое место в мире и экзистенциальная трагедия отчужденности, отрыва от родины. А. Ф. Фатеева отмечает: «...ностальгическое русофильство вершилось устами неназванного Орфея в лирике Есенина. Безымянный русский Орфей у Есенина разрывает круг интимных переживаний... его поле – поле национальной судьбы и истории» [246, с. 150]. Важно отметить, что именно песенное начало спасает лирического героя Есенина, надевшего на себя маску «кабацкого Орфея».

Анализ музыкальных образов, зачастую являющихся двойниками лирического героя Есенина и отражающих пафос «кабацкого мира», позволяет по-новому осмыслить идейно-художественную эволюцию поэта в контексте парадигмы его жизненных исканий, связанных с попыткой преодоления трагедии отчуждения. При этом музыкальные образы музыкантов (гармониста и гитариста) являются двойниками лирического героя. Себя же Есенин часто уподоблял именно струнному музыкальному инструменту. Так, например, в письме к М. П. Мурашеву, датированном 1916 г., читаем: «Друг твой Мандалина. А если хочешь, пожалуй, он и Сергей Есенин» [1, т. VI, с. 85]. Л. М. Леонов вспоминал один эпизод из жизни Есенина: «...Уловив из разговора, что речь шла о его самоубийстве... рванул струны гитары, и, орудуя грифом, как кнутовищем, стал стегать пространство рядом с собой... ожидая, то ли болью, то ли звуком отзовутся мелькающие струны...» [35, с. 102].

Особенности есенинского образа гитары раскрываются в определенном литературном и мифопоэтическом контексте через сопоставление с образами этого музыкального инструмента, в творчестве поэтов-классиков и современников Есенина. Музыкальный образ гитары, который создавался с опорой на литературные традиции, помогал поэту достоверно передавать психологическое состояние лирического героя и отражал особенности его эстетико-философских и мировоззренческих установок.

В 1924 г. выходит сборник Есенина «Москва кабацкая», в который вошли стихотворения «Все живое особой метой…» (1922), «Сторона ль ты моя, сторона!..» (1921), «Мир таинственный, мир мой древний…» (1921), «Не ругайтесь, такое дело…» (1922) «как вступление к «Москве кабацкой», далее следовали четыре стихотворения «Я обманывать себя не стану…» (1922), «Да! Теперь решено. Без возврата…» (1922), «Снова пьют здесь, дерутся и плачут…» (1922), «Эта улица мне знакома…» (1922).

Далее следовал цикл «Любовь хулигана», а завершающим книгу стихотворением стала философская элегия «Не жалею, не зову, не плачу…» (1922).

Несмотря на то, что музыкальные образы встречаются в сборнике «Москва кабацкая» не в каждом стихотворении, музыкальное начало здесь сопровождает лирический сюжет в целом. Кабацкие мотивы у Есенина тесным образом связаны с темой Родины. Эпиграфом к сборнику могли бы стать блоковские строки «Буду слушать голос Руси пьяной, / Отдыхать под крышей кабака. / Запою ли про свою удачу / Как я молодость сгубил в хмелю...» («Осенняя воля», 1905 г. [8, т. II, с. 68]). Вслед за Блоком Есенин создает образ поэта, выражающего архетип национального сознания. Трагический пафос «Москвы кабацкой» исполнен предчувствия гибели крестьянской Руси и ее песнопевца, что подчеркивает усложненная музыкальная образность – дань имажинистской поэтике – в стихотворении «Сторона ль ты моя, сторона!..»: «Меж скелетов домов, / Словно мельник, несет колокольня / Медные мешки колоколов» [1, т. I, с. 159].

Образ трикстера ярко представлен в стихотворении «Не ругайтесь, такое дело…», где лирический герой – бродяга-поэт, похожий на Франсуа Вийона, признается, что лишь на лоне природы он обретает вдохновение: «Потому что в полях забулдыге / Ветер больше поет чем кому» [1, т. I, с. 161]. Лирический герой «Москвы кабацкой» оторван от родных деревенских корней и чувствует себя чужим в городе. «Нет любви ни к деревне, ни к городу», – признавался он. Мотив его бродяжничества переосмысляется Есениным в контексте обращения к первозданным истокам поэтического творчества. Здесь явно прослеживается параллель с музыкальным образом Блока из стихотворения «Россия» (1908): «Твои мне песни ветровые, / Как слезы первые любви» [8, т. III, с. 162].

Своеобразным продолжением кабацкой темы стал цикл «Любовь хулигана», созданный в 1923 году, в котором Есенин художественно воплотил многие принципы своей музыкальной поэтики. В стихотворении «Хулиган» (1920) Есенин, утверждая свой статус поэта-песнопевца, заявлял : «Русь моя! Деревянная Русь / Я один твой певец и глашатай» [1, т. I, с. 153]. Есенинское хулиганство соответствовало определенной парадигме в художественных исканиях поэтов Серебряного века [198]. Творя «хулиганский миф», Есенин полностью отдается дионисийской стихии творчества, уподобляя себя «безумному ветру»: «Я и в песнях, как ты, хулиган» [1, т. I, с. 154]. Постепенно образ есенинского лирического героя претерпевает эволюцию, что отразилось в музыкальных образах цикла «Любовь хулигана», где преобладает более гармоничное, аполлоническое начало.

В заглавном стихотворении «Заметался пожар голубой…» (1923) Есенин через музыкальный образ подчеркивает, что вспыхнувшее чувство любви заставляет изменить взгляд на жизнь и поведение поэта-хулигана: «В первый раз я запел про любовь. / В первый раз отрекаюсь скандалить» [1, т. I, с. 187]. Песни про любовь ассоциируются с музыкальным началом, а их образные метаморфозы отображают сложную диалектику чувств лирического героя цикла. В стихотворении «Ты такая ж простая, как все...» (1923) поэт подчеркивает, что на смену надрывной чувственной страсти, отраженной в музыкальных образах «Москвы кабацкой», приходит иное, гармоничное и возвышенное чувство. Так рождается уподобление образа любимой женщины иконе Богоматери: «Твой иконный и строгий лик / По часовням висел в Рязанях» [1, т. I, с. 189]. Вслед за Блоком Есенин соединяет мотив любви к женщине с главным мотивом своей лирики, который он определил как «чувство родины».

Богохульство и богоборчество сменяется благословением возлюбленной, пробудившаяся любовь к которой требует от поэта создания новых музыкальных образов, характерных для песен любви, схожих с молитвенной лирикой: «Я на эти иконы плевал, / Чтил я грубость и крик в повесе, / А теперь вдруг растут слова / Самых нежных и кротких песен» [1, т. I, с. 189]. В стихотворении «Дорогая, сядем рядом…» (1923) лирический герой Есенина, обращаясь к самым дорогим для себя

воспоминаниям детства, акцентирует внимание на мифопоэтике музыкального образа «музыка лягушек»: «Я хотел, чтоб сердце глуше / Вспоминало сад и лето, / Где под музыку лягушек / Я растил себя поэтом» [1, т. I, с. 219]. В связи с этим немаловажно отметить, что само слово «музыка» в есенинской поэзии встречается лишь два раза, один раз в переносном смысле («музыка лягушек») и один раз – в прямом («Есть музыка, стихи и танцы...», «1 мая», 1925). Метафора «музыка лягушек» связана с мотивом воспоминания о детстве в есенинской «Исповеди хулигана» (1920): «И в тишине ночной звенящий голос жаб» [1, т. II, с.87]. Этот образ отражает народный характер есенинской поэзии, ее связь с традициями славянской мифологии, согласно которым «лягушке присуща… женская… и брачная символика» [226, с. 250 – 252]. В данном контексте мифопоэтический характер обретает имажинистская установка на «скрещивание» «чистого и нечистого» в образе: «Розу белую с черной жабой / Я хотел на земле повенчать» [1, т. I, с. 185], – сформулированная в программном стихотворении «Мне осталась одна забава...» (1923), которое Есенин, если судить по подготовленному макету, планировал включить в сборник «Москва кабацкая».

В заключительном стихотворении цикла «Любовь хулигана» – «Вечер черные брови насопил…» – лирический герой поэта находит в себе силы преодолеть отчаяние безнадежности: «Может, завтра совсем по-другому / Я уйду, исцеленный навек, / Слушать песни дождей и черемух, / Чем здоровый живет человек» [1, т. I, с. 199]. Антитезой теме «душевной осени» здесь становится мотив надежды на очищающее исцеление, коррелируемый с метафорой обновления весенней природы. Циклы «Москва кабацкая» и «Любовь хулигана» отличаются продуманной композицией. Объединял оба цикла музыкальный образ песни в различных его вариациях.

У Есенина через музыкальную образность кабацких мотивов раскрывается не только личная драма лирического героя, но и трагические судьбы эмигрантов, которым сочувствовал поэт. Сложная диалектика душевных переживаний лирического героя передана через характерный для есенинской музыкальной поэтики прием образных антитез.

4. 2. Мифопоэтика музыкальных образов цикла «Персидские мотивы».

Обращение к теме Кавказа и Персии, раскрытие ее через музыкальные образы в творчестве Есенина во многом было обусловлено традициями русской классической литературы, связанными в первую очередь с именами А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. По мнению Н. И. Шубниковой-Гусевой, есенинские поступки «были так же цитатны, как творчество» [265, с. 87]. Именно поэтому поездка Есенина на Кавказ в 1924 г. стала своеобразной «цитатой» в духе жизнетворческого мифа, ориентированного на классиков русской литературы. Не случайно, а вполне закономерно «маленькая поэма» «На Кавказе» (1924) начинается с обращения к горной гряде, ассоциирующейся в античной мифологии со священной горой, с которой брал начало источник вдохновения – кастальский ключ: «Издревле русский наш Парнас / Тянуло к незнакомым странам, / И больше всех лишь ты, Кавказ, / Звенел загадочным туманом» [1, т. II, с. 107]. По мнению А. Х. Эркеновой, для Есенина характерно восприятие Кавказа как «неизменно-сакральной субстанции», которая может выступать «спасителем души» [269]. Вполне закономерно, что поэт насыщает художественную структуру этой «маленькой поэмы» музыкальными образами – навевающий печаль «плач» экзотических «зурны и тари» становится аккомпанементом размышлений поэта о роли «незнакомых стран» в судьбах Пушкина, Лермонтова и Грибоедова: «И Грибоедов здесь зарыт, / Как наша дань персидской хмари, / В подножии большой горы / Он спит под плач зурны и тари» [1, т. II, с. 107]. Зурна – «(тур. zurna), сурнай (араб., перс., узб., тадж.) – язычковый духовой инструмент типа гобоя.... Звук громкий, как правило, пронзительный» [185, с. 206]. Тари – «(груз.) струнный щипковый (плекторный) инструмент» [185, с. 536]. Обращаясь к образу зурны, Есенин явно опирается на лермонтовские традиции. М.Ю. Лермонтов в поэме «Демон» изображает зурну, описывая пир в доме князя Гудала: «Но пир большой сегодня в нем – / Звучит зурна, и льются вины… / …и бубен свой / Берет невеста молодая» [17, т. II, с. 377]. Вкладывая символический смысл в музыкальные образы поэмы «Демон», Лермонтов особо подчеркивал, что именно песня Тамары, которую она исполняла, аккомпанируя себе на чингаре, привлекает

Демона: «И вот средь общего молчанья / Чингара стройное бряцанье / И звуки песни раздались» [17, т. II, с. 388].

Включая в художественное пространство «маленькой поэмы» «На Кавказе» музыкальные образы, Есенин акцентирует внимание на образе песни, используя прием повтора. Поэт цитирует во втором катрене две строки из стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне…» (1828) и завершает ими же свою «маленькую поэму». Так, через музыкальный образ-цитату Есенин определяет свои представления об истинной поэзии и заявляет об обращении к пушкинским традициям: «И чтоб одно в моей стране / Я мог твердить в свой час прощальный: / „Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной“» [1, т. II, с. 109].

По мнению Д. Т. Атаханова, у Пушкина «черты ориентализма нашли внешнее отражение в поэме „Бахчисарайский фонтан“» [59, с. 11]. Музыкальные образы играют важную роль в данной поэме, где звучит татарская песня, передающая экзотический колорит: «Кругом невольницы меж тем / Шербет носили ароматный / И песнью звонкой и приятной / Вдруг огласили весь гарем» [23, т. IV, с. 7.]. В поэме «Кавказский пленник» черкешенка поет пленнику «песни гор, / И песни Грузии счастливой» [23, т. IV, с. 87]. «Черкесская песня», передающая местный колорит, обретает особый смысл, когда Пушкин изображает внимающих старейшин: «Они безмолвно юных дев / Знакомый слушают припев, / И старцев сердце молодеет» [23, т. IV, с. 97].

Есенин, как Пушкин и Лермонтов, стремился изобразить мир Востока во всем многообразии, в красках и звуках, поэтому он старался передать звучание его музыки, по своим ритмам и мелодике сильно отличавшейся от русской народной песни, под влиянием которой формировался есенинский поэтический дар. Неслучайно у него возникло желание «послушать Тифлис». Вержбицкий вспоминал о том, какое сильное впечатление произвело на поэта звучание этнического музыкального инструмента чонгури и пение грузинского народного певца и поэта Иетима Гурджи: «Иетим поклонился нам и снова запел. Он пел и указательным пальцем наигрывал на трехструнном инструменте с длинным и тонким грифом — чонгури» [33, с. 51]. В связи с этим важно подчеркнуть, что

Есенин через музыку пытался наладить «диалог культур» и спел в ответ грузинскому певцу свое стихотворение с названием «Песня» (1924), выступив, подобно восточным поэтам, в качестве композитора и исполнителя.

В «маленькой поэме» «Поэтам Грузии» (1924), написанной в Тифлисе, Есенин, выражая свой взгляд на предназначение поэта и поэзии, формулирует собственное творческое кредо: «И каждый в племени своем, / Своим мотивом и наречьем, / Мы всяк / По-своему поем, / Поддавшись чувствам Человечьим...» [1, т. II, с. 109]. Есенинское «поем» воспринимается как метафора, в своей основе содержащая музыкальное начало. Через этот образ Есенин подчеркивает, что общность вечных тем требует от каждого поэта, представляющего свой народ, индивидуального выражения в духе «архетипа национального сознания». При этом, по верному замечанию О.Е. Вороновой, в стихотворении «Поэты Грузии» ярко воплотилась идея «евразийского» братства народов [92, с. 37], которую отстаивал Есенин.

А. Х. Эркенова делает вывод, с которым нельзя не согласиться: Кавказ тонкими нитями плотно вплетен в канву всего цикла «Персидские мотивы» [269, с. 8]. На самом деле «маленькие поэмы» «На Кавказе», «Поэтам Грузии» и цикл «Персидские мотивы» необходимо воспринимать в едином контексте [230, с. 296]. Объединяет эти произведения насыщенность музыкальными образами, передающими восточный колорит в традиции ориентализма.

По свидетельству В.А. Мануйлова, Есенин смог оценить музыку персидской поэзии, встретившись со «знатоком старинных персидских миниатюр и рукописных книг», который по просьбе поэта прочитал ему «на языке фарси стихи Фирдоуси и Саади» [36, с. 179]. Исследователи обратили внимание на то, что в русской литературе 20-х гг. XX в. наметился особый интерес к Персии [230]. К этой теме обращались многие современники Есенина: В. Брюсов, Н. Клюев, Н. Гумилев, В. Хлебников. Долгое время провел в Средней Азии в Туркестане близкий друг Есенина А. Ширяевец. Т.К. Савченко убедительно доказала, что стихи, составившие его сборник «Бирюзовая чайхана» (1924), своей образностью повлияли на есенинские «Персидские мотивы» [266, с. 22 – 23].

Цикл «Персидские мотивы» – убедительное свидетельство плодотворности диалога культур, связанного с межнациональным взаимодействием различных литературных традиций. П.И. Тартаковский отмечал, что в основе есенинского творческого общения с Саади или Хайямом в «Персидских мотивах» «лежит уважительное понимание мира восточных поэтов, ... а потом уже установление определенного сходства или различия, единства или контраста между собой и древним художником» [235, с. 340]. В связи с этим особый интерес представляет анализ музыкальных образов, использованных в «Персидских мотивах» и в сборнике «Персидские лирики X – XV веков» (в переводе академика Ф.Е. Корша), с которым Есенин был хорошо знаком. По воспоминаниям Н.К. Вержбицкого, поэт под впечатлением от этой книги «ходил по комнате и декламировал Омара Хайяма. …. Как-то вечером, за ужином, Есенин прочел нам свое первое стихотворение из будущего цикла „Персидские мотивы“» [33, с. 51]. В сборнике «Персидские лирики X – XV веков» были опубликованы переводы стихов девяти персидских поэтов. Среди них были Абу-Сеид Ибн-Абиль-Хейр Хорасанский, Абу-Али Ибн-Сина (Авиценна), Омар Хайям, Хакани, Саади, Джеляледдин Руми, Хафиз, Лютфаллах Нишапурский. В стихотворениях восьми авторов, вошедших в этот сборник, музыкальные образы встречались лишь у Хакани, Саади, Руми и Хафиза. В «Персидских мотивах» Есенин упоминает имена лишь двух из них: Хайяма и Саади. Несмотря на это, музыкальные образы играют важную роль и в сборнике «Персидские лирики X – XV веков», и в цикле «Персидские мотивы». Значимость их художественных функций обуславливает необходимость сравнительно-сопоставительного анализа в определенном литературном контексте. Из пятнадцати стихотворений, включенных автором в цикл «Персидские мотивы», музыкальные образы, представляющие собой метафорическое определение пения/песни, выявлены нами в двенадцати: «Ты сказала, что Саади...» (1924), «Свет вечерний шафранного края...» (1924), «Воздух прозрачный и синий...» (1925), «Золото холодное луны…» (1925), «В Хороссане есть такие двери.» (1925), «Голубая родина Фирдуси…» (1925), «Быть поэтом – это значит то же…» (1925), «Руки милой – пара лебедей…» (1925), «Отчего луна так светит тускло...» (1925), «Глупое сердце, не бейся!..» (1925), «Голубая да

веселая страна…» (1925). Всего образ песни в различных вариациях встречается в цикле 27 раз, а образы музыкальных инструментов – 3 раза. Образ тальянки играет значимую роль в стихотворении «Никогда я не был на Босфоре…» (1924), образ «флейта Гассана» упомянут в стихотворении «Воздух прозрачный и синий...». Флейта также представлена в стихотворении «Море голосов воробьиных…» (1925), которое Есенин планировал вначале включить в цикл «Персидские мотивы».

Исследователи неоднократно обращали внимание на особую музыкальность данного цикла. Например, В. Г. Белоусов подчеркивает, что «изменение тональности от минорной к мажорной гамме характерно для всех стихотворений персидского цикла» [67, с. 68]. В. Е. Холшевников утверждает, что «музыкальная композиция придает ему особое очарование и делает более выразительной сложную игру чувств и мыслей» [253, с. 360]. Т.К. Савченко отмечает «характерные черты песенной лирики» в стихах, объединенных в этом цикле, подчеркивая, что этот эффект достигается за счет искусных аллитераций и ассонансов, особой ритмики и интонации, выразительных повторов, усиливающих «эмоциональную насыщенность» [212, с. 10] поэтического текста.

Ключевым в мифопоэтике «Персидских мотивов» является музыкальный образ песни, заявленный в стихотворении «Ты сказала, что Саади...» (1924), в котором лирический герой, обращаясь к возлюбленной, характеризует себя как поэта со своим «напевом»: «Ты пропела: „За Ефратом / Розы лучше смертных дев“. / Если был бы я богатым, / То другой сложил напев» [1, т. I, с. 254]. Есенин, следуя определенной традиции, отразил силу воздействия проникновенной поэзии Востока с помощью метафоры: «Саади / Целовал лишь только в грудь» [1, т. I, с. 254]. Здесь содержится скрытое сравнение песни о любви с «поцелуем в грудь» (в сердце), построенное в соответствии с усложненной мифопоэтикой суфизма. Н.М. Солнцева считает, что Есенин «не углубляется в суфийскую мудрость» [230, с. 289 – 306]. Анализ музыкальных образов в «Персидских мотивах» доказывает обратное. Как известно, многие персидские поэты были приверженцами суфийского учения, которое требовало особой скрытности, поэтому поэтические термины толковались в специальных словарях. А. Е. Крымский писал о том, что

«в X веке литературный обычай еще вполне допускал неподдельную эротику, ... потом установился в литературе обычай писать так, чтобы люди набожные могли понимать даже самую грешную гедонику и чувственность как аллегорию, как высокую набожность, выраженную в мистической форме» [21, с. 7]. В связи с этим мы можем выдвинуть следующую гипотезу: опираясь на традицию поэтов-суфиев, Есенин использует аллегорию, сопоставляя эротические образы и поэтическое творчество: «Шепот ли, шорох иль шелест – / Нежность, как песни Саади. / Вмиг отразится во взгляде / Месяца желтая прелесть / Нежность, как песни Саади» [1, т. I, с. 259]. Создавая музыкальные образы, Есенин использует характерные для его поэтики сравнения «нежность, как песни Саади», «тихий, как флейта Гассана». Поэт слышит в музыке Персии человеческую печаль, что отражается посредством олицетворения в оксюмороне: «Плачет веселая флейта» [1, т. IV, с. 229]. Музыкальные инструменты у Есенина звучат на piano, поэта привлекают в Персии проникновенные мелодии, которые роднят ее с русской народной лирической песней, а не громогласные звуки восточного праздника, описанного в стихотворении «Навруз труда» (1921) В. Хлебниковым, живописно изобразившим духовой музыкальный инструмент, под звуки которого происходит народное гуляние в Иране: «Трубачи идут в поход. / Трубят трубам в рыжий рот... / Трубач, обвитый змеем / Изогнутого рога!» [28, с. 137]. Н.М. Солнцева отмечает, что «Хлебников увлечен Персией обновленной, с могучей харизмой» [230, с. 296]. Неслучайно праздник обновления Востока Хлебников связывает со звучанием трубы. В музыкальных образах Есенин оказался ближе традициям персидских поэтов, чем Хлебников. В сборнике «Персидские лирики X – XV веков» Саади, следуя канонам жанра «Касыда», для которых характерна была традиция «самовосхваления автора», создает музыкальный образ «песни любви»: «Но полно, довольно об этом, / И к песне любви подойди; / Искусным слывешь ты поэтом: / Другое запой, Саади» [21, с. 28].

Восхищаясь талантом Саади, Есенин в «Персидских мотивах» подчеркивает, что у него самого «свой напев», он не хочет менять стиль поведения согласно восточной традиции: «Коль родился я поэтом, / Так целуюсь, как поэт» [1, т. I, с. 254] («Ты сказала, что Саади…»). Развивая музыкальный

образ «песнь любви», отражающий сам дух поэтического творчества, Есенин в стихотворении «Руки милой – пара лебедей…» (1924) напрямую цитирует Саади: «Все на этом свете из людей / Песнь любви поют и повторяют» [1, т. I, с. 269].

Одно из самых музыкальных стихотворений во всем цикле – «Руки милой – пара лебедей…» (1925), образ песни здесь в различных вариациях встречается девять раз. Есенин начинает с традиционной для восточной поэзии метафоры: «Руки милой – пара лебедей – / В золоте волос моих ныряют. / Все на этом свете из людей / Песнь любви поют и повторяют» [1, т. I, с. 269]. Так Есенин с помощью музыкального образа вновь возвращается к мысли, нашедшей ранее выражение в поэме «Поэтам Грузии». «Песнь любви поют» – это музыкальный образ-архетип, сближающий народы Востока и Запада. Любовь – общая тема для творчества поэтов, представляющих восточную и европейскую культурные традиции. Поэтому у Есенина образно-музыкальное воплощение мотива «песни любви» представлено в различных вариациях, зависящих от ментальных особенностей их творцов.

Есенин не сомневается в том, что поэт может выразить все, что чувствует его душа, подобно гениальному виртуозу, которому подвластна любая музыка. С этой целью он обращается к музыкальному образу, связанному с метафорическим определением творческого процесса, истоком которого является любовь: «Пел и я кода-то далеко / И теперь пою про то же снова, / Потому и дышит глубоко / Нежностью пропитанное слово» [1, т. I, с. 269]. Здесь мы можем обнаружить и следы полемики с Маяковским, родиной которого, как известно, была Грузия. Метафора «вылюбить до дна», стержнем которой является глагол, образованная по типичной для Маяковского деривационной формуле, и «сердце станет глыбой золотою» — явные аллюзии на творчество оппонента Есенина. Образ песни помогает разрешить жизнетворческую дилемму поэта-странника: остаться в Персии и полностью раствориться в любви или вернуться на родину: «Я не знаю, как мне жизнь прожить: / Догореть ли в ласках милой Шаги / Иль под старость трепетно тужить / О прошедшей песенной отваге?» [1, т. I, с. 269].

В отличие от персидских поэтов, которые строго следовали устоявшимся традициям, Есенин не боялся смело нарушать каноны восточной поэтики,

утверждая собственную творческую индивидуальность. Лирический герой уже ясно сознавал, что экзотика Персии, символом которой является «тегеранская луна», не сможет согреть его «песни теплотою». Отсюда логично вытекает вывод: «Как бы ни был красив Шираз, / Он не лучше рязанских раздолий» [1, т. I, с. 269]. У Есенина представлен миф о смертельной любви, погубившей поэта: «Про меня же и за эти песни / Говорите так среди людей: / Он бы пел нежнее и чудесней, / Да сгубила пара лебедей» [1, т. I, с. 270]. Творчество и любовь – неразделимы, эта поэтическая формула находит отражение в музыкальной мифологеме лебединой песни, связанной с метафорическим определением рук «милой» и образом «лиры милой» из «маленькой поэмы» «Русь советская». В.Н.Топоров справедливо утверждает, что через образ лебедя «особенно часто подчеркиваются мотивы поэтического творчества», при этом изображение пары лебедей в сочетании с музыкальным инструментом («два лебедя у кипариса, к которому прислонена лира») в геральдике является символом поэзии [241, с. 354 – 355]. Интертекстуальные параллели, которые намечены здесь, позволяют провести аналогию со словами царя Соломона из библейской «Песни песней»: «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь» [Песн. 8:6-7]. Есенин же полностью жертвует собой ради творчества, он не может отдать свое сердце кому-то, оно принадлежит поэзии: «Сердцу – песнь, а песне – жизнь и тело» [1, т. I, с. 272].

В стихотворении «Золото холодное луны…» (1925) поэт в соответствии со своей жизненной философией утверждает, что живущие должны предаваться всем радостям жизни: «Жить — так жить, любить — так уж влюбляться, / В лунном золоте целуйся и гуляй» [1, т. I, с. 261]. В песне, звучащей из уст героини сборника сказок «Тысяча и одна ночь», находит воплощение восточная мудрость, подтверждающая правоту поэта: «Это пела даже Шахразада, – / Так вторично скажет листьев медь. / Тех, которым ничего не надо, / Только можно в мире пожалеть» [1, т. I, с. 262]. Эта метафора отражает особенности мифопоэтики Есенина, связанной с мифом о древе жизни и происхождении музыки от древа.

В «Персидских мотивах» Есенин подчеркивал, что его лирический герой знакомится с произведениями восточных классиков не из книг, а из песен. Здесь

живут истинные творцы, которые слагают бессмертные песни: «Если перс слагает плохо песнь, / Значит, он вовек не из Шираза» [1, т. I, с. 270]. В строках стихотворения «Свет вечерний шафранного края…» (1924) рождается образ песни, живущей в памяти многих поколений, как воплощение определенных традиций: «Спой мне песню, моя дорогая, / Ту, которую пел Хаям» [1, т. I, с. 257]. Есенин мастерски воспроизводит колорит персидской лирики, ее образность и лексику, но при этом стремится не просто подражать классику, а вступает с ним в заочный творческий поединок: «Я спою тебе сам, дорогая, / То, что сроду не пел Хаям...» [1, т. I, с. 257]. Для персидской поэзии традиционна тема невозможности выразить любовь и описать возлюбленную словом. Пример этого мы находим в тексте поэта Руми: «Я песнь о ней сложил, но вознегодовала / Она на то, что ей пределом служит стих. / „Как мне тебя воспеть?“ Она мне отвечала: / „Стиху ли быть красот вместилищем моих?“» [21, с. 73]. Сходную трактовку данной творческой проблемы через музыкальный образ дает Саади: «Воспел бы я так, как ты хочешь, достоинство всяких созданий, / Но как же тебя восхвалю я? превыше ты всех описаний» [21, с. 60]. На Востоке не принято открыто говорить о любви, поэтому лирический герой Есенина мог, в отличие от Хайяма, спеть другую песню, в которой возможно было бы без аллегорий, прямо сказать о своем чувстве к любимой.

Упоминая в цикле «Персидские мотивы» имена самых известных авторов: Хайяма, Саади и Фирдоуси, – Есенин интерпретирует музыкальные образы, созданные и другими поэтами, чьи стихи были включены в сборник «Персидские лирики X – XV веков». Для персидско-таджикской поэзии характерен такой жанр, как назирэ, который известный востоковед Е.Э. Бертельс определил как «своеобразный ответ на какое-нибудь произведение предшественника или современника» [72, т. IV, с. 423]. М.А. Дробышев подчеркивает, что «назирэ как литературная форма чужда русской поэтической традиции, но переводы стихов персидско-таджикских поэтов или отклики и вариации на восточные темы стали органической частью русской поэзии» [112, с. 9]. П. И. Тартаковский обращает внимание на черты сходства в лирике Есенина и персидских поэтов, когда они обращаются к самой важной теме предназначения поэта и поэзии: «В есенинском

цикле, так же как и в любовной лирике восточных классиков, тема песни и образ поэта постоянно „прорываются“ сквозь контуры темы любви» [235, с. 345].

На самом деле Есенин пробовал себя в жанре назирэ, о чем свидетельствует черновой вариант названия последнего стихотворения цикла «Персидские мотивы» «Подражание Омар Хаяму» [4]. Отказ от этого первоначального замысла в пользу характерного для всего цикла заглавия по первой строке «Голубая да веселая страна…» (1925) – красноречивое доказательство того, что Сергей Есенин не подражает, а по-своему переосмысливает традиции, связанные с творчеством поэтов средневековой Персии. Обращаясь к одному из самых распространенных среди персидских лириков музыкальному образу соловьиной песни, Есенин трактует его в собственном ключе. Поэт подчеркивает, что для него творчество является смыслом жизни, ради которого он готов пожертвовать всем, даже честью: «Голубая да веселая страна. / Честь моя за песню продана. / Ветер с моря, тише дуй и вей — / Слышишь, розу кличет соловей?» [1, т. I, с. 275]. На наш взгляд, в эпитете «голубая» и образе ветра в начальных строках стихотворения заключен также музыкальный подтекст, неслышимая музыка Востока [167, с. 141]. По мнению Л.И. Манько, в суфийской традиции «Звук воздуха колеблющийся, а цвет голубой. Звук воздуха находит выражение во всех духовых инструментах». Есенин вступал в полемический диалог [266, с. 22 – 23] с персидскими поэтами, по-своему трактуя и переосмысливая характерные для их творчества мотивы и образы. Учитывая опыт классиков и современников, Есенин создал свой художественный образ Персии, ориентализм которого проявился через ярко выраженное музыкальное начало.

Обращая внимание на роль поэтической традиции в литературе Персии, В.Я.Брюсов писал в статье «”Поэзия Армении” и ее единство на протяжении веков» 1916 г.: «Историки литературы давно отметили, что образ соловья, влюбленного в розу, – „испоконовечен“ в восточной поэзии» [76, с. 226]. Данный метафорический сюжет широко представлен и в сборнике «Персидские лирики X – XV веков». Например, у поэта Хакани он получает развитие в музыкальном образе песни: «Ты роза, а я соловей, вдохновляемый страстью; / И сердце и песню

тебе я одной отдаю. / Вдали от тебя я молчу, покоряясь несчастью; / Лишь после свиданья с тобою я вновь запою» [21, с. 35]. Лирических героев Есенина и Хакани сближает полная творческая самоотдача. При этом автор «Персидских мотивов» выделяет в первую очередь музыкальный образ.

В метафоричных строках Хакани находит отражение тема несчастной любви, выраженная в музыкальных образах: «Любовь – это птица, искусная в песнях о горе, / Любовь – соловей, обученный нездешним речам» [21, с. 34]. В касыдах Саади мы находим аллегорическую трактовку любовных взаимоотношений, обретающих драматический характер: «Чью душу влечет к себе роза, / Став целью его бытия, / Стремленьям того не угроза / — Жестокий удел соловья» [21, 46]. Хафиз также обращается к этому одному из самых распространенных в восточной поэзии сюжету в своей газели: «За розою я в сад однажды вышел / И пенье соловья внезапно там услышал. / Бедняк, подобно мне, был розою пленен / И песней изливал души болящей стон» [21, с. 111]. Поэт опирается на аллегорический сюжет о соловье, который полюбил розу и умер, пронзенный ее шипами: «Когда я потрясен был песней соловьиной, / Покою я не мог на миг найти единый. / Немало этот сад растит прелестных роз, / Но тех, кто их берет, шипы язвят до слез» [21, с. 110]. В отличие от Хафиза, Саади и Хакани, у Есенина музыкальный образ «песни соловьиной», напротив, является символом счастливой любви: «Может, и нас отметит / Рок, что течет лавиной, / И на любовь ответит / Песнею соловьиной. / Глупое сердце, не бейся» [1, т. I, с. 274]. В газели Хафиза поющий соловей – метафора творческого порыва, неотделимого от чувства любви, любить для поэта – значит творить: «Приди!.. / Соловей, от созданья / Вселенный в Хафизову грудь, / Уж чуя восторги свиданья, / Вновь песню готов затянуть» [21, с. 110]. Как мы убедились из приведенных сопоставлений, у персидских поэтов образ соловья был мифологемой поэта и поэтического творчества. В цикле «Персидские мотивы» музыкальный образ «соловьиной песни» представлен не таким статичным, как у персидских поэтов, для которых соловей был символом истинного творца. Полемизируя с ними в стихотворении «Быть поэтом – это значит то же…», Есенин все более отдаляется от восточной традиции, противопоставляя подлинного поэта соловью: «Быть

поэтом – значит петь раздольно, / Чтобы было для тебя известней. / Соловей поет – ему не больно, / У него одна и та же песня» [1, т. I, с. 267].

Есенин в «Персидских мотивах» стремился избежать шаблонного подхода к поэтическому искусству, которое не имеет под собой жизненной правды. Поэтов-эпигонов, подражавших друг другу, он сравнивает с канарейкой: «Канарейка с голоса чужого – / Жалкая, смешная побрякушка. / Миру нужно песенное слово / Петь по-свойски, даже как лягушка» [1, т. I, с. 267]. По мнению Н. К. Вержбицкого, источником музыкального образа «петь по-свойски, даже как лягушка» стала притча о царе Давиде. Ее Есенин узнал от грузинского поэта Иетима Гурджи в такой интерпретации: «Царь Давид хвастался, что его песни больше всего нравятся Богу. А Бог посмотрел сверху, покачал головой и говорит: „Ишь ты, расхвастался!.. Каждая лягушка в болоте поет не хуже тебя! Посмотри, как она от всей души старается, хочет мне угодить!“» [33, с. 58]. Н.И. Шубникова-Гусева подчеркивала: «„Петь по-свойски, даже как лягушка“ – вот главное эстетическое кредо Есенина, который сравнивал себя с „цветком неповторимым“» [265, с. 137]. В связи с этим важно отметить, что единственное встречающееся в есенинских поэтических текстах упоминание слова «музыка» связано с образом лягушки в цикле «Любовь хулигана»: «Я хотел, чтоб сердце глуше / Вспоминало сад и лето, / Где под музыку лягушек / Я растил себя поэтом» [1, т. I, с. 193]. Мы считаем, что Есенин противопоставляет традициям персидской лирики, связанным с образом соловья, национальную фольклорную традицию, отраженную в музыкальной метафоре «музыка лягушек». Вспомним распространенный сюжет русских народных сказок о превращении лягушки в царевну и то, что в славянской мифологии с образом лягушки связана «брачная символика» [226, с. 252]. Полемизируя с персидскими поэтами, Есенин в этих строках перекликается с Мариенгофом, который в трактате «Буян-Остров» (1920) связывал перспективы развития поэтического языка с особенностями имажинистской поэтики, задав риторический вопрос: «Не несут ли подобные совокупления „соловья“ с „лягушкой“ надежды на рождение нового вида, не разнообразят ли породы поэтического образа?» [18, т. I, с. 636]. Гениальность Есенина проявляется в способности видеть прекрасное даже в отталкивающем. О

своей поэтической сверхзадаче в стихотворении «Мне осталась одна забава…» (1923) он писал так: «Розу белую с черной жабой / Я хотел на земле повенчать» [1, т. I, с. 185]. Такое смешение противоположностей не было характерно для персидских лириков, которые предпочитали в основном обращаться в своем творчестве к возвышенным, а не к сниженным образам.

Полемический характер есенинского переосмысления восточных мифопоэтических традиций проявился и в изображении музыкальных инструментов. В сборнике «Персидские лирики X – XV вв.» упоминаются гитара, зурна, арфа, труба, свирель, которые часто становятся составной частью поэтических метафор и сравнений. Например, тема любви у Руми раскрывается через образ музыкального инструмента – арфы: «Когда становится преграда между нами, / В слезах и стонах жизнь я провожу свою; / Как свечка таяньем, горжусь тогда слезами, / Как арфа, стонами душе я звук даю» [21, с. 91]. Атмосфера восточного праздника Хафизом передается с помощью звучания характерных музыкальных инструментов: «Стон о прошлом оставь; звук отраднейший нам / Чтоб с гитарой сливалась зурна – принеси!» [21, с. 108]. Весьма показателен в этом отношении и набор образов музыкальных инструментов в газели Хафиза: «Весь мой слух погружен в речь свирелей и труб, / В эти арф задушевные звуки» [21, с. 72]. Если у персидского лирика звучание музыкального инструмента сравнивается с речью человека, то у Есенина в стихотворении «Воздух прозрачный и синий…» (1925) голос возлюбленной напоминает нежное звучание флейты: «Голос раздастся пери, / Тихий, как флейта Гассана. / В крепких объятиях стана / Нет ни тревог, ни потери, / Только лишь флейта Гассана» [1, т. I, с. 260]. Музыкальный образ «флейта Гассана» олицетворяет для лирического героя – странника покой и «удел желанный» «в крепких объятиях стана» возлюбленной, но он не может остаться на чужбине, пусть и такой милой для него, потому что у него в «душе звенит тальянка» [1, т. I, с. 255]. Так, через обращение к образу русского музыкального инструмента поэт выражает тоску по Родине.

В стихотворении «Голубая родина Фирдуси…» (1925) Есенин противопоставляет Персию и Русь, подчеркивая, что только образ песни может их

соединить и сблизить духовно: «Я твоих несчастий не боюсь, / Но на всякий случай твой угрюмый / Оставляю песенку про Русь: / Запевая, обо мне подумай, / И тебе я в песне отзовусь» [1, т. I, с. 266]. Мы можем к этому добавить, что свой миф о Персии – «стране поэтов и певцов» – Есенин создает, широко используя цветовую символику, связанную с музыкальными образами. Абтин Голкар, исследуя функцию цветовых обозначений в «Персидских мотивах», пришел к выводу: образы «синий край» и «голубая страна» характерны лишь для творчества Есенина, «упомянутые цвета обычно не являются типичными в традиции классической поэзии Персии» [104, с. 280]. Здесь Есенин скорее вступает в творческий диалог с Ширяевцем, который в заглавной строке стихотворения «Дни голубые в золотой оправе…» [32, с. 58] соединяет два любимых цвета, характерных для знойного Туркестана. Название сборника «Бирюзовая чайхана», подготовленного Ширяевцем к изданию в 1924 г., находит развитие в цветовой гамме, которую широко применяет Есенин, соотнося ее с песней: «Голубая да веселая страна. / Честь моя за песню продана» [1, т. I, с. 275]. При этом необходимо подчеркнуть, что в соответствии с ориентализмом Ширяевец в названии книги акцентирует внимание на цвете, а Есенин – на музыкальном начале. Это доказывает сам выбор названия цикла «Персидские мотивы».

Ширяевец, обращаясь к музыкальному образу струн в стихотворении «Дни голубые в золотой оправе…», подчеркивал вдохновляющее воздействие Туркестана на поэтические души: «Смеяться, петь он каждого заставит, / Толкнет поэтов он к звенящим струнам» [32, с. 58]. В том же духе у Есенина изображена «голубая страна» – земля поэтов, связанная с топонимом Шираз. Есенин, стремясь посетить Персию, подчеркивал: «Я еду учиться... Я хочу проехать даже в Шираз... Там ведь родились все лучшие персидские лирики...» [1, т. VI, с. 209 – 210].

Есенин, по мнению Марченко, «спел по-славянски на персидский мотив», о чем говорит наличие образа русского народного музыкального инструмента – тальянки. Исследователь Давыдова отмечает, что «...подсознательная потребность в воскрешении Родины еще не раз будет возникать у позднего Есенина (образ „голубой страны“ в цикле „Персидские мотивы“),...гармоника символизирует для

поэта русскую душу» [109, с. 255]. Никакие чары персиянки не смогут заглушить в душе лирического героя «тоску тальянки». Действительно, у Есенина образ звучащего музыкального инструмента отражает чувство любви к Родине. Через антитезу музыкальных образов тальянки и флейты Есенин отражает свое отношение к традиции, заложенной в поэзии персидских поэтов. Он вдохновлен тем мифом, который сам создает о Персии, но тоска по родине заставляет его расстаться с этой «голубой и веселой страной». Именно этим объясняется есенинское стремление вспомнить на чужбине что-то самое дорогое и близкое, напоминающее о Родине. Через весь цикл «Персидские мотивы» проходит центральный мотив, связанный с тоской по Родине. Н.М. Солнцева отмечает сходную тенденцию и в творчестве Хлебникова, «иранское пространство» у которого «вмещает в себя русский компонент» [230, с. 353]. Через музыкальный образ народной песни проявляется исконно русская поэтическая душа Хлебникова: «Слышу „Дубинушку“ в пении неба, / Иль бурлак небо волочит на землю?» [28, с. 352]. У Есенина Русь ассоциируется в стихотворении «Никогда я не был на Босфоре…» со звуками национального музыкального инструмента – тальянки – и синим цветом: «У меня в душе звенит тальянка, / При луне собачий слышу лай. / Разве ты не хочешь, персиянка, / Увидать далекий, синий край?» [1, т. I, с. 255]. Т.К. Савченко тонко отмечает такую немаловажную деталь: «Мотив русской тальянки становится своеобразной метафорической принадлежностью цикла, символом далекой родины» [212, с. 10].

Так в «Персидских мотивах» тесно переплетаются три основные темы в контексте литературного диалога Есенина с поэтами – классиками и современниками: тема любви, тема поэта и поэзии, тема сопоставления-противопоставления России и Востока, – а свое художественное воплощение они находят в мифопоэтике музыкальных образов, которыми насыщен весь цикл. В результате сравнительно-сопоставительного анализа музыкальных образов в цикле С.А. Есенина «Персидские мотивы» и сборнике «Персидские лирики X – XV вв.» были выявлены черты сходства и различия, которые ярко проявились в сравнении с мифопоэтическими традициями Востока. Образы музыки помогают Есенину по-новому раскрыть тему Родины, они становятся выразительным

художественным средством, когда поэт делится своими философскими размышлениями о жизни и смерти.

4.3. Музыкальное обрамление архетипа возвращения в контексте размышлений о предназначении поэта в лирике Есенина 1924-1925 гг.

В есенинской лирике 1924 – 1925 гг. музыкальные образы оставались одним из важных художественных средств создания жизнетворческого мифа о поэте. Н. И. Шубникова-Гусева, определяя основную цель «сознательно творимой биографии» поэта, видит ее в стремлении максимально «усилить воздействие на читателей»: «Быть услышанным – этому Есенин посвятил всю свою жизнь» [265, с. 89]. Музыкальное обрамление в лирике этого периода обретает новые черты, что нашло отражение в образах песни, музыкальных инструментов, в образах певцов и музыкантов. Характер изменения музыкальных образов был во многом обусловлен той авторской сверхзадачей, которую ставил перед собой Есенин, осознавая неотвратимость трагического финала – логичного завершения жизнетворческого мифа о поэте. Определяя особенности есенинского творчества позднего периода, Г. Адамович писал: «Есенин нашел... великий поэтический мотив... этот мотив – тема возвращения...Тут он создает миф... Вся тема потерянного рая, все загадочное сказание о „блудном сыне“» [50, с. 101]. Мифопоэтику музыкальных образов лирики Есенина двух последних лет его жизни необходимо воспринимать в контексте всего творчества поэта и тех его произведений, в которых музыкальное начало не только становится фоном изображенных событий, но и выходит на первый план. А.А. Андреева обратила внимание на то, что «мифологическая картина мира С. Есенина» в это время «сужается с космической до социально-индивидуализированной», а лирический герой поэта все острее осознает свою связь с рядом «сменяющихся человеческих поколений...» [53, с. 109].

Смерть близкого друга А. Ширяевца в 1924 г. заставляет Есенина задуматься о бренности человеческого бытия, что находит отражение в философских раздумьях элегии «Мы теперь уходим понемногу…» (1924): «Много

дум я в тишине продумал, / Много песен про себя сложил» [1, т. I, с. 201]. Подведение жизненных итогов в контексте экзистенциальных мотивов автор выразил в своей песенной лирике. Страна небытия, в которой «тишь и благодать», страшит поэта прежде всего тем, что в ней отсутствуют звуки: «Не звенит лебяжьей шеей рожь» [1, т. I, с. 201], – что обрекает поэтическую душу на немоту. Художественным выражением этой идеи становится мотив, маркированный музыкальным образом «лебединой песни», приобретающий в поздний период доминирующее звучание. С этой мифологемой уже в ранней поэзии Есенина был связан мотив жертвы во имя искусства. В стихотворении «Исповедь самоубийцы» (1913 – 1915) поэт, принимая этот трагический выбор, писал: «А жизнь – есть песня похорон. / И вот я кончил жизнь мою, / Последний гимн себе пою» [1, т. IV, с. 48]. Этот финальный жизнетворческий акт идентифицирует лирического героя в духе мифа об Орфее и свидетельствует о его жертвенной самоотдаче во имя искусства.

Музыкальный образ «песня» соотносится с мифологемой смерти в элегии «Спит ковыль. Равнина дорогая...» (1925), что подчеркивается смысловой рифмой «пропеть» – «умереть», обозначающей уже философские категории человеческого бытия. Чувство любви к родине и мотив возвращения и здесь воплотились в мифологеме лебединой песни**: «**Но и все же, новью той теснимый, / Я могу прочувственно пропеть: / Дайте мне на родине любимой, / Все любя, спокойно умереть!» [1, т. I, с. 227]. А.А. Андреева, рассматривая «мифологическую конструкцию», выстраиваемую Есениным в 1924 – 1925 гг., подчеркивала, что «личность в традиции и линейном историческом времени мифологической картины мира С. Есенина теряла ценность, испытывала потребность ухода в небытие» [53, с. 115]. Так рождается мотив панихидного песнопения в стихотворении Есенина «Песня» (1925), созвучном по своей поэтике жестокому романсу [260]. А.М. Марченко обратила внимание на «кольцевое построение» в стихах Есенина 1924 – 1925 гг., трактуя его как «романсовый прием», а также выявила следующую особенность: «Часто стихи, сделанные в прежнем ... живописном стиле, „обрываются в песню“» [168, с. 225]. Это обусловлено употреблением таких характерных эпитетов, как «забубенная», «ножевая», а

также наличием мотива тоски по утраченной молодости: «Есть одна хорошая песня у соловушки — / Песня панихидная по моей головушке» [1, т. I, с. 217]. Тема любви раскрывается через музыкальный образ, характеризующий песню знаковым для есенинской поэтики эпитетом – «звонкая»: «Лейся, песня звонкая, вылей трель унылую. / В темноте мне кажется — обнимаю милую» [1, т. I, с. 217]. При этом мелизматический прием игры на гармони («вылей трель унылую») и оксюморон, формирующийся от сочетания эпитетов «унылая» и «звонкая», передает тоску лирического героя. В поздних произведениях Есенина отголоски кабацкого мотива часто соединяются с темой ушедшей юности, символом которой становится играющая гармоника. Метонимическое обозначение игры на гармони теперь ассоциируется с характерным для зрелого творчества Есенина мотивом одиночества: «За окном гармоника и сиянье месяца. / Только знаю — милая никогда не встретится» [1, т. I, с. 217]. Н. И. Неженец разделил лирику Есенина на три вида, отмечая, что каждой ее «разновидности» – «песенной, романсно-песенной или романсной – соответствует особое мироощущение лирического героя, его поэтический язык» [187, с. 40]. Черты, типичные для городского романса (тема несчастной любви, пропащей судьбы), Есенин в стихотворении «Песня» сочетает с приемами такого фольклорного жанра, как страдания (парная рифма, ирония), соединяя в одном тексте образы самых распространенных в то время кабацких музыкальных инструментов – гармони и гитары. И если гармонь звучит «за окном», то гитара в данном контексте представлена как часть фразеологического оборота, созданного Есениным:

Эх, любовь-калинушка, кровь — заря вишневая,
Как гитара старая и как песня новая [1, т. I, с. 217].

Поэт, как в элегии «Мы теперь уходим понемногу...», пытается осмыслить сущность бытия, чему способствует музыкальная образность. Утверждая жизненную философию, соответствующую мифу о Сергее Есенине, поэт афористично формулирует основные постулаты жизнетворчества: «Пейте, пойте в юности, бейте в жизнь без промаха — / Все равно любимая отцветет черемухой» [1, т. I, с. 218]. Так у Есенина, песня, которую поют представители разных поколений, становится своеобразной мифологемой, символом цикличности бытия

и преемственности традиций: «С теми же улыбками, радостью и муками, / Что певалось дедами, то поется внуками» [1, т. I, с. 218]. Как мы убедились, стихотворение «Песня» представляет собой квинтэссенцию музыкальной образности есенинской лирики позднего периода. Во-первых, это проявляется в названии, подчеркивающем связь текста с определенным жанром музыкальных произведений. Во-вторых – в семантике ключевых музыкальных образов есенинской лирики: гармони, гитары, песни. В-третьих – в мифологеме песни «соловушки», архетипе творчества, восходящем к ранней лирике поэта**.** Если сравнить данный текст со стихотворением «Вот уж вечер. Роса...», то мы можем отметить определенную параллель: «песнь соловья» и «мертвая колотушка» получили развитие в метафорическом уподоблении «песни соловушки» «панихидной песне»[1].

Осознание мысли о конечности бытия становится ключевым для поздней лирики Есенина, что подтверждается его медитацией в стихотворении «Цветы мне говорят – прощай…» (27 октября 1925): «Я говорю на каждый миг, / Что все на свете повторимо» [1, т. I, с. 294]. Символом круговорота, цикличности жизни у Есенина является музыкальный образ песни, начинающейся и заканчивающейся одним и тем же тоническим аккордом. Этот художественный принцип обретает глубокий философский смысл в соответствии с диалектикой Гегеля, который утверждал, что «каждый шаг вперед в процессе дальнейшего определения, удаляясь от неопределенного начала, есть также возвратное приближение к началу» [99, с. 769]. Функции и задачи музыкальных образов Есенина усложняются в соответствии с теми философскими категориями, которые они в этот период выражают. Есенин воспринимает песню как мифологему, через которую в духе орфизма утверждается идея бессмертия души поэта: «...Пришедший лучше песню сложит. / И, песне внемля в тишине, / Любимая с другим любимым, / Быть может, вспомнит обо мне, / Как о цветке неповторимом» [1, т. I, с. 294]. Здесь вполне уместно привести известное выражение Гераклита, утверждавшего: «Невозможно войти дважды в ту же реку и дважды коснуться

[1] См. об этом: гл 1, § 1.1.

смертной субстанции в том же состоянии» [101, с. 149]. В связи с этим важно подчеркнуть амбивалентный характер есенинской медитации: все в мире повторяется, но его песня «неповторима». Особенность мифотворчества Есенина, связанного с музыкальной составляющей, проявляется в первую очередь в стремлении утвердить уникальность своей авторской индивидуальности, чему способствует мифологема «лебединой песни».

По мнению А.А. Андреевой, в зрелый период в есенинской поэзии намечается новая тенденция – «сближение лирического героя с автором биографическим». Это выражается в том, что «индивидуализированный образ лирического героя теперь обретает биологические, этнические, социальные и тому подобные черты» [53, с. 108]. В «маленькой поэме» «Мой путь» (1925), метафорическое название которой отражает древние мифологические представления о жизни человека как пути, поэт по-философски размышляет о народных корнях своей поэзии, с иронией вспоминая свои наивные мечты о славе. Мифологема «жизненного пути» соединяется с образом песни, являющейся средством сохранения жизненных воспоминаний лирического «я»: «Мне девять лет. / Лежанка, бабка, кот... / И бабка что-то грустное, / Степное пела, / Порой зевая / И крестя свой рот» [1, т. I, с. 165]. А.Н. Захаров обратил внимание на то, что образ пути у Есенина формируется из различных мотивов, а среди них главными являются мотивы «движения вспять, покаяния, воспоминания о прошлом, ... которые связаны с песней бабки, которая выступает как мойра – богиня судьбы» [123, с. 46]. Философская категория времени связана с образом протяжной песни, запечатленной в памяти с детства (вспомним стихотворение «Матушка в Купальницу по лесу ходила...») и представляющей собой архетип песни матери. Лирический герой возвращается на родину, чтобы обратиться к истокам своего творчества, в надежде, что они наполнят его новой поэтической силой: «Хожу смотреть я / Скошенные степи / И слушать, / Как звенит ручей. / ...Чтоб озорливая душа / Уже по-зрелому запела» [1, т. II, с.165]. В стихотворении «Пушкину» (1924) Есенин подбирает к слову «пенье» характерный эпитет «степное»: «Но, обреченный на гоненье, / Еще я долго буду петь... / Чтоб и мое степное пенье / Сумело бронзой прозвенеть» [1, т. I, с. 204]. Так обращение к

пушкинским традициям помогает Есенину выстраивать собственную поэтическую биографию. Как справедливо отмечает С.Н. Пяткин, у Есенина «жизнетворческая игра обращается в высокое мифотворчество» [206, с. 174]. При этом важно отметить, что именно музыкальный образ «степного пенья» помогает поэту утвердить самобытную неповторимость своей поэзии. Так, например, в «Балладе о двадцати шести» (1924) в духе пушкинской романтической аналогии разбушевавшейся морской стихии и поэтического вдохновения («К морю») Есенин выстраивает музыкальные образы по законам психологического параллелизма: «Пой песню, поэт / Пой. / Купол неба такой голубой / Море тоже рокочет песнь...» [1, т. II, с. 141].

В зрелый период творчества Есенина по-прежнему волнует вопрос о таинстве рождения песни. В стихотворении «Я иду долиной. На затылке кепи…» (1925) поэт символически связывает этот процесс с мотивом возвращения лирического героя на родину. Если в ранней лирике поэт, представший в образе странника, со стороны слышит песню косарей, то теперь он сам принимает участие в сенокосе и поет вместе с деревенскими жителями: «Только б слушать песни – сердцем подпевать» [1, т. I, с. 224]. Так Есенин творит миф о поэте, питающем свои творческие силы от земли. Для него песня – архетип народного творчества, «выражение коллективного бессознательного» – является такой же естественной и органичной, как труд косаря в степи: «В этих строчках – песня, в этих строчках – слово. / Потому и рад я в думах ни о ком, / Что читать их может каждая корова, / Отдавая плату теплым молоком...» [1, т. IV, с. 225]. Есенин здесь явно проводит параллель со своим стихотворением «Разбуди меня завтра рано...», где в один ряд он поставил музыкальный образ песни и образ «молоко... коров», что свидетельствовало об их внутреннем родстве.

Музыкальный образ песни и сам процесс пения у Есенина выполняют в лирике последних лет много важных функций, одна из которых – средство выражения чувства тоски по родине, обостренное экзистенциальным осознанием близкой смерти. В стихотворении «Гори, звезда моя, не падай…» (1925), которое можно воспринимать как своеобразный эпиграф к этой теме, поэт признается: «Я снова чью-то песню слышу / Про отчий край и отчий дом» [1, т. I, с. 237]. В

лирическом цикле стихов, посвященных сестре Шуре, написанном в один день – 13 сентября 1925 г., роль песни заключается в том, чтобы противостоять процессу отчуждения близких людей, представляющих разные поколения. От пения сестры в стихотворении «Я красивых таких не видел…» в душе лирического героя рождаются ассоциации, связанные с воспоминаниями о родительском доме. Есенин создает выразительные в художественном отношении музыкальные образы, композиционным центром которых становится мифологема песни о родном доме:

Запоешь ты, а мне любимо,
Исцеляй меня детским сном.
Отгорела ли наша рябина,
Осыпаясь под белым окном? [1, т. I, с. 242].

Есенин, подчеркивая силу воздействия песни на душу лирического героя, выделяет образ рябины, связанный с мифологическими преданиями славян. Широко распространенный в народных лирических песнях, этот образ «символически сопоставляется с тоскующей женщиной, а горечь ее ягод ассоциируется с безрадостной жизнью» [226, с. 343]. В стихах этого цикла ярко проявляется диалоговая природа творчества Есенина. Слияние песни и сна обуславливает ирреальный характер воображаемого путешествия лирического «я» на родину, песня воссоздает в его сознании знаковые детали, характерные для деревенской жизни и родного дома: «Что поет теперь мать за куделью? / Я навеки покинул село, / Только знаю — багряной метелью / Нам листвы на крыльцо намело» [1, т. I, с. 242]. Есенин выделяет два образа: «песня сестры» и «песня матери». При этом мать ассоциируется с патриархальной Русью, а сестра – с «новой Россией», музыкальный образ песни матери символически соотносится с темой осени и отгоревшей рябины. Э.Б. Мекш верно отмечает, что песня, исполняемая сестрой, «содержит скрытый материнский упрек», вызванный «тоской матери „по своему блудному сыну“» [171, с. 245]. Новое обращение лирического героя к музыкальному образу песни в другом стихотворении из этого же цикла «Ты запой мне ту песню, что прежде...» связано с попыткой переосмыслить и изменить свою жизнь. Стремление спеть вместе с сестрой

подтверждает, что камертон его души все еще настроен на музыку родного края, которую он впитал в детские годы: «Ты запой мне ту песню, что прежде / Напевала нам старая мать, / Не жалея о сгибшей надежде, / Я сумею тебе подпевать» [1, т. I, с. 245]. Как верно отмечает Н.Н. Бабицина, «есенинское видение национальной души характеризуется просветленностью» [61, с. 28]. Поэт трижды обращается к сестре с просьбой «ты мне пой», что похоже на троекратное заклинание в надежде на возвращение домой. Вместе с тем такую просьбу можно объяснить желанием сохранить неуловимое настроение, рождаемое песней, чье воздействие облегчает внутреннее одиночество лирического героя: «Ты мне пой, ну а я с такою, / Вот с такою же песней, как ты, / Лишь немного глаза прикрою, / Вижу вновь дорогие черты» [1, т. I, с. 245]. Образ поющей песню сестры обретает архетипический характер, ассоциируясь с древом жизни: «Потому так и сердцу не жестко – / Мне за песнею и за вином / Показалась ты той березкой, / Что стоит под родимым окном» [1, т. I, с. 246]. Так у Есенина реализуется ключевая метафора «музыка от древа» как «песня от дерева». В цикле, посвященном сестре, поэт создает миф о родном доме, о матери, художественным воплощением которого становится песня, выражающая чувство тоски по родине. Мотив возвращения на родину в «маленьких лирических поэмах» Есенина, созданных в 1924 г., коррелирован с мотивом возвращения в стихотворении Пушкина «Вновь я посетил...». Рефлексия лирического героя в «маленькой поэме» «Русь советская» (1924) органично сочетается с размышлениями о предназначении поэта и поэзии, в которых важную роль играют музыкальные образы песни, гармоники и лиры. Изображая «крестьянский комсомол», автор через музыкальный экфрасис подчеркивает важную деталь, характеризующую игру гармониста и пение молодежи: «И под гармонику, наяривая рьяно, / Поют агитки Бедного Демьяна, / Веселым криком оглашая дол» [1, т. II, с. 96]. Характерный эпитет «рьяно» раскрывает истинное отношение лирического героя к происходящему на его родине, где так же «рьяно» под воздействием новой пропаганды с церкви «сняли крест» и «иконы выбросили с полки». Это бездумное рвение означало разрыв с духовными традициями патриархальной деревни, поющей теперь вместо частушек и задушевных песен бездарные «агитки». Так музыкальный образ

«рьяно» играющей гармони помогал Есенину противопоставить дореволюционную «Русь», о которой он писал в одноименной поэме в 1914 году, «Руси советской». «Агиткам Бедного Демьяна» Есенин противопоставляет истинное поэтическое искусство, с горечью констатируя: «Пускай меня сегодня не поют – / Я пел тогда, когда был край мой болен» [1, т. II, с. 96].

В оппозиции образу «комсомольской гармоники» и «агиткам» выступает у Есенина и музыкальный образ-архетип «лиры милой» – символ подлинного поэтического искусства. С образом этого музыкального инструмента связаны размышления Есенина об истинном и ложном в поэзии. Лирический герой испытывает чувство разочарования и творческой ревности. Поэтому образу Бедного Демьяна – одного из самых популярных в то время советских поэтов, чье творчество имело ярко выраженный агитационный характер, – противопоставлена жизнетворческая мифология поэта Сергея Есенина, отказавшегося предать свой поэтический дар, подчиняясь политической конъюнктуре. Так, революционным образам двух знаковых для новой идеологии месяцев противопоставлен музыкальный образ лиры: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам» [1, т. II, с. 97]. В данном контексте образ есенинской лиры явно связан с пушкинскими традициями. В поэзии Пушкина лира – один из знаковых музыкальных образов, особую выразительность ему в пушкинской поэзии придавали эпитеты самого разнообразного спектра: «лира вдохновенная» («Разговор книгопродавца с поэтом», 1824), «лира золотая» («Послание Дельвигу», 1827). «Милой» свою лиру называл дядя А. С. Пушкина В. Л. Пушкин в стихотворении «К Лире» (1794) [24, с. 656]. Для Пушкина и Есенина лира обретает архетипический характер, символизируя второе «я» поэта, осознающего свою избранность. Пушкинский дар пророчества проявляется в стихотворении «Памятник», где лира связана с образом Аполлона и воплощает мотив бессмертия: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит» [23, т. III, с. 340]. И. Клейн верно отмечает: «В первую очередь лира – музыкальный инструмент, соотнесенный с определенным жанром, (высокой) одой» [140, с. 225]. Музыкальный образ лиры в финале «Руси советской» позволяет провести

параллели с одической традицией русской литературы: «Я буду воспевать / Всем существом в поэте / Шестую часть земли / С названьем кратким „Русь“» [1, т. II, с. 97]. В данном контексте глагол «воспевать» соотносился с образом «милой лиры», которую поэт отказывается «отдать» «в чужие руки».

У Пушкина с образом лиры тесно сочетается образ свирели, что проявляется в контексте его авторского мифа, выстраиваемого на параллелях с античностью. Как подчеркивает исследователь Г. П Козубовская, эти музыкальные образы в пушкинском творчестве – «атрибуты Аполлона („бога лиры и свирели“), при этом свирель является у него дионисийским инструментом» [143, с. 73].

Образ «свирели» традиционно ассоциируется с жанром элегии, черты которой проявились в «маленькой поэме» «Письмо к сестре» (1925). «Вырастая» из пастушеского мотива, теперь образ свирели становится средством диалога с Пушкиным в контексте античных традиций. Так, строки из чернового варианта пушкинского романа «Евгений Онегин» («Но там и я свой след оставил, / Там ветру в дар, на темну ель / Повесил звонкую свирель» [23, т. V, с. 472]) Есенин дополняет своим музыкальным образом: «Блажен, кто не допил до дна / И не дослушал глас свирели» [1, т. II, с.158]. Так символическая музыкальная метафора «не дослушал глас свирели» помогала сформулировать философские взгляды Есенина, связанные с мифом о поэте, объясняющие причину его раннего ухода из жизни. В поздней лирике Есенина элегические мотивы отражает образ гармони, ставшей «преемницей» свирели, ее звучание навевает грусть по ушедшей юности. Посредством приема олицетворения выстраивается характерный для есенинской мифопоэтики диалог с тальянкой, обращаясь к музыкальному инструменту, поэт задает риторический вопрос: «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело! / Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?» [1, т. I, с. 241]. Пафос лирического чувства определяется осознанием того, что жизнь поэта была принесена в жертву творчеству, символом которого становится песня: «За былую силу, гордость и осанку / Только и осталась песня под тальянку» [1, т. I, с. 241]. Рассматривая любовную лирику Есенина зрелого периода в аспекте мифа о поэте, мы можем констатировать возрастающую роль мифологемы песни, все чаще

оказывающейся в оппозиции к образу любви. Если в раннем стихотворении «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...» лирический герой сочинял «прибаски», чтобы завоевать сердце любимой, то теперь песня как форма творчества становится определяющей и требует полной самоотдачи, не допуская растраты жизненных сил на любовь. Лирическое «я», понимая неразрешимость данного противоречия, все острее осознает свое одиночество, стремление преодолеть его представлено в стихотворении «Листья падают, листья падают…» (август 1925), в котором поэт высказывает свое желание отказаться от песен во имя любви: «Принимая счастливый удел, / Я над песней не таял, не млел / И с чужою веселою юностью / О своей никогда не жалел» [1, т. I, с. 236].

Глубоким философским смыслом насыщены и музыкальные образы из зимнего цикла, написанного осенью 1925 г. Подбирая выразительные эпитеты, построенные на принципе олицетворения, Есенин создает антропоморфный образ тальянки в стихотворении «Над окошком месяц. Под окошком ветер…» (1925): «Над окошком месяц. / Под окошком ветер. / Облетевший тополь серебрист и светел. / Дальний плач тальянки, голос одинокий – / И такой родимый, и такой далекий» [1, т. I, с. 230]. Посредством музыкального экфрасиса Есенин смещает акцент восприятия со зрительного образа осеннего пейзажа на звуковую картину: «Плачет и смеется песня лиховая. / Где ты, моя липа? Липа вековая?» [1, т. I, с. 230]. Поэт не случайно упоминает название популярной народной песни «Липа вековая», печальная тональность которой созвучна с эмоционально-психологическим настроем текста. В.В. Коржан отмечал, что Есенин «проявлял большой интерес к песням литературного происхождения» [144, с. 34]. В контексте жизнетворческого мифа «песня под тальянку» воспринимается как ключевая мифологема, которая начинала формироваться еще в одном из ранних есенинских стихотворений «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха…». Именно поэтому лирический герой вновь предстает в образе гармониста, музыкальный образ которого обретает кольцевой характер: «Я и сам когда-то в праздник спозаранку / Выходил к любимой, развернув тальянку. / А теперь я милой ничего не значу. / Под чужую песню и смеюсь и плачу» [1, т. I, с. 230].

Символичный образ «под чужую песню» означает неприкаянность лирического героя, вызванную осознанием того, что его место занял кто-то другой.

В элегии «Синий май. Заревая теплынь…» (1925) музыкальный образ выполняет уже иную функцию. «Под тальянку веселого мая» лирический герой медитирует, осознавая конечность своего бытия, и предается воспоминаниям. Сочетая цветовую («синий май») и музыкальную («под тальянку мая») характеристики, поэт создает картину весеннего пробуждения природы: «Только я в эту цветь, в эту гладь, / Под тальянку веселого мая» [1, т. I, с. 212]. При этом лирический герой выражает свою жизненную философию, главный принцип которой – полное смирение перед судьбой: «Ничего не могу пожелать, / Все, как есть, без конца принимая» [1, т. I, с. 212].

Так «песня под тальянку» у Есенина становится архетипическим музыкальным образом, а авторские мифологемы «путь и возвращение, цветение и смерть», по утверждению В. И. Хазана, предстают как «опорные доминанты есенинской поэзии» [250, с. 30]. Образ гармони стал знаковым и для многих новокрестьянских поэтов, которые не мыслили деревенскую Русь без этого музыкального инструмента, ставшего по праву выразителем русского национального духа. Многие, как Есенин, уподобляли поэта гармонисту. Например, П. Дружинин писал об этом так: «Гармоника, гармоника – / Лады и алый мех. / Раздвину-распотрону я / Гармоникою всех. / Ой, песенки веселые, / Запевы ветерка. / Люблю ходить по селам я / С гармоникой в руках» [10, с. 60] («Гармоника», 1924).

Необходимо отметить, что Есенин наделяет музыкальный образ гармони каждый раз новым смыслом. Так, например, в стихотворении «Снежная замять дробится и колется…» (1925) поэт сравнивает ее звучание с завываниями вьюги: «Слушай, под эту гармонику снежную / Я расскажу про свою тебе жизнь» [1, т. I, с. 279]. В соответствии с мифопоэтикой притчи о блудном сыне музыка природы подводит лирического героя к осознанию вины перед матерью, в искупление которой он готов «пропеть» ей свою исповедальную песню, как просьбу о прощении. Как справедливо отмечает О. Е. Воронова, Есенин переосмысливает притчу о блудном сыне и вносит в «вечный сюжет» «иную, материнскую

доминанту» [95, с. 35]. Музыкальный образ «гармонику снежную», созданный Есениным, можно соотнести с концепцией средневекового философа Гуго Сен-Викторского, считавшего, что наряду с «человеческой» и «инструментальной» музыкой есть музыка «мировая», которая как раз и проявляется через звучание стихии [183, с. 298].

Рассматривая музыкальные образы в контексте есенинского жизнетворческого мифа, можно отметить и символическую перекличку гармоники (тальянки, венки) и бубенцов (колокольчиков). Так, например, в стихотворении «Эх вы, сани! А кони, кони!..» (1925) Есенин, персонифицируя образ колокольчика, наделяет его способностью смеяться: «Эх вы, сани! А кони, кони! / Видно, черт их на землю принес. / В залихватском степном разгоне / Колокольчик хохочет до слез» [1, т. I, с. 277]. Хронотоп в данном тексте выстраивается на приеме контраста – лирический герой вспоминает о том, как было раньше: «Разговорчивая тальянка / Уговаривала не одну» [1, т. I, с. 278], – и как стало теперь: «Потеряла тальянка голос, / Разучившись вести разговор» [1, т. I, с. 278]. У Есенина поэт и тальянка воспринимаются как единое целое, при этом оскудение жизненных и творческих сил он характеризует с помощью приема метафорического олицетворения, своими корнями уходящего в мифологию и фольклор. Л.Л. Бельская обратила внимание на то, что Есенин от частушек почерпнул многие приемы, использованные для разнообразия характеристик «тальянки-гармоники, то задорной, то тоскующей, то потерявшей голос» [69, с. 13]. В контексте мотива возвращения особую важность приобретает звуковая символика. В традициях славянской мифологии звук, который распространяется в пространстве, связан «с представлением о пути» и становится «первоначальным импульсом к движению» или тем, что услышат «в конце, после... выдержанных испытаний» [121, с. 17].

Колокольчик у Есенина выступает в роли резонера, бескомпромиссно оценивая прожитую жизнь лирического героя: «Потому что над всем, что было, / Колокольчик хохочет до слез» [1, т. I, с. 277]. Метафорическая характеристика колокольчика обретает символический смысл в соответствии с философской категорией смеха: «Сущность ... смеха состоит в усмотрении, обнаружении смеющимся в том, над чем он смеется, некоторой „меры“ зла» [132, с. 214]. Звук

колокольчика недобрый, в «залихватском степном разгоне» обреченного на гибель и отчаянного в своем последнем разгуле лирического героя он предрекает конец его жизненного пути, превращаясь в своеобразный поминальный колокол. Именно «смехом» колокольчика, в финале становящегося двойником лирического героя, вызвано экзистенциальное прозрение поэта. В связи с этим важно подчеркнуть и демоническую природу образов коней, о которых пишет Есенин: «Видно, черт их на землю принес» [1, т. I, с. 277]. Есенин, изображая гибельную езду под звон колокольчика, концентрирует внимание на трагической судьбе лирического героя в контексте жизнетворческой мифологии. Так, в стихотворении «Эх вы, сани! А кони, кони!..» «хохочущий» колокольчик, перестав быть оберегом от нечистой силы, сам обретает демонический характер. Его звон отмеряет последние мгновения жизни лирического поэта в экзистенциальном ключе, перекликаясь своим «хохотом до слез» с «рыданьем дальних колоколен» из «маленькой поэмы» «Метель» (декабрь 1924), где Есенин за год до трагического исхода пророчески предсказал свои похороны. А.Н. Афанасьев отмечал, что в традициях славянской мифологии метель ассоциировалась со смертью: «Славяне... доныне хранят воспоминания о беспощадной стране смерти, веющей стужею и метелями» [60, 314].

Создавая различные вариации образов колокольчиков в лирике последних лет, Есенин опирался на мифологические и литературные традиции, но трактовал их по-своему. Цикл его зимних стихов перекликается своей музыкальной образностью со стихотворениями А.С. Пушкина «Бесы» и «Зимняя дорога». С.Н. Пяткин обратил внимание на то, что у Есенина, как у Пушкина, «образ метели в поэзии начала 20-х годов представал» «как губительное для человека возмущение бытия» [206, с. 295]. Особенности «архетипа национального сознания» и мировосприятия у Пушкина и Есенина связаны с мифологемой, которую представлял образ колокольчика под дугой, напоминающий в уменьшенном размере церковный колокол. А. Н. Афанасьев отмечал его ограждающую от злых духов функцию, у славян существовало поверье, согласно которому «волки, заслышав звон почтового колокольчика, со страхом разбегаются в разные стороны; точно так же боятся звона колоколов и нечистые духи и ведьмы» [60, т. III, с. 185]. В «Бесах» Пушкин с помощью приема звукоподражания изображает звук колокольчика, напрямую

связывая его с философским представлением о сложном пути России: «Еду, еду в чистом поле; / Колокольчик дин-дин-дин... / Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин!» [23, т. III, с. 167]. По мнению С.Н. Пяткина, «в „Бесах“ Пушкина происходит преодоление онтологического порога, разделяющего само бытие мира на две сущностные формы его существования – жизнь и смерть», восходящее к «мифологическому архетипу» [206, с. 314]. Такая же тенденция была характерна и для музыкальной образности Есенина. Например, в стихотворении «Несказанное, синее, нежное...» (1925) звук колокольчика соотносится уже не с «разгулом» и лихой ездой, его звучание соответствует отрезвлению лирического героя «после бурь, после гроз» и осознанию близкого конца «дороги». Движение, а вместе с ним и время замедляются: «Колокольчик ли? Дальнее эхо ли? / Все спокойно впивает грудь. / Стой, душа, мы с тобой проехали / Через бурный положенный путь» [1, т. I, с. 215]. Так музыкальный образ колокольчика отражает ключевые мотивы зрелой лирики Есенина – мотивы возвращения, покаяния и прощения. Есенинский колокольчик во многом созвучен пушкинскому музыкальному образу из стихотворения «Зимняя дорога» (1826), в котором его равномерный звон побуждает лирического героя к медитации: «По дороге зимней, скучной / Тройка борзая бежит, / Колокольчик однозвучный / Утомительно гремит» [23, т. II, с. 309].

Внутреннее поэтическое пространство текста стихотворения «Не вернусь я в отчий дом…» (1925) также «музыкально»: «Пусть неровные луга / Обо мне поют крапивой, – / Брызжет полночью дуга, / Колокольчик говорливый» [1, т. I, с. 228]. «Песня природы», совмещающаяся со звуком колокольчика, – метафора судьбы лирического героя. Есенин поднимает философский вопрос о предопределении судьбы человека. Сам колокольчик уподобляется человеку с помощью эпитета «говорливый»: «Высоко стоит луна, / Даже шапки не докинуть. / Песне тайна не дана, / Где ей жить и где погибнуть» [1, т. I, с. 228].

Два созвучных музыкальных образа: бубенец «под дугой» и гармоника, – вступая в диалог, дополняют друг друга в стихотворении «Слышишь – мчатся сани, слышишь – сани мчатся…», написанном поэтом в свой день рождения, 3 октября 1925 г. Распространяющийся на открытом пространстве звон бубенчика,

ассоциируясь с движением и образом дороги, оживляет зимний пейзаж: «Ветерок веселый робок и застенчив, / По равнине голой катится бубенчик» [1, т. I, с. 281]. Под игру тальянки не только лирический герой возрождается к новой жизни, но начинает танцевать даже клен – дерево, с которым часто соотносил себя поэт: «Где-то на поляне клен танцует пьяный. / Мы к нему подъедем, спросим — что такое? / И станцуем вместе под тальянку трое» [1, т. I, с. 281]. «Пьяный клен» – явная аналогия с лирическим «я» Есенина, нашедшим свое отражение в «кабацких мотивах». Если в кабацкой среде звучание гармоники сопровождало нравственное падение лирического героя, то теперь под музыку тальянки происходит его единение с природой, оживляющее душу. Данный мотив получил развитие в стихотворении «Клен ты мой опавший, клен заледенелый…» (1925), написанном за месяц до трагического ухода поэта из жизни: «Там вон встретил вербу, там сосну приметил, / Распевал им песни под метель о лете» [1, т. I, с. 233]. Так поэт еще раз через обращение к музыкальным мифологемам утверждал одну из главных идей «Ключей Марии»: «Все от древа – вот религия мысли нашего народа» [1, т. V, с. 190].

Пушкинские и есенинские музыкальные образы из стихотворений на зимнюю тему созвучны по своему лирическому пафосу. Пушкин, отражая резкую амплитуду перепадов настроения русской души, писал: «Что-то слышится родное / В долгих песнях ямщика: / То разгулье удалое, / То сердечная тоска» [23, т. II, с. 309]. Эта «сердечная тоска» отозвалась в одном из самых значимых произведений есенинского зимнего цикла «Мелколесье. Степь и дали» (21/22 октября 1925), в основе поэтики музыкальных образов которого важно отметить ярко выраженный прием антропоморфизации, характерный для есенинского музыкального экфрасиса: «Мелколесье. Степь и дали. / Свет луны во все концы / Вот опять вдруг зарыдали / Заливные бубенцы» [1, т. I, с. 291]. Музыкальное обрамление сюжета возвращения на родину, разворачивающегося под аккомпанемент бубенцов и разудалой игры гармони, – это своеобразное завершение мифа о поэте, добившемся «городской и горькой славы» и осознавшем ее тщету. Для поэта теперь важнее осознание того, что он «крестьянский сын», именно игра венки и веселье деревенской молодежи подталкивает лирического героя к этому

прозрению. Подчеркнутой аллитерацией Есенин акцентирует внимание на созвучии названия особой модификации гармони – венки – с характерными неологизмами «**с**тынь» и «**з**вень»: «Как же мне не прослезиться, / Если с венкой в стынь и звень / Будет рядом веселиться / Юность русских деревень» [1, т. I, с. 292]. Венка, «издающая при сжатии и растяжении мехов звуки различной высоты при одной и той же нажатой кнопке» [82, с. 59], передает сложную гамму чувств в душе лирического героя, который вспоминал свою юность, когда он сам был деревенским гармонистом. Важно отметить, что музыкальный образ «гармошки» автор соотносил со своей трагической судьбой в ключе ее жизнетворческой мифологии:

Эх**,** гармошка, смерть-отрава,
Знать, с того под этот вой
Не одна лихая слава
Пропадала трын-травой [1, т. I, с. 290].

Так в финале с «рыданием» бубенцов сливается «вой» (как особый жанр фольклора) гармони в реквиеме-причитании по еще живому лирическому герою. «Гармошка» для него теперь – «смерть-отрава», потому что душа его «отравлена» «Москвой кабацкой». Так музыкальный образ гармони закольцовывает есенинское творчество, игра на ней уже не радует, потому что ассоциируется с предчувствием близкой смерти и причитанием по умершему. Как мы убедились на примере стихотворения «Мелколесье. Степь и дали…», в лирике 1924 – 1925 гг. художественный принцип, построенный на взаимодействии музыкальных образов, отразивший диалогический характер есенинского творчества, становится доминирующим.

Есенинская лирика 1924 – 1925 гг. представляет собой «вариации» нескольких мотивов (одиночества, предчувствия гибели, тоски по родине), воплощающих главную тему возвращения поэта на родину, при этом рефлексия лирического героя часто представлена через его восприятие звучащей музыки.

Характерный для есенинской поэтики художественный принцип повторения мотивов проявляется в кольцевой композиции через прием музыкального обрамления. Музыкальные образы в лирике последних лет

наполняются глубоким философским смыслом, во многом отражая онтологические представления Есенина о бытии, смерти и бессмертии. Обретая трагический характер, тем не менее мифопоэтика музыкальных образов символизирует не только обреченность лирического героя, но и его уверенность в преодолении смерти. В связи с этим актуальность обретает известное суждение П. Антокольского: «Бессмертие Есенина возвращает нас к первоначальным истокам поэзии, ее синкретизму: к рапсодам, труверам, ашугам» [96, с. 25].

В 1924 – 1925 гг. в поэзии Есенина наметилась тенденция обращения к тем ключевым музыкальным образам, с которых поэт начинал свой творческий путь. Образы тальянки, колокольчика, песни, лиры, свирели, претерпев определенную эволюцию, переосмысливаются в контексте завершения мифа о поэте Сергее Есенине, становясь основой для элегических медитаций на эту тему. Музыкальные образы-мифологемы и музыкальные архетипы, предстающие перед нами в многообразных формах экфрасиса, придают есенинской лирике последних лет особую философскую глубину, их символика многозначна и оставляет поле для свободы интерпретаций.

Выводы по главе 4.

Мифопоэтика музыкальных образов в лирике Есенина 20-х гг. соответствует мифу о поэте, который он творил в этот период. Образ поэта-хулигана, отраженный в кабацких мотивах, на наш взгляд, оправданно трактовать как образ Орфея в аду. Музыкальные образы песни, гармони, гитары в связи с этим органично встраиваются в структуру мифа о поэте и соотносятся с традициями дионисийского и аполлонического начал, что сближает кабацкие мотивы с традициями античной трагедии. Не случайно, а вполне закономерно программные стихи цикла начинаются с музыкальных образов. Звучащая в «Москве кабацкой» музыка становится катализатором рефлексии поэта-хулигана, образ которого во многом соответствует архетипу трикстера.

Музыкальные образы в цикле «Персидские мотивы» убедительно доказывают: в лице С. А. Есенина русская литература обогатилась новыми темами и художественными приемами в процессе активного контакта с

классической персидской поэзией, а вступая с ней в полемический диалог, она сумела сохранить свою самобытность. Обращение к музыкальным образам в «Персидских мотивах» – это не прием стилизации, обусловленный естественным стремлением создать экзотический колорит ориентализма. В традициях персидской лирики музыкальные образы Есенина воплощают тему любви и творчества, а также способствуют созданию поэтического мифа о «голубой и веселой стране» – Персии.

В 1924 – 1925 гг. миф о поэте Сергее Есенине отражает философские идеи экзистенциализма. Проблема жизни и смерти, творчества, истинного предназначения поэта воплощается через образ песни, приобретающий архетипический характер и символизирующий смысл жизни поэта и его бессмертия. В связи с этим музыкальные образы делают созвучными миф о поэте Сергее Есенине и миф о Есенине как «Пушкине современности», отсылая читателя к музыкальным образам русского классика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный в диссертационном исследовании анализ музыкальных образов С. А. Есенина подтверждает, что взаимосвязь мифа и музыки является одним из важных художественных принципов в есенинском творчестве. Опираясь на примеры из античной, библейской и славянской мифологий, Есенин в трактате «Ключи Марии» и статье «Быт и искусство» доказал музыкальную первооснову словесного искусства. Есенинская концепция близка представлениям Ф. Ницше, А. Лосева, К. Юнга о взаимодействии музыки и мифологии. Есенин, анализируя сложный процесс воздействия звучащей музыки на человека, отчасти предвосхитил теорию Юнга о «коллективном бессознательном» и «архетипах». Древнейший духовой музыкальный инструмент становится в «Ключах Марии» символом поэтического искусства, а в образе пастуха воплощаются архетипические черты поэта. Так в трактате «Ключи Марии» получил теоретическое обоснование авторский миф Есенина, в соответствии с которым поэт соотносился с образом прамузыканта – Орфея, что проявилось в его музыкальных образах. Освещение проблемы взаимодействия мифа и музыки в теоретических работах Есенина, обусловленной принципом синкретизма искусств, обосновывает целесообразность мифопоэтического подхода к анализу музыкальных образов, созданных поэтом.

Исследование ранней есенинской лирики 1910 – 1916 гг. через призму музыкального начала позволяет выделить в ней характерный художественный прием музыкального экфрасиса, помогающий раскрыть внутренний мир лирического героя и других персонажей поэта через взаимодействие со звучащей музыкой или песней. Поэт на протяжении всего творческого пути оперирует сюжетами и архетипами, в основе которых корреляция музыки и мифа. Проявившаяся уже в ранний период тенденция к мифологизации музыкальных инструментов и песни в дальнейшем способствовала образованию развернутой парадигмы музыкальных образов, поэтический код которых содержал архетипические черты. Раскрытие мифопоэтического подтекста музыкальных образов Сергея Есенина способствует выявлению особенностей интерпретации поэтом античной, библейской и славянской мифологий.

В творческих диалогах с классиками: Пушкиным, Лермонтовым, Кольцовым – и современниками: символистами Блоком и Белым, новокрестьянскими поэтами Клюевым, Ширяевцем, Клычковым, имажинистами Мариенгофом и Шершеневичем – имплицитно и эксплицитно проявились характерные черты мифопоэтики Есенина, нашедшей отражение в его музыкальных образах. Так, например, создавая образ народной Руси, Есенин и новокрестьянские поэты выделяли образ гармони и ее разновидностей: тальянки и ливенки. Музыкальный экфрасис, изображающий игру гармоники и ее характерное звучание, становится значимым сюжетообразующим элементом в стихотворениях Есенина в ранний период творчества, выполняя важную художественную функцию. Она заключалась в создании во многом мифологизированного образа крестьянской Руси и авторского мифа о Сергее Есенине как о «поэте-гармонисте» – выходце из народа. Сравнительно-сопоставительный анализ музыкальных образов Есенина и новокрестьянских поэтов доказывает, что в основе их мифологического мировосприятия было принципиальное сходство, связанное с архетипом творчества. Посредством музыкальных образов формировался авторский миф о «рязанском Леле» – поэте – пастухе и музыканте. Феномен пастушества благодаря этому стал определяющим в художественно-философском генезисе музыкального образа пастушеского рожка. Эволюция восприятия и смыслового наполнения образов пастушеских духовых инструментов у Есенина связана с их переходом из земной сферы в сферу космического через мифологический образ небесного пастуха. Таким образом, космическая метафора соотносится с мифологическими представлениями античных философов о музыкальной первооснове мира – музыке сфер.

Образы колоколов и колокольного звона имеют в раннем творчестве Есенина амбивалентный характер. Традиционно ассоциируясь с церковным богослужением, данные музыкальные образы органично взаимодействуют с символикой славянской мифологии. Так, изображая звучание колоколов, Есенин в музыкальных экфрасисах создает уникальный хронотоп, объединяющий православный и языческий миры.

В период увлечения «скифством» на есенинское творчество сильное влияние оказывает блоковский художественный принцип «музыкальности мира», в соответствии с которым Есенин изображает природу и историю России как музыкальную стихию. Переосмысливая символику священного писания, в «библейских поэмах» Есенин творит миф о «преображении» России». В соответствии с новой творческой установкой образ поэта-пастуха трансформируется в музыкальный образ поющего поэта-пророка. Выявление специфики музыкальных образов «маленькой поэмы» «Инония» в контексте авторской мифологемы иного мира позволяет сделать вывод о том, что архетипическая модель колокольного звона обретает здесь богоборческую коннотацию – «лай», знаменуя конец прежней Руси. Истоки мифопоэтики космического музыкального образа «солнце-барабан» в поэме «Небесный барабанщик» связаны с солярным мифом и славянскими традициями празднований в честь бога Ярилы. Так в есенинской интерпретации происходит профанация (снижение) космического образа через превращение его в средство революционной агитации.

В имажинистский период творчества функция музыкальных образов Есенина заключалась в раскрытии эсхатологических мотивов и отражении темы поэта и поэзии в контексте поэтики Апокалипсиса. Образ лирического героя в «Кобыльих кораблях» раскрывается в русле неомифологического сюжета о русском Орфее в соответствии с идеями орфизма младосимволистов Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого. Есенин как «крестьянский символист» (по определению В. Львова-Рогачевского) развивает общеромантическое и символистское в том числе представление о поэте как «певце», а не «сочинителе», идущее от античной традиции соединения «логоса» с «мелосом». Утверждение песни как символа «поэтического искусства», противостоящего концу света, становится своеобразной формой мифотворчества Есенина.

Особый интерес в «оркестре русского имажинизма» к музыке, нашедший воплощение в музыкальной образности, позволяет выявить особенности поэтики этого модернистского течения, а также коренное отличие Есенина от его «собратьев» Шершеневича и Мариенгофа. В имажинистских «маленьких поэмах»

Есенина «Кобыльи корабли» и «Сорокоуст» мифопоэтика музыкальных образов воплощает мотив деревенского Апокалипсиса, а у урбанистов Шершеневича и Мариенгофа эсхатологический характер музыкальных «имажей» отражает гибель города.

Сравнительно-сопоставительный анализ мифопоэтики музыкальных образов колоколов в пушкинском «Борисе Годунове» и есенинском «Пугачеве» позволяет сделать вывод о том, что Пушкин и Есенин вкладывали в звон колоколов глубокий символический смысл, соотносимый с мотивами царской власти и самозванства. Развивая пушкинские традиции, Есенин наделяет музыкальные образы колоколов и колокольного звона глубинным смыслом, связывая его с нравственно-этической оценкой исторических личностей и архетипом восприятия царской власти народом. В поэмах Есенина на историческую тему символика колоколов не ограничивается лишь церковной службой, а отражает важные события, изменившие ход истории России, напрямую ассоциируясь с героями исторического прошлого. Музыкальные образы колоколов и колокольного звона в художественном осмыслении архетипической модели «бунтаря» соответствуют авторскому мифу о России. Образ колокола обретает амбивалентный характер, традиционно соотносясь с архетипом царской власти, в то же время он является средством художественного выражения идеи бунта. Символический смысл колокольного звона способствовал выражению авторской позиции по отношению к событиям прошлого, проецируемым на современность. Это сближало Есенина с Пушкиным и Лермонтовым.

Музыкальные образы, воплощающие кабацкие мотивы, встраиваются у Есенина в структуру мифа о поэте-хулигане, образ которого через синтез аполлонического и дионисийского начал формируется в соответствии с мифологемой «Орфей в аду». Под аккомпанемент гармоники и гитары разыгрывается трагедия лирического героя, внутренний мир которого раскрывается через взаимодействие с его двойником – музыкантом. В связи с этим обращается внимание на синестезийный образ «гармоники желтую грусть», символизирующий трагическую обреченность лирического героя и его окружения

в «Москве кабацкой». Ряды музыкальных образов в цикле встраиваются в модель мифа о поэте Сергее Есенине, в котором апокалипсические мотивы коррелируют с судьбой России и одновременно проецируются на судьбу лирического героя. Музыкальные образы гармоники и гитары играют ключевую роль в драматическом действии, разворачивающемся и в стихотворениях из «дункановского» цикла.

В связи с есенинской трансформацией мифа о поэте кабацкие мотивы, как в античной трагедии, обретают характер неотвратимого рока. Лирический герой оказывается в «кабацком аду», что становится развитием библейского мотива блудного сына, который одновременно соотносится с античным мифом о путешествии Орфея в «царство мертвых». При этом происходит модификация мифологического сюжета: любовь «кабацкой Эвридики», проецируемая на взаимоотношения с А. Дункан, становится гибельной для лирического героя. Наличие в музыкальных образах, отражающих кабацкие мотивы, дионисийского и аполлонического начал, позволяет провести параллели с трактатом Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Выявляется также влияние на Есенина традиций «русской цыганщины», представленных в лирике А. Григорьева и А. Блока.

В цикле «Персидские мотивы» Есенин, вступая в творческий диалог с персидскими поэтами, по-своему трактует характерные для восточной мифопоэтической традиции музыкальные мотивы и образы. Музыкальная образность помогла Есенину создать поэтический миф о Персии и, интерпретируя традиции персидской поэзии, выразить собственные этические и эстетические установки. Анализ музыкальных образов в цикле «Персидские мотивы» убедительно доказывает, что Есенин обогатил русскую литературу новыми темами и художественными приемами.

В лирике 1924 – 1925 гг. С. А. Есенин по-новому переосмысливает многие музыкальные образы, с которых начинал свой путь в поэтическом искусстве. Так, образы песни, гармони, колокольчика, представленные в русле архетипического сюжета возвращения блудного сына, оказываются неразрывно связанными с характерными для позднего есенинского творчества мотивами одиночества,

покаяния, тоски по родине, предчувствия смерти и ее преодоления в контексте завершения жизнетворческого мифа о поэте Сергее Есенине. Обостренное восприятие музыки и песни объясняется психологическим состоянием лирического героя, испытывающего экзистенциальное прозрение. Музыкальные образы, обретая новые краски, играют значимую роль в раскрытии внутреннего мира поэта и фиксируют диалектику его душевных переживаний, с переменой тональности от мажорной к минорной. В национальном переосмыслении архетипический характер обретает в есенинской поэзии музыкальный образ гармони, звучание которой соответствует широкому размаху русской души. Через архетип «милой лиры» С. А. Есенин подключается к определенной классической традиции, связанной с представлениями о задачах поэзии и миссии поэта, проецируемой на творчество и судьбу А. С. Пушкина. Используя понятие «архетип» при анализе музыкальных образов, мы исходили из его расширительного толкования, принятого в современной литературоведческой практике. В результате проведенного исследования было выяснено, что одна из ключевых функций музыкальных образов в творчестве Есенина заключалась в создании мифологизированного образа Руси и формировании авторского мифа, в соответствии с которым поэт представал в образах-архетипах пастуха – «рязанского Леля», поющего пророка, хулигана, русского Орфея, блудного сына. Каждый из этих образов заключал в себе музыкальное начало: лирический герой либо сам был музыкантом, либо воспринимал песню и музыку извне. Анализ мифопоэтики музыкальных образов в есенинском творчестве разных периодов позволяет выявить новые уровни влияний и взаимовлияний, отразить глубинные архетипические пласты есенинской поэзии, определить особенности ментальности «великого русского национального поэта». Изучение мифопоэтики музыкальных образов в творчестве С. А. Есенина и поэтов – его современников в ракурсе синтеза родственных искусств, несомненно, имеет дальнейшие перспективы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Есенин С.А. Полное собрание сочинений: в 7 т. (9 кн.).; [Гл. ред. Ю. Л. Прокушев]. М.: «Наука» – «Голос», 1995–2002.

2. Есенин С.А. Радуница. Пг.: Издание М. В. Аверьянова,1916. 64 с.

3. Античные гимны / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1988. 362 с..

4. Архив ИМЛИ, ф. 32, оп. 3, ед. хр. 14, л. 70.

5. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. Библиотека всемирной литературы. Серия первая; Т.9. М.: Художественная литература, 1975. 751 с.

6. Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. М.: Республика, 1994-2014, Т. I.

7. Белый А. Глоссолалия: Поэма о звуке. Берлин: Эпоха, 1922. 131 с.

8. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1971.

9. Григорьев А.А. Стихотворения и поэмы. М.: Советская Россия, 1978. 288 с.

10. Дружинин П.Д. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1987. 192 с.

11. Избранное/ Н.Клюев, С. Клычков, П. Орешин. Сост., авт, вступ. ст. и примеч. В.П. Журавлев. М.: Просвещение, 1990. 352 с.

12. Калевала. Карельские руны. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. 286 с.

13. Клюев Н.А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. С-Пб.: Издательство Русского Христианского Гуманитарного университета, 1999. 1072 с.

14. Кольцов А.В. Сочинения. М.: Художественная литература, 1966. 360 с.

15. Красный звон // Сб. стихов С. Есенина, Н. Клюева, П. Орешина, А. Ширяевца. Пг.: Революционная мысль, 1918. 95 с.

16. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции.М.: Мартин, 2008. 480 с.

17. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Наука, 1979-1981.

18. Мариенгоф А.Б. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013.

19. Махабхарата. Книга третья. Лесная (Араньяка-М36 парва). Пер. с санскрита, предисловие и комментарий Я. В. Василькова и С. Л. Невелевой. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. 799 с.

20. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955-1961.

21. Персидские лирики X –XV вв. в переводах Ф.Е. Корша и И.П. Умова. СПб.: Знакъ, 2008. 119 с.

22. Пощечина общественному вкусу// Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 1999. 480 с.

23. Пушкин А.С. Собр. сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975.

24. Пушкин В.Л. / Поэты 1790-1810-х годов. Библиотека поэта; Большая серия. Л.: Советский писатель. 1971. С. 656-657.

25. Скифы. Сборник 1. СПб.: Скифы, 1917. XVI, 310 с.

26. Скифы. Сборник 2. СПб.: Скифы, 1918. 231 с.

27. Слово о полку Игореве. Л.: Советский писатель, 1967. 540 с.

28. Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. 736 с.

29. Шершеневич В.Г. Листы имажиниста. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1997. 528 с.

30. Ширяевец А.В. Песни о Волге. Куйбышев: Книжное издательство, 1980. 176 с.

31. Ширяевец А.В. Песни волжского соловья: избранное. Тольятти: Фонд «Духовное наследие», 2007. 276 с.

32. Ширяевец А.В. Волжские песни: Стихотворения. М.: Артель писателей «Круг». 1928. 176 с.

II.Воспоминания о С.А. Есенине

33. Вержбицкий Н.К. Встречи с Есениным. Тбилиси: Заря Востока, 1961. 128 с.

34. Городецкий С.М. О Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 1. С. 179-187.

35. Лысов А.Л. Леонов о С. Есенине (Из бесед писателя// Литературная учеба. М. 1996. №3. С. 102-115.

36. Мануйлов В.А. О Сергее Есенине // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. / Вступ. ст., сост. и коммент. А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 165-190.
37. Семеновский Д.Н. Есенин // Сергей Есенин в стихах и жизни. М.: Республика, 1995. С. 63-83.
38. Сергей Есенин в стихах и жизни: Воспоминания современников / Сост. и общ. ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: Республика, 1995. 591 с.
39. Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. Сост. и общ. ред. Н.И. Шубниковой-Гусевой. М.: Республика, 1995. 607 с.
40. Сорокин Б.А. Страницы минувшего (Воспоминания о Сергее Есенине). Рукопись хранится в архиве автора диссертации.
41. Устинова Е.А. Четыре дня Сергея Александровича Есенина// Сергей Есенин глазами современников. СПб.: Росток, 2006. С. 545-548.

III. Духовная литература

42. Азбука Христианства. Словарь-справочник важнейших понятий и терминов христианского учения и обряда / сост. А. Удовенко . М.: Наука, 1997, 288 с.
43. Библия: Бытие, 1: 10, 12, 18, 21, 25, 31; Второзаконие, 5: 32-33; Книга Екклесиаста или Проповедника, 1: 1; Откровение от Иоанна Богослова: Отк. 1: 8,10; 9: 3-5; Псалтирь, 101: 25-28; Евангелие: Иоанн. 19:34; Евангелие: Лк., 15:13; Евангелие: Мат. 5: 44-45.

VI. Научная и критическая литература

44. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. М.: Советская энциклопедия, 1991. Т. I. 675 с.
45. Аверинцев С.С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 364 с.
46. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 222-225.

47. Авраамов А.М. Воплощение: Есенин – Мариенгоф. М.: Имажинисты, 1921. 47 с.
48. Авраамов А.М. Синтетическая музыка. // «Советская музыка». №8. 1939. С.67-75.
49. Азбукина А.В. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX в: автореф. дисс. ... канд. филол. н. Казань, 2001. 22 с.
50. Адамович Г.В. Есенин (К 10-летию со дня смерти) // Русское зарубежье о Есенине. М.: ТЕРРА Книжный клуб, 2007. 544 с.
51. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. Л.: Наука, 1986. С. 5-19.
52. Алексеева Л.Ф. А. Блок и русская поэзия 1910-20-х годов. Учебное пособие. М.: МПУ, 1996. 109 с.
53. Андреева А.А. Мифология личности Сергея Есенина: Миф поэта и миф о поэте: дисс. … канд. филол. наук. Тюмень, 2000. 216 с.
54. Аношкина-Касаткина В.Н. Православные основы русской литературы XIX века. М.: Пашков дом, 2011. 384 с.
55. Арошидзе М.В. О музыкальности поэзии Есенина// Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; РГУ им. С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 241-253.
56. Артемова М.В., Курдин Ю. А. Народная песня в творчестве С. А. Есенина // Молодой ученый. Казань: Издательство молодой ученый, 2016. №64. С. 1-3.
57. Асеев Н.Н. Избяной обоз: О "пастушеском" течении в поэзии наших дней // Печать и революция, 1922. №.5. С. 38-40.
58. Асоян А.А. Орфический миф и культура Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. М.: Наука, 2010. 136 с.
59. Атаханов Д.Т. Восточные мотивы в творчестве А. С. Пушкина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Душанбе, 2000. 24 с.
60. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с

мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. М.: «Индрик», 1994 (репринт издания 1865—1869 гг.).
61. Бабицына Н.Н. Поэтика национального характера в творчестве С.А. Есенина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2013. 30 с.
62. Бабицына Н.Н. Типология национального характера в «маленьких поэмах» Есенина («Марфа Посадница», «Ус» «Песнь о Евпатии Коловрате») // Сергей Есенин: диалог с XXI веком: Сборник научных трудов по материалам научного симпозиума, посвященного 115-летней годовщине со дня рождения С.А. Есенина/ Под. ред. О.Е. Вороновой, Н.И. Шубниковой-Гусевой. ИИЛИ РАН, 2011.С. 148-152.
63. Базанов В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия. Л.: Советский писатель, 1982. 302 с.
64. Бакус Л.В. Песенная лирика С. Есенина: к проблеме соотношения лирического стихотворения и лирической песни: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: М.: 1973. 20 с.
65. Барт Р. Избранные работы. Поэтика. Семиотика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
66. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 602 с.
67. Белоусов В.Г. Персидские мотивы. М.: Знание, 1968. 80 с.
68. Белый А. Песнь жизни // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
69. Бельская Л.Л. Песенное слово: Поэтическое мастерство Сергея Есенина М.: Просвещение, 1990. 144 с.
70. Бердянова Н.Н. «Певучий дар славянской души»: народная песенная культура в жизни и творчестве С. А. Есенина// Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2008. № 9. С. 227-233.
71. Бердянова Н.Н. Песня как тема и образ в творчестве С. А. Есенина // Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2008. № 8. С. 172-175.
72. Бертельс Е.Э. Избранные труды. В 4 т. М.: Наука,1965. Т.3. 556 с.
73. Благовещенская Л.Д. Колокольня с подбором колоколов и колокольный звон в России: автореф. дисс. ... канд. искуствовед. наук. Л.: 1990. 17 с.

74. Большакова А.Ю. Теория архетипа на рубеже XX — XXI вв. // Вопросы филологии. 2003. № 1. С. 37-47.
75. Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы.// Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. С. 5-14.
76. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. / Общ. ред. П.Г. Антокольского, А.С. Мясникова, С.С. Наровчатова, Н.С. Тихонова. М.: 1973. Т. 7. С.224-248.
77. Бубнов С.А. Книга стихов С. А. Есенина «Москва кабацкая» в восприятии современников поэта //Известия Саратовского Университета. Новая Серия. Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, вып. 3. С. 96-100.
78. Бубнов С.А. Поэзия С. А. Есенина в восприятии литературной критики 1915 - 1925 годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. 18 с.
79. Бубнов С.А. Художественные особенности книги стихов «Радуница» в оценках современников поэта // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки/ Выпуск № 1 . 2011. С. 153-157.
80. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т.1. Русская народная поэзия. СПб.: Издание Д. Е. Кожанчикова, 1861. 646 с.
81. Буслаев Ф.И. Мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке и в поэзии // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Сочинения Ф. Буслаева. Т. 1. СПб. 286 с.
82. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты, Л.: Музыка, 1975. 280 с.
83. Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций / Д. Вико; пер. и комм. А.А. Губера; под общ. ред. и со вступ. статьей М.А. Лифшица. Л.: Гослитиздат, 1940. 619 с.
84. Виншель А.В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX-XX веков: дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2015. 186 с.

85. Воеводина А.В. Экфрасис в русской поэзии «серебряного века»: автореф. дисс…канд. филол. наук. Горловка, 2008. 20 с.
86. Воронова О.Е. Есенин и наивное искусство (к постановке вопроса) // Сергей Есенин и искусство. Сборник научных трудов. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 34-55.
87. Воронова О.Е. «Органическая» поэтика А. Фета и С. Есенина: типологический аспект // А. А. Фет. Поэт и мыслитель: Сб. научн. тр. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 1999. С. 101-114.
88. Воронова О.Е. Пушкин и Есенин как выразители русского национального самосознания // Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань: Узорочье, 2002. С.431-449.
89. Воронова О.Е. Сергей Есенин как национальный архетип// Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы. Рязань: Пресса, 2006. С. 31-39.
90. Воронова О.Е. Диалог ментальностей: Есенин в зарубежных исследованиях первого десятилетия XXI века // Сергей Есенин: диалог с XXI веком: сборник научных трудов по материалам Международного научного симпозиума, посвященного 115-й годовщине со дня рождения С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 44-50.
91. Воронова О.Е. Наследие Есенина и эволюция национальной идеи в русском художественно-философском сознании // Наследие Есенина и русская национальная идея: современный взгляд. Материалы межд. научной конференции. / Под ред. О.Е. Вороновой; А.Н. Захарова. Рязань: РГПУ, 2005. С. 5-27.
92. Воронова О.Е. Национальное и общечеловеческое в творчестве Сергея Есенина. Архетипы. Универсалии. Концепты. Рязань: РГУ, 2013. 356 с.
93. Воронова, О.Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. / О.Е. Воронова. Рязань: Узорочье, 2002. 520 с.
94. Воронова О.Е. К вопросу о рецепции немецкой культуры в творчестве С.А. Есенина (Ф. Ницше, О. Шпенглер)// Современное есениноведение: РГУ, 2009. №10. С. 57-62.

95. Воронова О.Е. Архетипы блудного сына и кающегося грешника в поздней лирике С. А. Есенина // Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2015. №2. С.33-40.
96. Воронова О.Е. Вклад английского слависта в русскую культуру. Г. Маквей. Русские писатели о Есенине// Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2005.№3. С.20-28.
97. Воронский А.К. Литературные типы. М.: Круг, 1925. 269 с.
98. Вунд В. Миф и религия. СПб.: Брокгауз-Эфрон, 1901. 416 с.
99. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. С-Пб.: Наука, 1997. 800 с.
100. Геллер Л.М. Экфрасис в русской литературе: Сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М. : МИК, 2002. С.5-22.
101. Гераклит Эфесский: все наследие: на языках оригинала и в рус. пер.: крат. изд. / подгот. С.Н. Муравьев. М.: Адмаргинем Пресс, 2012. 416 с.
102. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (Первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 247 с.
103. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб: Алетейя, 1995. 336 с.
104. Голкар А. Система цветовых обозначений в цикле Есенина "Персидские мотивы" в контексте персидской культуры.// Сергей Есенин. Диалог с XIX веком. Сборник научных трудов. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С.275 -281.
105. Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа. М. - СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 499 с.
106. Горланов Г.Е. Интонационная организация стихов С. Есенина // С.А. Есенин. Эволюция творчества. Мастерство. Рязань: РГПИ, 1979. С. 80-88.
107. Горланов Г.Е. Творчество М. Ю. Лермонтова в контексте русского духовного самосознания. М.: МГОУ, 2009. 376 с.
108. Гуль Р.Б. Есенин. Избранное. // Новая русская книга. Берлин. 1923. №2. С. 14.
109. Давыдова А.В. Музыкальные образы в русской лирике начала XX века: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. Архангельск, 2006. 200 с.
110. Дзуцева Н.В. Прощание с пасторалью (Пасторально-идиллический дискурс в лирике С. Есенина) // Есенин на рубеже эпох: Итоги и перспективы. Рязань: Пресса. 2006. С. 89-99.

111. Дзуцева Н.В. Идиллия и пастораль в творчестве Сергея Есенина // Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2005. № 6. С.115-123.
112. Дробышев Н.А. Предисловие // Родник жемчужин: Персидско-таджикская классическая поэзия. Душанбе: Маориф, 1986. 446 с.
113. Дроздков В.А. Dum shiro spero. О Вадиме Шершеневиче, и не только. Статьи, разыскания, публикации. М.: Водолей, 2014. 800 с.
114. Дынник В.А. Лирический роман Есенина / Я, Есенин Сергей: Поэзия и проза. М.: Эксмо, 2007. С 559- 568.
115. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта: дисс. …канд. филол. наук. Иваново. 2006. 220 с.
116. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. 287 с.
117. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.
118. Есенин и русская поэзия. Л.: Наука, 1967. 396 с.
119. Есенинская энциклопедия. Методические рекомендации для авторов. Материалы для обсуждения. М.: Лазурь, 2015. 216 с.
120. Жаворонков А.З. Традиции и новаторство в творчестве С.А.Есенина: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1970. 40 с.
121. Заруцкая И.Д. Музыкальные инструменты в мифологических представлениях восточных славян: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. наук. М.: 1998. 23 с.
122. Захариева И. Своеобразие эмоционально-образной системы Есенина// Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М.: ИМЛИ РАН. Наследие. 1997. С. 169-176.
123. Захаров А.Н. Есенин как философский поэт // Столетие Сергея Еeснина. Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М: ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. 528 с.
124. Захаров А.Н. Поэтика Есенина М.: Международная академия информатизации, 1995. 224 с.
125. Иванов Вяч. Борозды и межи. М.: Мусагет,1916. С. 346-347.
126. Иванов Вяч. О веселом мастерстве и умном веселии // Золотое руно. 1907. №5. С. 53-54.

127. Иванов Вяч. Поэт и чернь// Весы. 1904. №3. С. 33-43.
128. Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4-х томах. Брюссель, 1971-1987.
129. Иванов-Разумник Р.В. Скифы. Вместо предисловия. // Сборник 1. СПб.: «Скифы», 1917. XVI. С. 7-13.
130. Изволов. Н. А. Рисованный звук в СССР // Мир техники кино. М.: НИКФИ, 2008. № 10. С. 27-28.
131. Казимирова Н.А. Книга «Радуница» в контексте творчества С.А. Есенина 1916 – 1925 годов: дисс. ... канд. искусствовед. наук. М.: 2012. 200 с.
132. Карасев Л.В. Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 214 с.
133. Карпов Е.Л. К вопросу о своеобразии лиризма Есенина: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: 1974. 21 с.
134. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 тт. М.;СПб.: Университетская книга, 2002. Мифологическое мышление. Том 2. 280 с.
135. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997. 268 с.
136. Келдыш Г.В. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 672 с.
137. Кереньи К. Пролегомены // Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов: пер. с англ. / сост. В. И. Менжулина; пер. В.В. Наукманова под общ. ред. А. А. Юдина. Киев: Гос. б-ка для юношества, 1996. С. 11-38.
138. Кереньи Карл. Элевсин: Архетипический образ матери и дочери. Пер. с англ. М.: Рефл-бук. 2000. 288 с.
139. Киселева Л.А. «Марфа Посадница» Есенина: литературный и внелитературный контексты // Поэтика и проблематика творчества С.А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии: Матер. межд. науч. конф., посвященной 113-летию со дня рождения С.А. Есенина. Москва: ИМЛИ РАН. Лазурь, 2009. С. 153-167.
140. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М.: Языки славянской культуры, 2005. 576 с.

141. Клименко А.Я. Архетипы, их роль в анализе художественного произведения// Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа. Ч.1. Пенза: ПГПУ. 2010. С. 66-72.
142. Климентьева Н.В. Пасторальная традиция в русской художественной культуре XX века: дисс. ... канд. культуролог. наук. Киров. 2006. 171 с.
143. Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2006. 324 с.
144. Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. Л.: Наука, 1969. 199 с.
145. Кракулис Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама: дисс. ... канд. культуролог. наук. Саратов, 2008. 184 с.
146. Коржан В.В. Поэзия Есенина и русское народное творчество: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: Л., 1967. 15 с.
147. Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX - первой трети XX века: А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко: дисс. … канд. филол. наук. М., 2013. 168 с.
148. Крылов В.Н. Мифопоэтика в литературно-критических статьях русских символистов // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.): Труды и материалы: В 2 т. / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А.Николаева. Казань: Издательство Казанского университета, 2003. Т. II. С.163-164.
149. Кузнецова Е.Р. Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX-XX вв.: А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов: эволюция музыкальности: дисс. …канд. филол. наук. Самара, 1999. 193 с.
150. Кузьмищева Н.М. Мифопоэтика «струящихся» образов «маленьких» поэм в контексте эпоса Сергея Есенина. Иркутск: ИГЛУ, 2011. 314 с.
151. Куняев С.Ю.., Куняев С.С. Сергей Есенин. М.: Молодая гвардия, 2007. 593 с.
152. Кэмпбелл Д., Тысячеликий герой. М.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997. 384 с.
153. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-пресс, 2001. 512 с.

154. Лермонтовская энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия. 1999. 784 с.
155. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Художественная литература, 1957. 288 с.
156. Литература и музыка: сборник статей. Л.: Музыка,1975. 227 с.
157. Лосев А.Ф. История античной эстетики (Софисты. Сократ. Платон). М.: Наука, 1964. 572 с.
158. Лосев А.Ф. Диалектика мифа /Сост., подг. текста, общ. ред, А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с.
159. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М.: Издание автора, 1927. 264 с.
160. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
161. Львов-Рогачевский В.Л., Новокрестьянский поэт-символист С. Есенин // Новейшая русская литература. М.: Центросоюз, 1923. 336 с.
162. Львов-Рогачевский В.Л. Поэзия новой России: Поэты полей и городских окраин. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. 192 с.
163. Магомедова Д.М. «Я один… И разбитое зеркало…». Литературные маски Сергея Есенина. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2006. № 2. С. 74-84.
164. Магомедова Д.М. Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М. 1975. 27 с.
165. Мазуренко О.В. Синтез цвета и музыкальной образности в творчестве А. Блока на материале поэтических текстов 1905-1915 гг.): автореф. дисс. … канд.филол.наук. Воронеж. 2015. 22 с.
166. Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981. 555 с.
167. Манько Л.И. Звук, цвет, слово как проявление музыкально эстетического в суфизме. Вестник Оренбургского государственного университета, 2009. № 11. С. 139-145.
168. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. М.: Советский писатель, 1989. 304 с.

169. Машбиц-Веров И.М. Есенин (Стихи 1920-1924).// Октябрь. 1925. №2. С.142-143.
170. Мекш Э.Б. Эйдология стихотворения В. Шершеневича «Ангел катастроф»// Русский имажинизм. История. Теория. Практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С.305-316.
171. Мекш Э.Б. Стихи, посвященные сестре Шуре, как лирический цикл // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М.:ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. 528 с. С. 236-250.
172. Мекш Э.Б. Сюжетно-композиционная система книги стихов С. А. Есенина «Москва кабацкая» // Сюжетосложение в русской литературе. Сб. статей. Даугавпилс: Изд-во Даугавпилсского пед. ин-та, 1980. С. 105-113.
173. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 136 с.
174. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика». М.: РГГУ, 2001.168 с.
175. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. Учебное пособие. М.: Наука, 2008. 272 с.
176. Мифологическая энциклопедия / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М. : Большая Российская энциклопедия ; Дрофа, 2008. 736 с.
177. Михайлов А.И. Новокрестьянские поэты // История русской литературы: В 4 тт. Л.: Наука, 1980—1983. Т.4. 1983. Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917). 668 с.
178. Михаленко Н.В. Небесный Град в творчестве С.А. Есенина: поэтика и философия: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М.: 2009. 28 с.
179. Могилева И.И. История и утопия в лирическом творчестве Сергея Есенина, 1913-1918 гг.: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. Великий Новгород, 2002. 159 с.
180. Мочульский К.В. Мужичьи ясли (О творчестве Есенина)// Звено. Париж. 1923. 3 сентября.
181. Музыка и незвучащее. М.: Наука., 2000. 327 с.
182. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт. М.: 1981. Сост. А.В.Михайлов. Т. 1. 414 с.

183. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. Шестаков В.П. М.: Музыка, 1966. 575 с.
184. Музыкальная энциклопедия.В 6 т. М.: Советская энциклопедия; Советский к омпозитор, 1973-1982. Т. 2.1982. 973 с.
185. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
186. Мюллер М. Из лекций о языкознании. История религии. М.: Эксмо, 2002. С. 239-240.
187. Неженец Н.И. Поэзия народных традиций. М.: Наука, 1988. 208 с.
188. Нике М. Гностические мотивы в «Ключах Марии» Есенина//Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып.III. М: ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. С. 124-129.
189. Ницше Ф. Сочинения в 2 томах. М.: Мысль, 1990. Т. 1. 832 с.
190. Новикова М.В. Мотив танца в лирике Есенина// Сергей Есенин и искусство: Сборник научных трудов. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 576 с.
191. Новикова М.В. Природа музыкального образа в поэзии В. Шершеневича // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2016. С.49-51.
192. Новикова М.В. Экфрасис в ранней лирике Мариенгофа // Вестник ВГУ. 2015. С.55-58.
193. Новоженов Ю.И. О чем поет соловей?//Урал. Екатеринбург, 2005, № 8. С. 109-120.
194. Оловянишников Н.И. История колоколов и колокололитейное искусство. М.: Товарищество Н. И. Оловяшникова.1912. 432 с.
195. Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. Сборник научных трудов. М.: МГПОУ, 2005. 303 с.
196. Павловски М. Религия русского народа в поэзии Есенина// Столетие Сергея Есенина. Есенинский сб. Выпуск III / Ред.-сост. А.Н. Захаров, Ю.Л. Прокушев. М.:ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. С. 93-115.
197. Перцева П.С., Титкова Н.Е. Музыка природы в поэзии С.А. Есенина // Молодой ученый: Издательство молодой ученый, 2016. №64. С. 35-38.

198. Поварицына Н.С. Свобода творчества и феномен хулиганства в русской лирике Серебряного века (В.Брюсов, В.Каменский, С.Есенин. автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2009. 24 с.
199. Потебня А.А. Миф и слово // Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа,1990. С. 300-311.
200. Потебня А.А. Характер мифического мышления// Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. С. 288-300.
201. Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
202. Поэзия и музыка: сборник статей и исследований. М.: Музыка,1973. 304 с.
203. Прыжов И.Г. История нищенства, кликушества и кабачества на Руси. М.: Терра, 1997. 240 с.
204. Прокушев Ю.Л. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. М.: Современник. 1986. 432 с.
205. Пяткин С.Н. «Теория искусств» С. А. Есенина и русская литературная традиция» //Современное есениноведение. Рязань: РГУ, 2015. №4. С. 57-70.
206. Пяткин С.Н. Пушкин в художественном сознании Есенина. Арзамас: АГПИ, 2007. 368 с.
207. Пяткин С.Н., Кочеткова К.П. Творческая биография и поэтическая география в поэме С.А. Есенина «Марфа Посадница» // Проблемы научной биографии С. А. Есенина. Рязань: Пресса, 2010. С. 47-51.
208. Розенфельд Б.М.Сергей Есенин и музыка. М.: Сов. композитор, 1988. 88 с.
209. Рождественский А.В. Хлыстовщина и скопчество в России // Чтения в обществе истории и древностей российских при Московском университете. М.: 1883. Кн. 3. Разд. IV. С. 202-215.
210. Родина С.А. Свет в художественно-колоративной системе лирики С. А. Есенина, 1919-1925 гг: дисс. ... канд. филол. наук. М.: 2001, 195 с.
211. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
212. Савченко Т.К. Есенин и русская литература XX века: влияния, взаимовлияния, литературно-творческие связи. М.: Русский мир, 2014. 592 с.
213. Сакулин П.Н. Народный златоцвет //Вестник Европы. ПГ. 1916. № 5. С.200-208.

214. Самоделова Е. Н. Фольклорная основа «Песни о великом походе Есенина // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М: ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. С. 207-236.

215. Самоделова Е.А. Антропологическая поэтика С.А. Есенина: авторский жизнетекст на перекрестке культурных традиций. М.: Языки славянских культур, 2006. 952 с.

216. Самсонова Т.П. Место «человека музицирующего» в современной отечественной культуре. Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, Выпуск № 4. Т. 2 . 2011. С. 151-157.

217. Савченко Т.К. Лирическая «кардиософия»: Сергея Есенина и Александра Блока //Есенин и русская литература XX века: влияния, взаимовлияния, литературно-творческие связи. М.: Русский мир, 2014. С. 7-9.

218. Святополк-Мирский Д.П. Есенин // Воля России. Прага. 1926. №5. С.75-80.

219. Семенова С.Г. Стихии русской души в поэзии Есенина// Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М.: ИМЛИ РАН. Наследие, 1997. С.57-83.

220. Серебренников С.А. Ссыльный угличский колокол в Тобольске // Ярославские губернские ведомости, 1850. № 5.

221. Серегина С.А. «Ключи Марии» С. А. Есенина: «Вечная песня перед мирозданьем»//Русская словесность. М.: Школьная Пресса, 2016. №4. С. 67-77.

222. Серегина С.А. Белый Андрей // Есенинская энциклопедия. Методические рекомендации для авторов. М.: Лазурь, 2015. С. 77-92.

223. Серегина С.А. Пасторальная топика и ее поэтические трансформации в творчестве Есенина // Пастораль как текст культуры: Теория. Топика. Синтез искусств: Сборник научных трудов. М.: МГПОУ им. М.А.Шолохова, 2005. С. 166–186.

224. Скороходов М.В. Маленькая поэма С.А. Есенина «Певущий зов» в историко-культурном контексте//Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 7 (49): в 2-х ч. Ч. I. С. 167-169.

225. Скороходов М.В. Сергей Есенин: истоки творчества(вопросы научной биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2014. 383 с.
226. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Л.М. Анисов. М.: Эллис Лак,1994. 416 с.
227. Словарь русского языка: Ок. 53000 слов / Ожегов С.И; Под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. 24-е изд., испр. М.: ООО Издательство Оникс, 2008. 1200 с.
228. Словарь славянской мифологии// Грушко Е.А., Медведев Ю.М, Н.Новгород: Русский купец, Братья славяне, 1995. 480 с.
229. Соколов Ю.М. Сергей Есенин и русская песня. // РГАЛИ. Ф.483. Оп.1. Ед. хр.298. Лл. 33 45.
230. Солнцева Н.М. Персия в сознании поэтов Серебряного века//Сергей Есенин: диалог с XXI веком. Международный симпозиум. Сборник научных трудов. М., 2011. С. 289-306.
231. Соловьева М.А. Ветхозаветные пророчества и эсхатологические образы Нового Завета в лирике С.А. Есенина 1918-1919 гг. // Проблемы исторической поэтики / Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2014. С.432-454.
232. Степанова М.А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В.Ф. Одоевского : дисс. …канд. филол. наук.: Москва, 2013. 207 с.
233. Субботин С.И. «Русь в моем сердце поет!..» Александр Ширяевец // Дом и душа. Образ России в русской поэзии XX века. М.:ИМЛИ РАН, 2010. С. 125-145.
234. Сухов В.А. Лермонтовские традиции в творческой интерпретации С. А. Есенина // Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха: сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос.музей-заповедник С. А. Есенина; РГУ имени С.А. Есенина, 2016. С. 249-263.
235. Тартаковский П.И. «Я еду учиться...» Персидские мотивы Сергея Есенина и восточная классика// В мире Есенина. Сборник статей. М.: Советский писатель, 1986. С. 335-353.
236. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 384 с.
237. Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении// Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине

мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: Астраханский университет», 2010. С. 14-16.
238. Темеришина О.Р. Звук – образ – пространство: иконический компонент в метапоэтике А.Белого // "...Как в прошедшем грядущее зреет...": Полувековая парадигма поэтики Серебряного века. Сб. научн. работ/ под. ред. Л. Кихней и И.Ерохиной. М.: Издательский центр "Азбуковник", 2012. С. 78-85.
239. Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда: имажинизм. Воронеж: Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2011. 174 с.
240. 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. 390-398.
241. Топоров В.Н. Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1 / Предисл. Вяч. Вс. Иванова; Ред.-сост. А. Григорян. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 354-355; С. 501-502.
242. Тосин С.Г. Колокольный звон в России: традиция и современность: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Новосибирск, 2010. 45 с.
243. Трубицина Н.А. Музыкальные мотивы в творчестве И. А. Бунина: Функционально-поэтический аспект : дисс. …канд. филол. наук. , Елец, 2000. 178 с.
244. Усков А.С. Традиционные музыкальные инструменты в историко-культурном символическом контекстах (на примере русских гуслей): автореф. дисс. ... кандидата культурологии. М. 2010. 24 с.
245. Устинов Г.Ф. Литература наших дней. М.: Девятое января. 1923. 102 с.
246. Фатеева А.С. К мифопоэтике русского Орфея: опыт синкретической интерпретации»// Вестник Московского государственного линвистического университета. Выпуск №11. 2014. С.143-153.
247. Фатеева А.С. Орфическая онтофания в интертекстуальных мотивах русской культуры конца XIX– начала XX веков//Полигнозис. М.: Академия РАН, 2013 №1(4). С. 109-134.

248. Философский энциклопедический словарь. / Губский Е.Ф., Кораблева Г. В., Лутченко В. А. М.: ИНФРА, 1997. 576 с.
249. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. 277 с.
250. Хазан В.И. Некоторые библейские архетипы в поэзии С.А. Есенина // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. Сборник научных трудов, эссе и комментариев. Грозный, 1991. С.120-137.
251. Ханзен Леве А. Русский символизм. М.: Академический проект. 1999. 512 с.
252. Харчевников В.И. Черты народной Руси в стихах раннего Есенина// Русская литература.1975. №3. С.63-77.
253. Холщевников В.Е. «Шагане ты моя, Шагане!..» Стилистико-стиховедческий этюд // В мире Есенина. М.: Советский писатель. 1986. С. 353-360.
254. Хомяковский Г.Д. [Рецензия] // Друг народа. М.: 1916. № 1. С.76 -77.
255. Хопрова Т.А. Музыка в жизни и творчестве Блока, Л.: Музыка, 1974. 152 с.
256. Храмых А.В. Принцип музыкальности в поэтике А. Платонова (1918–1926 годы): дисс. …канд. филол. наук. Петрозаводск, 2014. 197 с.
257. Цвет и названия цвета в русском языке. М.: КомКнига, 2005. 216 с.
258. Цетлин М.О. Истинно народные поэты и их комментатор /Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. В пяти томах. Главный редактор А. А. Захаров. Т. 3. Кн. 1. 1921 – 10 мая 1922. Отв. ред. тома С.И. Субботин. Науч. ред. тома Н.И. Шубникова-Гусева. Сост. В.А. Дроздкова, А.Н. Захарова. Указатели В.А. Дроздкова, Н.В. Михаленко, М.В. Скороходова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. 474 с.
259. Чернова Е.В. К вопросу о дискурсе русского бытового романса в поэзии Есенина // Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С.А. Есенина; РГУ им. С.А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 216-223.
260. Чернова Е.В. Мотив соловьиной песни как жанровый маркер бытового романса в творчестве Сергея Есенина// Современное есениноведение. Научно-методический журнал. Рязань. 2014. №28. С. 48-53.

261. Шаймарданова Р.Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова.: дисс. …канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 180 с.
262. Шеллинг Ф.В., Философия искусства, М.: 1966. 496 с.
263. Шипулина Г.И. Слова песня / петь и их производные в поэзии Есенина // Сергей Есенин и искусство: Сб. науч. трудов / ИМЛИ РАН; Гос. музей-заповедник С. А. Есенина; РГУ им. С. А. Есенина. М.: ИМЛИ РАН, 2014. 576 с. С. 247. С. 232-240.
264. Шубникова-Гусева Н.И. Есенин и искусство: Проблемы и перспективы исследования//Сергей Есенин и искусство. Сб. науч. трудов по материалам Межд. науч. конфернции, посв. 119 - летию со дня рождения С. А. Есенина /ИМЛИ РАН, ГМЗЕ, РГУ им. С.А. Есенина / Отв. ред. Н. И. Шубникова-Гусева, О. Е. Воронова; М.-Рязань-Константиново. 2014. С. 8-34.
265. Шубникова-Гусева Н.И. Объединяет звуком русской песни: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН. 2012. 528 с.
266. Шубникова-Гусева, Н.И. «Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст, интерпретация. М.: Наследие, 2001. 688 с.
267. Щербакова Е.В. Ницше и музыка. Рязань: Копи-Принт; Коломна: 2009. 338 с.
268. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М.: 1998. Аспекты мифа / Пер. с фр. Е. Большакова. М.: Инвест-ППП, 1996. 256 с.
269. Эркенова А.Х. Концепт Кавказа в русской поэзии 20-30-х гг. XX вв.: дисс. …канд. филол. наук.. М.: 2012. 19 с.
270. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1995. 506 с.
271. Юдушкина О.В. Библейские мотивы в поэмах С.А. Есенина 1917-1920 годов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Юдушкина. М.: 2011. 19 с.
272. Юнг. К.Г. Воспоминания. Сновидения. Размышления. Киев. 1994. 177 с.
273. Юнг К.Г. «Феномен духа в искусстве и науке». Собрание сочинений. Том 15. М.: 1992, С. 107.
274. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: 1991. М: Renaissance IV Ewo; 1991. 343 с.
275. Юнг К.Г. Структура психики и архетипы. М: академический проект. 2009. 303 с.

276. Юнг К.Г. Человек и его символы. СПб. : Изд-во АСТ, : Унив. кн. М.: Серебряные нити, 1998. 368 с.
277. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. К.: Государственная библиотека Украины для юношества. 1996. 384 с.
278. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. М.: Ренессанс, 1992. 280 с.
279. Юшин П.Ф. Поэзия Сергея Есенина 1910–1923 годов. М.:МГУ, 1966. 320 с.
280. Юшкова Е.В. Айсейдора Дункан: материалы к есенинской энциклопедии. Проблемы научной биографии С.А. Есенина. Сборник трудов по материалам Международной научной конференции, посвященной 114-летию со дня рождения С.А Ееснина. С. 524-542.
281. Ясюкович И.В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30-40-х годов XIX века: дисс. ... канд. филол. наук: Коломна, 2003. 165 с.

Иноязычные издания

282. Bodkin M. Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination. London: Oxford University Press, 1963. 340 p.
283. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973. 383 p.