

ГОУ ВПО «УДМУРТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Поварницына Наталья Сергеевна

**Свобода творчества и феномен хулиганства в русской
лирике Серебряного века (В. Брюсов, В. Каменский, С. Есенин)**

специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор **Е.А. Подшивалова**

Ижевск – 2009

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Свобода творчества и феномен хулиганства: к постановке вопроса.....	24
1.1. Дуалистическая природа свободы творчества.....	24
1.2. Свобода творчества – объект русской философской и эстетической мысли конца XIX-начала XX вв.....	36
Глава 2. Свобода творчества в поэзии В. Брюсова и В. Каменского.....	52
2.1. Аксиологическая система романтизма как источник свободы творчества в лирике В. Брюсова.....	52
2.2. Своеобразие лирического героя и специфика слова в поэзии В. Каменского.....	74
Глава 3. Феномен хулиганства в творчестве С. Есенина.....	96
3.1. Хулиганство как авторское поведение в поэзии С. Есенина: логика метафизического бунта.....	96
3.2. Мифопоэтическая философия образного хулиганства в поэзии С. Есенина.....	117
Заключение.....	141
Примечания.....	143
Приложение.....	167
Библиография.....	182

Введение

Идея свободы творчества и сопряженный с нею феномен хулиганства являются знаковыми в русской культуре Серебряного века. Эпоха исторических переворотов ознаменовалась кризисом культуры, преобладанием в ней деструктивных тенденций. Опыт литературных революций востребовал к жизни тип автора-индивидуалиста, ниспровергающего литературные авторитеты. В поэтических практиках К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Маяковского, С. Есенина и др. переживающее опыт переоценки ценностей «Я» утверждалось через отрицание установившегося в литературе канона.

В исследованиях о культуре Серебряного века проблема свободы творчества занимает особое место. Однако в соотнесенности с этой проблемой, на наш взгляд, недостаточно полно и системно изучено явление «хулиганства», проявляющееся в эстетической практике рубежной эпохи. Нужно прежде всего найти основание этому явлению в области философских, литературоведческих воззрений на творчество и семантически связанную с ним идею свободы. Поскольку свобода творчества в начале XX века становится центральным предметом эстетических манифестов, выдвинутых различными поэтическими школами, и одновременно осмысливается религиозно-христианской философией, необходимо систематизировать трактовки этого понятия и далее показать, как в конкретных поэтических практиках идея свободы творчества приводит к литературному хулиганству. Следует проанализировать художественные практики разных поэтов с точки зрения способов обретения ими творческой свободы и выстраивания отношений с культурной традицией. Творчество В. Брюсова, В. Каменского и С. Есенина, на наш взгляд, отражает динамику литературного «хулиганства», воплощенного на разных этапах историко-литературного процесса рубежа XIX-XX вв., и позволяет показать продуктивные для литературы Серебряного века варианты разрушения традиции.

Выбор этих имен обусловлен рядом причин. В. Брюсов, провозгласив себя вождем символизма и активно утверждая новое понимание искусства, столкнулся с необходимостью изменить эстетические воззрения читателя, которые были сформированы русским реализмом и растиражированы массовой литературой второй половины XIX века с ее идеей социальной вины и позитивистским взглядом на мир. Манифестируя сакральный смысл художественного творчества и принципы построения искусства на новых – индивидуалистских – основаниях, В. Брюсов выступает первопроходцем. Так же, как и В. Брюсов, но уже на следующем этапе литературного развития В. Каменский стремится разрушить ставшие в 1910-е годы расхожими и профанными эстетические идеи символизма. Для футуристов борьба с символистской поэтикой явилась основанием выстраивания новой, культивируемой ими эстетики. Однако В. Каменский, в отличие от В. Хлебникова и В. Маяковского, вовлекает в сферу книжного искусства образную систему и эмоциональный комплекс устно-поэтического творчества. Обновляя поэтическую традицию, он создает лирического героя как национальный русский тип. Кроме того, поэзия В. Каменского, в отличие от творчества ведущих фигур футуризма, изучена недостаточно. С. Есенин через десятилетие, на новом этапе развития русской поэзии, завершил процесс интеграции в книжную культуру деструктивных форм сознания, поведения и словотворчества русского человека. Поэтому его опыт представляет для нас особый интерес как трансформация идеи свободы творчества, выдвинутой в 1890-е годы, в феномен хулиганства, оформившийся в 1920-е годы.

Обосновывая выбор темы диссертации, сосредоточимся только на тех исследованиях творчества В. Брюсова, В. Каменского и С. Есенина, в которых описаны реализованные ими приемы деструкции, ставшие фундаментом провозглашаемой новой эстетики.

Исследователи поэзии В. Брюсова отмечают предельный эгоцентризм его лирического героя, полагающего абсолютной и безусловной ценностью свободу творческой воли.

«Гиперболический индивидуализм» В. Брюсова как выражение самого существа человеческой природы отметил А.В. Луначарский, указав на следующий парадокс: «Индивидуалистическое презрение к толпе заставляло эту самую толпу аплодировать, ибо каждый в ней сам охотно познавал себя личностью, стоящей гораздо выше соседей» [117; 299]. М. Цветаева усмотрела трагедию В. Брюсова в «искусственной пропасти между <ним> и всем живым», в «роковом пожелании быть при жизни – памятником»: «не долюбить, не передать, не снизойти» [194; 183].

В брюсоведении закрепится эта мысль. «Валерий Брюсов, – пишет В.Н. Ильин, – был <...> слишком эгоцентричен и каменносердечен, чтобы позволить себе <...> понять чужую смерть и чужие муки, чужую агонию, как свою собственную» [81; 254]. «Ярко выраженный эгоцентризм» В. Брюсова был отмечен А.Э. Зелинским [75; 23], о пронизывающих все творчество поэта «настроениях крайнего субъективизма и индивидуализма» писали В.Е. Ковский [99; 35] и И. Машбиц-Веров, связывающий с ними аморальность его лирического героя [126; 54]. А. Волков определил специфику личностной позиции художника как «воинствующий индивидуализм» [46; 475], вписав таким образом в целый ряд синонимических понятий еще один термин.

С эгоцентризмом исследователи связывают брюсовскую субъективизацию как «один из важнейших принципов перестройки семантической структуры произведения», при которой «явления внешнего мира подаются исключительно через призму авторского впечатления от них», а «“внутреннее я” поэта становится основным содержанием поэзии» [59; 108]. «Душа Брюсова, – отмечал Вл. Пяст, – исконно замкнутая в себе душа» [158; 248]. «<...> Мир поэзии, – пишет М.Л. Мирза-Авакян, – мыслится <Брюсовым> как мир отдельного человека, художника, <...> круг

поэтических тем замкнут “движениями” его души. Субъективизм – творческий принцип» [133; 67].

На «фатальную изолированность» брюсовского поэта от общества, его устремленность к самовыражению, где он изначально выступает «и субъектом, и объектом своего творчества», указывает В.А. Богданов [33; 136]. М.А. Шаповалов усматривает специфику мировидения В. Брюсова в том, что центром его внимания становились «не общие идеи, а сам поэт, его субъективное “я”» [201; 20].

По мнению Д. Максимова, для В. Брюсова целью «нового искусства», пришедшего на смену «реалистическому творчеству с его устремлением к объективному началу», является «обнажение субъективного начала, личности творца, его души во всей ее сложности как первоэлемента художественного созидания» [120; 21].

Как производное от брюсовского эгоцентризма рассматриваются оппозиции «Я» – мир, мечта – реальность. Еще И. Анненский писал: «Валерий Брюсов больше любит прекрасный призрак жизни, мечту, украшенную метафорами, чем саму жизнь» [5; 344]. Д. Максимов усматривает главную особенность художественного метода поэта в попытке «оторваться от быта» [120; 23], «освободиться от законов реальности, упразднить среду», «остаться наедине с собой» [120; 29], сосредоточиться на «разрыве с людьми и самоизоляции» [120; 23].

О брюсовском восприятии «жизни как тюрьмы, как безысходности» говорит В.Е. Ковский [99; 34]. «<...> Фигура поэта, – пишет исследователь, – нередко видится Брюсову отрешенной от людей и гордой в своем одиночестве, высящейся над миром в заоблачных даях» [99; 35]. При этом, как полагают литературоведы, герой В. Брюсова «не склонен к смирению». С.Г. Исаев видит истоки конфликта брюсовского героя с миром в технократизации последнего, где человек может освободиться от налагаемых на него машинизированным миром «оков» только через «взрыв и потрясение» [85; 8].

Однако среди исследователей творчества В. Брюсова были и такие, кто поставил под сомнение романтические истоки мировидения поэта. В рамках соцреалистического подхода к тексту они видели уже «в первых поэтических опытах» «декадента Брюсова» «не отгороженность от мира, а, напротив, бурное движение навстречу ему» [64; 90]. Авторами этих работ отмечалась глубоко осознанная поэтом «неразрывная связь с народом, свершившим величайшую революцию» [136; 32], его «вера в творческий труд и разум человека» [147; 208]. Сегодня подобные представления о творчестве поэта остались в прошлом.

Разочарованность в мире лирического героя В. Брюсова обуславливает его устремленность к мечте и творчеству. По мысли М.М. Гиршмана, этот «разрыв между поэтической мечтой и действительностью» В. Брюсову «так и не суждено было преодолеть» [64; 93]. Здесь, как полагают исследователи, с одной стороны, идеал не мог не испытывать на себе разрушающего воздействия «жизни обычной, реальной» [123; 48], с другой – в аксиологической системе В. Брюсова творчество, открывающее возможность воплощения мечты, обладало абсолютной ценностью.

«Конфликт с действительностью, – пишет Д. Максимов, – порождает порыв к мечте, к поэтической иллюзии» [120; 29]. «Тревожному миру реальностей» противопоставляется не зависящий от них и «обусловленный одною лишь волею поэта» мир [120; 29]. «В иерархии ценностей, – продолжает Д. Максимов, – едва ли не первое место занимает у Брюсова идеал поэта, носителя высокой миссии, мужественного и сурового художника» [120; 110].

Как отмечает К.Г. Исупов, «Брюсов стоял на тонкой грани, разнящей Единственного от Постороннего» [86; 64]. Утверждающий в качестве незыблемой ценности собственное «Я», отстаивающий «свободу воли <...> в творческой сфере» как «первую аксиому мышления» [86; 42], В. Брюсов, считает К.Г. Исупов, сознательно отчуждается «от исторической трагедии страдательного присутствия человека в мире» [86; 64]. Отказывающий миру

в целом и другому человеку в частности в безусловной ценности, В. Брюсов утверждает в качестве «некой сверхреальности и сверхценности» искусство [86; 35].

Как показывает обзор работ о творчестве В. Брюсова, романтическая концепция мира и человека в лирике поэта исследуется фрагментарно. Кроме того, отсутствуют попытки соотнесения данной концепции с традицией предшествующей реалистической литературы и постулируемой ею системой ценностей. Именно это соотнесение и оказывается для нас – в свете заявленной проблематики – основополагающим, позволяющим обнаружить существо брюсовской концепции свободы творчества и связанной с нею идеи отрицания.

В исследованиях творчества В. Каменского условно можно выделить две группы работ. В первой из них главным объектом анализа становится лирический герой поэта. Здесь неизменно отмечаются его «цельность, стихийность, широта разгула вольницы» [10; 207], его «кипучий оптимизм и задор, олицетворяющие здоровье жажда жизни и веселья» [19; 83] (В. Каменского неслучайно называют «самым жизнерадостным, самым мажорным среди футуристов» [164; 328]), его «антиурбанистичность», «стихийно-радостное восхищение природой и человеческим бытием» [167; 221], его опрощение, которое в конечном итоге выливается в «бунт против культуры и нравственной философии» [166; 213].

«Жизнь в произведениях поэта, – пишет В.А. Сарычев, – воспринята как некий пир, как радостная, беззаботная стихия, “композитором” которой является “солнцегений”, он же – “поэт-ребенок”, с поразительной наивностью вещающий о себе всем и вся» [166; 209]. Герой В. Каменского представляется исследователю «неким органом или голосом самой природы, действующим только от ее имени и говорящим только ее устами» [166; 209].

О пантеистических настроениях поэта – «преклонении перед природой», слиянности с нею – говорили также С.М. Гинц [62; 142] (причем, по мысли С.М. Гинца, эти поэтические черты как «основа мировоззрения»

поэта неизменны для творчества В. Каменского в целом [61; 197]), С. Стрижнева и А. Сердитова, отмечающие его «оптимистичность и жизненный энтузиазм» [172; 14]. «Василий Васильевич Каменский, – писал О. Лазиев, – обладал самым прекрасным и великим талантом, которым только может обладать человек, – талантом жить. Он любил жизнь со всеми ее перипетиями» [108; 24].

При этом, говоря о стихийности природы лирического героя В. Каменского, исследователи указывают на его соотнесенность с фольклорной традицией – с народной удалой молодецкой песней. С этим связывается интерес В. Каменского к Степану Разину, Емельяну Пугачеву – героям, прообразами которых у поэта выступают не исторические личности, а фольклорные персонажи, бесшабашные и дерзкие. «Пугачев <Каменского>, – пишет Г.А. Червяченко, – та героическая и волевая личность, которая поднимает народ на восстание и потом стихийному его размаху (“что делаем, и сами не знаем”) сообщает смысл и направление» [197; 43]. Главная тема творчества поэта неслучайно определяется как «пафос прославления разрушительной, беспощадной мощи крестьянского мятежа», а эволюция В. Каменского изображается как движение от «футуристических представлений о личном “самоволии” художника к ощущению стихийных сил самой жизни и прежде всего народной» [164; 328]. Отсюда стремление поэта запечатлеть «русскую душу», «сердце народа». Однако, по мысли литературоведов, В. Каменский, следуя идеалу «примитивного» человека, «обеднил образ народа, сделав его воплощением буйной, слепой, анархической силы, не признающей никаких духовных опор и нравственных преград» [164; 328]. Неслучайно после постановки в 1924 году пьесы «Стенька Разин» критика была вполне однозначна в своих радикальных оценках. Как отмечает Г. Матвеева, критик Вл. Блюм писал в «Новом зрителе»: «Разинская вольница, пьяная, гульливая, жестокая – показана здесь именно с этой стороны. Ее пафос – азарт; она вся в смаковании разрушительства вообще. <...> Всю силу таланта и <...> свои симпатии

автор вложил в идеализацию насилия как такового. <...> Кроме голого звериного крика: “Эй, бей, круши!” тут ничего нет. И совершенно резонно постановка придала этим хулиганам внешнее отталкивающее обличье» [125; 245].

Другая группа исследователей уделяет внимание словесным экспериментам поэта, связанным с футуристической установкой на разрушение естественного языка, со «стремлением Каменского соединить природное, стихийное начало с формальными поисками, с экспериментами в области языка и стиха» [163; 595]. Поэт, «выделявший в русском футуризме три основные стихии: интуитивное начало, личную свободу и абстрактное творчество» – «ярко воплотил одну из основных тенденций отечественной культуры начала XX века – оптимистическую веру в дерзание человеческого духа» [167; 221]. Футуризм стал для В. Каменского не только литературной школой, но и органичной жизненной позицией. Его «простодушно-радостное отношение к жизни», «полное отсутствие трагизма» не могло не сказаться и на его отношении к поэзии, где определяющими оказываются «упоение языковой стихией, безудержное “песнепьянство”» [162; 458]. Как считал сам В. Каменский, «обнародование освобожденья слова как такового», «откровенные изыскания словотворчества», «языковое изобретательство» породили «массу глупейших разговоров наших безграмотных критиков в бульварных газетах» [87; 161]. Экспериментаторам языка будущего ставилось в вину, что они «сошли с ума на форме», не признавая «ни содержания, ни здравого смысла», что подобного рода «фокусами» они «пакостят прекрасный русский язык» [87; 161]. Между тем сегодня новаторство русских футуристов в целом и В. Каменского в частности, расширившее возможности поэтического языка, не вызывает сомнений в его масштабности и значимости. Как писал В. Шаламов, В. Каменским «были открыты такие шлюзы, что, казалось, запас будет неисчерпаем» [199; 182].

Своеобразие поэтики В. Каменского исследователи объясняют целым рядом словесных экспериментов, среди которых отмечают:

– лексическая неоднородность его поэзии, где «нарочитые просторечия» зачастую сочетаются с «доходящими до зауми неологизмами» [167; 221]. С. Бавин и И. Семибратова указывают на обилие диалектизмов и «нелитературных, терзающих слух уродливых слов» в поэмах В. Каменского, оправдывая их использование «песенными мотивами», «гневным динамизмом», «дикой какофонией ненависти», призванными «воссоздать обстановку стихийного разгула масс, неукротимую силу мужицкого гнева, передать призыв к бунту» [10; 207];

– словотворчество поэта, где обнаруживаются «органичные неологизмы в духе языка детей» [164; 328], создание «бесспорных стихотворений» «с помощью только одной интонации» [199; 181], «попытки передать подлинное звучание природы по принципу фонетического созвучия слов в стихе» [164; 328] – об освоении В. Каменским фонетических богатств русского стихосложения писал В.И. Максимов [119]. С подобными «приемами, способствующими выдвиганию на первый план чисто “словесной массы”», связывается и «нарочитая ослабленность лирического сюжета» [166; 200]. И.С. Заярнова считает новаторством В. Каменского составление новых лексем из готовых слов, актуализацию приема нерасчлененного письма, непривычные строкоразделы, получаемые с помощью «склеивания» слов, создание графической картины слова, использование изобразительных возможностей языка, соединение поэзии и живописи [74]. В 1914 году В. Каменский выпустил сборник «железобетонных поэм» – книжку пятиугольного формата «Танго с коровами», где использовались различные шрифты. Отдельные слова и буквы, а также математические формулы, знаки и т.д. были вписаны в разнообразные по форме сегменты. Так была предпринята попытка создания графической картины слова. Как отмечает Г. Импости, именно в этой книге, где текст составлялся из геометрических фигур, заключающих в своих рамках словесный материал, «ярко выявилась связь с кубизмом» [83; 159]. И В. Каменскому – как никому другому – удалось воплотить провозглашенный

Маринетти принцип «слова на свободе», обеспечивающий более высокую стадию развития свободного стиха, когда «поэтический язык полностью освобождается от традиционных логических, грамматических и стилистических правил» [83; 153].

В силу малочисленности работ о творчестве В. Каменского целостно-концептуально оно пока еще не осмыслено. А потому нам представляется актуальным изучение и описание своеобразия лирического героя и поэтического слова в художественной практике поэта в аспекте воплощения им идеи свободы творчества.

Исследователи творчества С. Есенина неоднократно обращали внимание на «хулиганскую» сущность лирического героя его стихов и на «творческое», или «образное», «хулиганство» поэта: «Две-три простые, живые строки – а рядом последние мерзости, выжигающие душу сквернословие и богохульство, бабье, кликушечье, бесполезное <...>» [63; 593]. Каждый из писавших о поэте так или иначе выявлял трагический смысл его хулиганского опыта. Некоторые, правда, отказывали С. Есенину в «величии» и «трагизме», в даре «воспитывать, <...> возвышать душу <...> при глубокой личной безнравственности» [2; 596], видели в поведении лирического героя «кураж», «ненастоящее, наносное» [98; 250].

Как известно, в судьбе С. Есенина трагическую роль сыграла статья Н. Бухарина «Злые заметки», где хулиганство обозначено «причудливой смесью из “кобелей”, икон, “сисястых баб”, <...> сук, господа бога, некрофилии, обильных пьяных слез и “трагической” пьяной икоты; религии и хулиганства <...>» [42; 544]. Для Н. Бухарина С. Есенин – идейный представитель «самых отрицательных черт русской деревни и так называемого “национального характера”: мордобоя, внутренней величайшей недисциплинированности, обожествления самых отсталых форм общественной жизни вообще» [42; 544].

А.К. Воронский попытался объяснить «хулиганскую» сущность есенинского лирического героя национально-исторически: «Есть в <...>

опоэтизировании забулдыжничества нечто от деревенского дебоша парней, от хулиганства, удали, отчаянности, от неосмысленной и часто жестокой траты сил, а это, в свою очередь, связано с нашей исторической пугачевщиной и буслаевщиной» [51; 529]. «При этом, – продолжает критик, – забулдыжничество юродиво сочетается со смиренностью, молитвой и елеем: нигде нет столько разбойных и духовных песен, как в нашем темном прошлом» [51; 529]. Об этом говорил и А. Луначарский: «Элементы разинщины и пугачевщины доступны пониманию крестьян, в том числе и Есенина. Пойти богу помолиться, а если лишняя чарка выпита, то и ножичком чиркнуть, – ведь это лежит в крови “русского человека” <...>» [48; 79].

А. Воронский находит социальные причины саморазрушительного поведения поэта: С. Есенин, обманувшийся в своих ожиданиях «мужицкой повольщины», не принимающий «общей механизации жизни», «отдался ресторанному хулиганству» [51; 534]. В. Ходасевич называет С. Есенина «пророком несбывшихся надежд», трактуя «злобу» и «падение» поэта как следствие ощущаемой «позорной разницы между большевистскими лозунгами и советской действительностью» [192; 571].

«Старший брат» С. Есенина, Н.А. Клюев, в поэме 1926 года «Плач о Сергее Есенине» объясняет преждевременную гибель поэта новой эпохой («Знать, того ты сробел до смерти, / Что ноне годочки пошли слезовы» [95; 296]) и отрывом от корней, отступничеством от старых заветов («А все за грехи, за измену зыбке / Запечным богам Медосту да Власу» [95; 295]).

Л.Д. Троцкий видел в «полунапускной грубости Есенина», которую поэт «впитывал в себя из условий <...> совсем не мягкого <...> времени», отгораживающий жест от «сурового времени» «особой нежности неогражденной, незащищенной души» [174; 538]. Тот же смысл в неканоническом поведении С. Есенина обнаруживает А. Белый: «И понятно психологически, когда человека с такой сердечностью жестоко обидели, то его реакция бурная, его реакция – вызов <...>» [20; 564].

Как это ни парадоксально, уже современники С. Есенина, далекие от собственно научного подхода к поэтическому тексту, сформировали все возможные смыслы интерпретации «хулиганства» как особого рода поведения лирического героя и логически вытекающей из этого поведения трагедии есенинского человека, которые будут развиваться в есениноведении вплоть до сегодняшнего дня с разными вариациями. Обозначим эти смыслы.

1. Высказанное еще Н. Бухариным, А. Луначарским, А. Воронским представление об есенинском герое как о человеке с типично-русским антиномичным характером развивают С. Кошечкин («Смирение и кротость <...> в есенинских стихах соседствуют с широтой и удалью, столь свойственными русскому характеру» [104; 178]), М. Пьяных (он и «тихий, кроткий, исполненный грусти, печали и благоговения», и «полный буйной страсти; в нем, как и в русском народе, есть нечто лихое и разбойное» [156; 176]). Об антиномичности есенинского героя писали М. Нике, выделивший как «основу всей лирики Есенина» мотив «тишины и буйства» [140; 124], В. Мусатов, указавший на две «полосы, между которыми располагался внутренний мир <есенинского> лирического героя» – «религиозное странничество и авантюрное босячество» [138; 81], С. Гандлевский, отметивший, что «Есенин силою таланта и обаянием личности двусмысленные стороны русского темперамента повернул светлой стороной. И там, где одним видится только дикость и рабский разгул, он усмотрел и вольницу молодости, и привлекательную исключительность» [56; 41].

Ряд современных критиков также осмысляет есенинского «скандалиста» и «хулигана» в свете национально-характерологическом: как «конечное выражение <...> неприкаянности русского человека в мире» [6; 648], как воплощение русской «веселой тоски» – «веселия нераскаянной души» [76; 622]. А. Зорин полагает, что именно последним чувством, являющимся основополагающей антиномией есенинской лирики, можно объяснить культ С. Есенина в уголовной среде. По свидетельству

В. Шаламова, С. Есенин был единственным поэтом, принятым блатным миром [200; 7]¹.

В есениноведении с представлением о национальном характере лирического героя связана мысль об укорененности этого типа в национальной культуре². На культурированность есенинского человека указывает ряд исследователей.

В. Харчевников отмечает «глубокую соотнесенность <лирического героя С. Есенина> с народной удалой, молодецкой песней»: «В своей лирике Есенин глубоко сродни “бессмертному удалцу” песен почти всех народов с его беспокойной мятущейся душой, несбыточной мечтой, широко распахнутым для красоты мира и любви сердцем и трагическим уделом» [189; 184].

Е. Ермилова обосновывает родственность лирических героев С. Есенина и А. Кольцова «способностью находить упоение в отчаянии», «тоской веселой» [69; 232]. О поэтической «родословной» С. Есенина, идущей от А. Кольцова, говорит и П.Ф. Юшин [221; 381].

Е. Наумов сравнивает «надрывные интонации» и «чувство безысходной тоски» есенинской поэзии с «тоской», «весельем, похожим на отчаянье», в поэзии Аполлона Григорьева [139; 214].

Ученые отмечают есенинскую традицию изображения амбивалентного русского характера в поэзии Б. Корнилова, С. Клычкова, П. Васильева [151], А. Прокофьева, Н. Рыленкова, Б. Ручьева, Вас. Федорова, Н. Рубцова, А. Жигулина, Т. Кибирова, Л. Губанова, А. Цветкова [71].

2. Другая группа есениноведов, самая малочисленная, вслед за Л.Д. Троицким, объясняет специфику есенинского героя психологическим приемом личностной защиты от мира. Так, В.А. Чалмаев «развязность» лирического героя С. Есенина оправдывает «гуманистической тревогой» за «моральные ценности»: «поэт <...> внешней циничностью, <...> как туманом, окутывает “снов золотую сумму”» [196; 159].

3. Большинство исследователей, подобно В. Ходасевичу и А. Воронскому, склонны считать бунтарско-трагический пафос есенинской поэзии следствием переживания революционной действительности.

Еще И. Эренбург увидел «истоки трагизма Есенина вне его, в годах и мечтах, в раскольническом огне, который пожирает его любимую животной <...> любовью “деревянную Русь”» [214; 201]. По мнению И. Эренбурга, С. Есенин явил собой расхристаный, звериный облик русского народа в революции: его «хулиган» – это «огненное лицо, глядящее из калужских или рязанских рощиц. Страшное лицо, страшные книги» [214; 202].

В 1950-70-е годы ученые называли разные причины «хулиганского поведения» лирического героя С. Есенина. Среди них:

– недопонимание «социалистической перестройки жизни» при всей увлеченности «грандиозностью революционного взрыва» [47; 254]: «поэт отчаялся <...> одолеть привязанность к старому, дедовскому укладу жизни» [104; 178];

– предчувствие «собственной гибели», связанной с «гибелью деревни, а вместе с нею – искусства, <...> собственной поэзии, питавшейся соками патриархальной жизни» [221; 247], [178; 24];

– «погружение в омут городского дна» [211; 102], духовный распад как «реакция на нэпманский город» [84; 63];

– «дурное влияние» окружавшей поэта богемы [210; 63], «дань литературной традиции “Стойла Пегаса”, культивировавшего хулиганские мотивы в поэзии» [217; 172].

Сегодня трагедия поэта объясняется не «отрывом» от революционного движения, а прозорливостью. «Неужели, – спрашивает Э. Хлысталов, – Есенин мог “строить радужные картины светлого будущего”, “отчетливо видя ужасы Октябрьского переворота”, “понимая, кто виновен в зверских убийствах миллионов <...> людей”?» [191; 198]

По мысли Л.В. Занковской, есенинское «хулиганство» питалось «болью беззащитной страны <...> и отчаянием от невозможности что-либо

изменить. И ему хочется в стихах бросить вызов этой трагической безысходности» [72; 209].

В.В. Мусатов, вслед за Ю.Л. Прокушевым, полагающим, что лирический герой С. Есенина приходит к «цинизму и безнравственности» в силу своей противопоставленности «в ходе революции движению народной жизни» [155; 293], усматривает «в “хулиганских” стихах Есенина <...> духовную отдаленность <поэта> от деревни, <...> выпадение лирического героя Есенина из деревенского бытия» – «логика творческого существования поэта разошлась с логикой исторического существования деревни», поэтическая идея С. Есенина о граде «Инонии» «не воплотилась в истории» [138; 86-87].

Современные исследователи творчества С. Есенина видят в «нарочитой», вызывающей позе, «грубости и дерзости выражений» его лирического героя-«хулигана» «естественный поэтический и гражданский протест против “умерщвления личности”» [209; 12], «единственный способ выразить себя как личность», продиктованный «осознанием социальных проблем» [100; 16]; связывают «кризис духа поэта» с предчувствием «близящейся духовной катастрофы и гибели мира», обусловленным «апокалиптической эпохой, протрубившей боевой сигнал к охоте на человека» [187; 88-89].

В 1990-е годы в есениноведении утвердилась мысль о «забвении <есенинским человеком> христианских заповедей и <...> ценностей» [4; 2]. Г. Красухин усматривает в ранних стихах поэта «душевное равновесие», обусловленное «усвоенными с детства христианскими ценностями». Причину нарушения равновесия исследователь видит в «утрате веры (в идеале – в Бога, в расхожем смысле – в нравственные основы жизни)» [105; 10].

Обзор работ о «хулиганстве» как «поведении» лирического героя С. Есенина показал, что данная проблема, существуя в есениноведении, пока не изучена в полной мере, ибо не заявлена как самостоятельный предмет

исследования. Необходимо обратиться к метафизической и связанной с нею этической стороне «поведенческого хулиганства» лирического героя С. Есенина, к тому, что А. Камю назовет «метафизическим бунтом», связав последний в истории XX века с бунтом политическим³.

Другой стороной есенинского «хулиганства», нашедшей отражение в трудах ученых, является так называемое «образное хулиганство» поэта. Это понятие было введено Е. Ермиловой, указавшей на лежащую в его основе основополагающую связь «размашистой <есенинской> метафоричности <...> с мифологичностью» [69; 237].

Архаичность есенинского мировидения наиболее полно была описана А. Марченко, обратившей внимание на предметность «нереального мира» и одухотворенность «мира земного, чувственного, конкретного» [124; 22]; на «смешение языческих и христианских мотивов» [124; 50]; на традиции народной живописи с ее «доставшимся от языческих времен» «стремлением “одомашнить” стихии» [124; 55], наконец, на «стройную и цельную поэтическую систему, утверждающую, во-первых, “перезвон узловых завязи природы с сущностью человека” и, во-вторых, растительную, древесную природу человеческой-животной плоти» [124; 95]. «Праобраз человеческого мира, – дополняет А. Марченко К.А. Кедров, – Есенин чувствует в каждом дереве, в каждой травинке <...>» [93; 174].

На интерес С. Есенина к языческой древности указывают Е.М. Винокуров [45; 553], В.И. Харчевников [190; 72], Н. Прокофьев [154; 121], М. Пьяных [156; 176], К. Кедров [92; 394].

Есениноведы обращают внимание на составляющие сложного «языческого» мировидения поэта: «параллель между жизнью природы и человека» [221; 386], «уподобление человека природным явлениям» [77; 179], «метафорическое использование анималистической лексики» [137; 196], «ощущение <есенинским человеком> своего духовного и физического родства с животным и растительным миром» [118; 112], «подсознательное ощущение материального родства с людьми, зверями, деревьями, <...> с

предметно-бытовым окружением» [173; 39], сотворение «мира воздуха из предметов земных благ» [43; 63], «связь между микрокосмом избы и макрокосмом мира» [15; 114].

В исследованиях творчества С. Есенина последних лет также говорится о «национально-мифологическом Логосе» как «мощном генераторе <есенинской> поэтики» [187; 78], о философичности и космичности творчества поэта [121; 180], об уникальности созданной им картины мира, отражающей «всеобщее родство, кровное взаимопротекание “всего и вся”» [6; 646].

Термин «образное хулиганство» оказался неслучайным для есениноведов, поскольку в художественной системе поэта они дифференцируют образы, соответствующие «народно-поэтической традиции», и образы, «грубые, непристойные, <...> рассчитанные на эффект» [101; 247].

Так, Н.Н. Зуев пишет об утрате С. Есениным «народной первоосновы образа» в случае отступления от «эстетически прекрасного» и «нравственно здорового» – «вспомним хотя бы известное сравнение солнца с “лужей, которую напрудил мерин”» [77; 192], в то время как Л.Л. Бельская видит в этом сравнении «нотки вызова и эпатажа», говоря о том, что «на древней мифологической основе Сергей Есенин творит свой собственный поэтический миф о космосе и природе» [23; 36-37].

Ал. Михайлов оценивает есенинскую метафору «Режет серп тяжелые колосья, как под горло режут лебедей» как «жесткий образ», «необычный для психологии крестьянина» [135; 311].

Этическим критерием измеряет «космологические» образы С. Есенина и В. Цыбин, осмысляя последние как «вызов», «отчаянную усмешку», «особую языческую иронию» [195; 121].

Приведенные исследовательские представления порождают ряд спорных вопросов: не является ли себя мифологическое сознание в есенинском мире больше в отелеснивании, нежели в одухотворении природы (а стало

быть, приведенные выше образы – самые что ни на есть «народные»)? Применимы ли к мифологическому мышлению, существующему по ту сторону дихотомии «этика»/«эстетика», эстетические и, главное, этические оценки? Если мы говорим об архаической, архетипической основе образотворчества С. Есенина, то необходимо заметить, что архетип, некий изначальный образ, живущий в глубинах «коллективного бессознательного», сам по себе «не зол и не добр <...> и становится злым или добрым <...> в контакте с сознательной мыслью» [220; 52].

Исходя из сказанного, можно заключить, что структура образа в творчестве С. Есенина недостаточно исследована. Чтобы перед читателем предстала «освещенная поэтическим сознанием автора картина своеобразного мира» [44; 125], требует прояснения вопрос о соотносительности так называемых «телесных» образов с языческой культурой.

Итак, обзор литературы убеждает в необходимости целостного системного анализа способов воплощения в лирике Серебряного века идеи свободы творчества и феномена хулиганства, что и является **целью** диссертационной работы. В качестве **предмета** исследования мы выбрали лирику В. Брюсова, В. Каменского и С. Есенина, запечатлевшую на разных этапах литературного развития различные пути обретения каждым творческой свободы и варианты отношений с традицией. Поставленная цель реализуется в работе через решение ряда **задач**. Обозначим последовательно каждую из них:

– прежде всего определить отправное для нашего исследования понятие «свобода творчества»;

– показать место идеи свободы творчества в русском культурном сознании Серебряного века, проследить ее отражение в философской и эстетической мысли эпохи;

– поскольку понятие «свобода творчества» соединяется в постановке исследовательской проблемы с понятием «феномен хулиганства», соотнести

их между собой и найти основание феномену хулиганства в идее свободы творчества;

– далее исследовать лирику В. Брюсова и В. Каменского как два варианта воплощения идеи свободы творчества: через восстановление забытой литературной традиции и через вовлечение народной традиции в книжную культуру;

– описать феномен хулиганства в поэзии С. Есенина, выразившийся в литературном поведении и поэтике;

– и, наконец, соотнести результаты исследования как разные пути трансформации идеи свободы творчества в феномен хулиганства на материале русской поэтической культуры рубежа XIX-XX веков.

Методологическую основу диссертационного исследования составляют системно-субъектный (Б.О. Корман), системно-типологический (М.М. Бахтин, Б.О. Корман) и культурологический (А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, О.М. Фрейденберг) подходы к изучению художественного текста.

Теоретической основой работы послужили труды Р. Барта, Н.А. Бердяева, М. Бланшо, Л.С. Выготского, Б.П. Вышеславцева, Х.-Г. Гадамера, Г.Ф.-В. Гегеля, А. Камю, И. Канта, Ю.М. Лотмана, П. Рикера, Ф. Шеллинга, К.Г. Юнга и др.

Постановка цели и задач, в комплексном виде пока не исследованных применительно к русской лирике Серебряного века, определяет **научную новизну** диссертации. В работе впервые целостно и системно представлено воплощение идеи свободы творчества и феномена хулиганства в русской поэзии рубежа веков. На основе систематизации философских и литературоведческих исследований описана дуалистическая природа понятия «свобода творчества». Через анализ философской и эстетической рецепции идеи свободы творчества показана универсальность этого понятия для русского культурного сознания Серебряного века. Впервые соотнесены понятия «свобода творчества» и «феномен хулиганства». Лирика В. Брюсова,

В. Каменского и С. Есенина исследована с точки зрения воплощения в ней идеи свободы творчества; на разных уровнях текста показано обращение к литературной или народной традиции как способам разрушения сложившегося в искусстве канона и фундаменту формирования новой эстетики. В опыте поэтической деструкции прослеживается процесс трансформации идеи свободы творчества в феномен хулиганства.

Научное значение исследования определяется целостным системным анализом реализованной в художественной практике Серебряного века идеи творческой свободы и литературного хулиганства, что может быть учтено при дальнейшем изучении культуры рубежа веков.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования и полученные результаты могут быть использованы при чтении вузовского курса истории русской литературы Серебряного века, в общих и специальных курсах лекций, посвященных литературной эпохе начала XX века, а также в практике школьного преподавания литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. В основе идеи свободы творчества и феномена хулиганства лежит категория «отрицания», обусловленная дуалистической природой искусства.

2. «Хулиганство» в русской литературе Серебряного века имеет основание в философском и эстетическом осмыслении идеи свободы творчества.

3. В художественном опыте В. Брюсова идея свободы творчества осуществляется через отрицание гуманистических ценностей реалистической литературы и возвращение в поэзию аксиологической системы романтизма, что позволило утвердить крайний индивидуализм как новую этико-эстетическую норму.

4. В поэтической практике В. Каменского идея свободы творчества опирается одновременно на народную и литературную традиции. Лирический герой моделируется по образцу русского национального типа. При этом его не знающая самообуздания природа выражается не только в

поведении, но и в словесных экспериментах поэта, в реформировании традиционного поэтического языка.

5. В творчестве С. Есенина литературное хулиганство имеет глубокие народные корни и становится универсальной категорией его поэтической системы. Идея свободы творчества проявляется здесь в качестве феномена хулиганства.

6. В историко-литературном опыте Серебряного века свобода творчества модифицируется в феномен хулиганства.

Апробация работы. Материалы исследования отражены в монографическом учебном пособии и четырех статьях, одна из которых опубликована в рецензируемом научном издании, включенном в перечень ВАК, а также представлены в докладах, прочитанных на межвузовской научной конференции студентов, аспирантов и молодых преподавателей «Пути изучения текста» (Ижевск, 2007), межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2008), XXXI зональной конференции литературоведов Поволжья (Елабуга, 2008), заочной международной научной конференции «Картина мира в художественном произведении» (Астрахань, 2008), межвузовской научно-практической конференции «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2008), XIV всероссийской научно-практической конференции «Классика и современность: проблемы изучения и обучения» (Екатеринбург, 2009), межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, 2009).

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний, приложения, содержащего дополнительный материал, иллюстрирующий выводы второго параграфа третьей главы, и библиографического списка, насчитывающего 221 наименование. Общий объем работы – 198 страниц.

Глава 1. Свобода творчества и феномен хулиганства: к постановке вопроса

Понятие «свобода творчества» давно занимает философскую, культурологическую, литературоведческую, психологическую и эстетическую мысль. В творчестве человек, по словам О. Шпенглера, «непосредственно сознает свою душу и свою свободу» [207; 437]. В данной главе мы нацелены

- через обзор наиболее репрезентативных трудов, осмысляющих свободу творчества, определить это кардинальное для искусства начала XX века понятие и обосновать имманентность свободы творческому акту;
- рассмотреть понятие «свобода творчества» в качестве объекта русской философской и эстетической мысли начала XX века и показать универсальность его для данной культурной эпохи;
- найти философские и эстетические основания феномену хулиганства.

1.1. Дуалистическая природа свободы творчества

Задача данного параграфа работы состоит в том, чтобы определить отправное для диссертационного исследования понятие свободы творчества. Поэтому обратимся к философским и эстетическим трудам, в которых рассматривается природа творчества и имманентные ей категории свободы и отрицания. Делая обзор источников, не будем ограничиваться культурной эпохой Серебряного века, поскольку понятие свободы творчества нам важно осмыслить сначала в теоретическом, а уже потом в историко-литературном аспекте.

Одним из первых природу творчества осмыслил Платон. В диалоге «Феаг» он вводит понятие «даймонион» (гений) Сократа, через которое передается важная идея внутреннего самоконтроля, саморефлексии при свободном выборе вариантов действий и поведения как в мыслительном, так и в практическом плане. Платон неоднократно подчеркивает, что творчество

демиурга протекает согласно его свободному волеизъявлению. Свободен и человек в стремлении покорить вершины красоты. В античности природу творчества определяло тождество свободы и необходимости (это положение будет сформулировано Ф. Шеллингом гораздо позднее): свобода осуществима в рамках регулирующих деятельность человека законов.

В дальнейшем европейская философия разовьет и переосмыслит выработанную в античности концепцию, расставив новые акценты. Так, идея Аристотеля о подражании и способах его выражения¹ получает развитие в эстетике Г.В. Гегеля, где содержание и форма, не допускающие возможности полностью отдаваться неудержимой фантазии, становятся основными точками опоры художественного произведения.

В эпоху классической философии идея свободы творчества привлекла пристальное внимание И. Канта. Воплощением свободы творчества у него является *гений*, понимаемый им как «талант (дар природы), который дает искусству правила» [91; 180] и «представляет воображение в его свободе от всякого подчинения правилам» [91; 191]. При этом И. Кант замечает, «чтобы подчинить произведение какой-либо цели, нужны определенные правила, от которых не следует отступать» [91; 183]. Таким образом, и свобода гения оказывается у И. Канта относительной².

Свобода творческого самоопределения становится основной темой эстетики Г.В. Гегеля. В «Лекциях по эстетике» философ утверждает мысль о том, что существующий в качестве основания искусства дух неизбежно присутствует в нем как свобода. «Свобода есть высшее определение духа» [57; 166]. По Г.В. Гегелю, именно «свободный характер творчества и образных форм» доставляет человеку наслаждение, снимает с него налагаемые правилами оковы [57; 83]. Закон и мысль в своей претензии полностью понять и объяснить сущность творческого акта, подчинить регулированию художественное творчество оказываются бессильны перед неистощимостью творческой фантазии, которая «в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа» [57; 83].

Основным законом творящего духа объявляется «отсутствие любого закона» и даже произвол [57; 84]. Свобода, в которой художественное творчество вырастает до подлинного искусства, мыслится Г.В. Гегелем как абсолютная, высшая ценность, ставящая искусство в один аксиологический ряд с религией и философией. Творящее сознание, устремленное к глубинам сверхчувственного мира, «высвобождается из-под власти посюстороннего, носящего название чувственной действительности и конечности» [57; 85]. В искусстве преходящий мир обретает черты высшего, порожденного духом мира. Творя, человек удовлетворяет свою потребность в духовной свободе, примиряется с миром, разрешая все противоречия внешней необходимости, утверждая свое существование как свободное и самостоятельное.

Среди философских работ, посвященных проблеме свободы творчества, особое место принадлежит книге Ф. Шеллинга «Философия искусства». Универсальность и гениальность вывода, к которому приходит Ф. Шеллинг, дает возможность резюмировать всю до- и постшеллинговскую эстетическую традицию. Примененный к искусству принцип тождества позволяет Ф. Шеллингу определить искусство как «абсолютный синтез или взаимопроникновение свободы и необходимости», где «наивысшая свобода сама вновь включает себя в рамки необходимости» [202; 84], которая как некое ограничивающее художника начало коренится в самой его природе. Поскольку непосредственная причина искусства как изображения первообразов есть Бог – источник идей, источник красоты и поскольку художник, несущий в себе божественное начало (то, что Ф. Шеллинг называет *genius*, гением), есть «образчик (*ein Stück*) абсолютности Бога», постольку «каждый художник и может продуцировать не более того, что связано с вечным понятием его собственного существа в Боге» [202; 184]. Таким образом, всякое творение не может содержать в себе ничего, в чем не отображалась бы сущность Бога³.

Историко-философский дискурс показывает, что свобода творчества всегда оказывается относительной, чем бы ее ограниченность ни

детерминировалась: нравственной ли ответственностью за выбор, культурными ли запретами, принудительными ли механизмами.

Первым, кто заговорил об абсолютной, волюнтаристской свободе творчества, обусловленной «смертью» старого Бога, был Ф. Ницше. По словам Н. Бердяева, Ф. Ницше, как никто другой на протяжении всей истории, предугадал творческое призвание человека [27; 84]. Учение Ф. Ницше о сверхчеловеке задает новые ориентиры в человеческом существовании. «Человек, – говорит ницшеанский Заратустра, – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком<...>. В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход* и *гибель*» [146; 301]. С одной стороны, «воля к гибели» как одна из основных философских категорий Ф. Ницше задает логику развития культуры. Отрицание старого, традиционного оказывается у Ф. Ницше непременным условием творчества и созидания, продуцирования новых смыслов. Неслучайно «того, кто разбивает <...> скрижали ценностей, разрушителя, преступника», Ф. Ницше называет созидающим, ибо он пишет «новые ценности на новых скрижалях»: «Разрушителями будут называться они и ненавистниками добрых и злых. Но они соберут жатву и будут праздновать» [146; 308]. С другой стороны, «воля к гибели» становится метафорой человеческого самотворчества, преодоления человеком самого себя («Человек есть нечто, что должно превзойти» [146; 299]). Учение Заратустры о трех превращениях духа, когда дух становится верблюдом, львом – верблюд, а лев – ребенком, позволяет проследить «этапы» такого перерождения: от глубокого почитания традиции и преклонения перед нею к освобождению от тысячелетних ценностей, к свободе для нового созидания и, наконец, к «новому начинанию», «начальному движению», «святому слову утверждения»⁴ [146; 312].

Развиваемая Ф. Ницше идея сущностного освобождения концептуализируется (не в философских категориях, а в терминах психоанализа) З. Фрейдом, положившим в основу художественной

деятельности – фантазирования – принцип удовольствия. В работе «Будущее одной иллюзии» З. Фрейд говорит о неудовлетворенности человека культурой, которая строится на принуждении и запрете влечений, на подавлении деструктивных – антиобщественных и антикультурных – тенденций. Компенсацией принесенных культурным запретам жертв становится искусство, дающее человеку «эрзац удовлетворения» [182; 103], высвобождающее скрытые, подавляемые императивами культуры влечения. З. Фрейд рассматривает творчество как свободную игру психических сил, позволяющую художнику осуществить неудовлетворенные желания: творец действует, «созидая для себя собственный мир или, точнее говоря, приводя предметы своего мира в новый, угодный ему порядок» [182; 129]. Основным принципом в области эстетического отношения к миру становится, по словам А.Ф. Лосева, принцип «актуальности цельной человеческой личности, вся неисповедимая ее цельность и индивидуальная качественность, делающие ее самое и каждый момент ее существования неповторимыми и особыми» [111; 306]. З. Фрейд указывает на коренное, закрепленное в языке (в немецком: детская игра – Spiel; зрелище – Spiel; комедия – Lustspiel; трагедия – Trauerspiel; актеры – Schauspiel) родство детской игры и литературного творчества. Не в силах отказаться от получаемого от игры удовольствия, взрослый заменяет одно другим: «теперь он *фантазирует*, вместо того чтобы *играть*»⁵ [182; 130].

Идеи З. Фрейда развивает А. Камю. «Художник, – пишет он в статье «Бунт и искусство», – переделывает мир по своему усмотрению» [90; 255], навязывает ему свои законы, «стремится переписать этот <неудачный> набросок, придать ему недостающий стиль» [90; 256]. В этом отношении всякое творчество как внесенная в реальный мир поправка, определяемая подспудными желаниями человека, является греховным соперничеством с Богом и «хотя бы временно торжествует над смертью»⁶ [90; 265].

Значимость этой идеи для философии и художественной практики XX века трудно переоценить. Видя в творчестве «тягу к единению и в то же

время отрицание мира» [90; 253], А. Камю неустанно подчеркивает революционный характер подлинного творчества. Отрицание мира «за то, что ему недостает», является, по его мнению, более чем оправданным. Нашим существом неизменно движет поиск формул, которые придали бы нашему существованию недостающую цельность: «нам недостаточно жить; нам надо, не дожидаясь смерти, обрести судьбу» [90; 262]. Человек, отрицая тот раздробленный мир, в котором он живет, но от которого он, однако, «не в силах целиком оторваться», утверждает понятие о мире лучшем, созданном силой желания единства, желания «придать жизни отсутствующую у нее форму» [90; 262]. Вот почему искусство – это «обретшее форму требование невозможного» [90; 272]. В отдалении искусства от жизни кроется, по А. Камю, его высшее предназначение. Пребывая над преходящей и ведущей к смерти жизнью, «над ее рассудочными рамками», искусство «борется со смертью» [89; 386]. Исполняя роль некой «благословенной призмы», заслона, возникающего между жизнью и сознанием, искусство пробуждает в человеке искомое им чувство освобождения.

Однако отрицание оказывается лишь одной из сторон феномена, называемого искусством: «<...> никакое искусство не способно жить голым отрицанием» [90; 258]. Здесь всегда, кроме отказа, есть еще и утверждение, здесь действие «может быть уравновешено созерцанием, несправедливость – красотой» [90; 258]. С одной стороны, художник навязывает действительности свое истолкование, утверждая тем самым силу своего отрицания. С другой – «то, что остается от действительности в создаваемой им вселенной, свидетельствует о его согласии хотя бы с той частью реального, которую он выводит из потемок становления на свет творчества» [90; 269]. Под эстетическим предметом, полагает А. Камю, всегда кроется разливающееся по жизни и скрывающее ее под собой бесконечное множество⁷. Философ подчеркивает неотъемлемость друг от друга отрицания и утверждения, составляющих существо искусства; забвение одного из этих начал неминуемо разрушает искусство – «как в том случае, когда художник

порабощен действительностью, так и в том, когда он силится ее целиком отрицать, творчество <...> скатывается к деградированным формам нигилистического искусства» [90; 272]. Чувство меры является ведущим для всякого творчества. Неслучайно А. Камю определяет гения как «бунт, нашедший свою собственную меру», подчеркивает несовместимость гения с «отрицанием и полной безнадежностью» [90; 273].

Идеи А. Камю созвучны представлениям испанского философа XX века Х. Ортеги-и-Гассета. Определяя искусство как ирреализацию, он усматривает его сущность в «создании новой предметности, рождающейся только из разрыва и уничтожения реальных предметов» [148; 110]. Ирреальность искусства обусловлена, во-первых, его «нереальностью», поскольку предмет искусства – это «нечто новое, отличное от реальности», а во-вторых, тем, что «этот новый эстетический предмет несет в себе как один из своих элементов уничтожение реальности» [148; 111]. Территория искусства простирается за границами реального мира. Согласно испанскому философу, творчество есть всегда, с одной стороны, «преодоление, или разрушение, реальной структуры вещи», а с другой – «ее новая структура (наше чувствование)» [148; 111]. Художник вызывает в своем сознании, «работающем в режиме воображения», те или иные предметы, «творит и рушит» их, «делит и перетасовывает» [148; 217]. Х. Ортега-и-Гассет утверждает тождество сознания и творчества. Реальный мир оказывается бессилён дать творцу материал, адекватный богатству и сложности его внутреннего мира. Вот почему содержание мысли не может войти в художника извне, а всегда извлекается им из собственных глубин. Обращаясь к этимологии слова «автор», происходящего от «auctor» – «тот, кто расширяет», Х. Ортега-и-Гассет пишет: «Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк»⁸ [148; 242]. Кроме того, испанский философ задается проблемой отношений творца с художественной традицией, всегда вмешивающейся в качестве посредника в связи художника с миром и

никогда не позволяющей ему остаться с этим миром наедине. Художник, полагает Х. Ортега-и-Гассет, находится под непреодолимым желанием высвободиться из-под давления прошлого, излечиться от влияния старого⁹.

Идея отрицания/утверждения как основы творческой деятельности разрабатывается далее постструктуралистами, основным предметом философствования которых являются категории «письма» и «текста».

«Что может автор?» – задается вопросом Морис Бланшо. «Изначально – все: пускай он закован в цепи и угнетен рабством, но лишь только у него выдается несколько свободных минут для творчества, как он уже свободен сотворить такой мир, где рабов нет, где раб стал господином и сам зиждет новый закон <...>» [29]. В процессе письма, полагает М. Бланшо, художник «непосредственно добивается свободы для себя и для всего мира», отрицая при этом «все то, что он есть», во имя желания «стать всем тем, чем он не является» [29]. И в этом смысле творчество представляется чудом, «которому нет равных в величии и важности». М. Бланшо неслучайно называет писателя нигилистом. Творя свою фиктивно существующую вселенную, он, ее гражданин, становится «могучим и вольным», обретая в письме не личную свободу, а свободу вселенскую. Вот почему он отрицает «не то или другое в отдельности», но «все, все разом» – «и только все в целом он и способен отрицать, так как только целым он и занимается» [29]. Литература, таким образом, реализует действие, аналогичное революционному. «Если писатель, – говорит М. Бланшо, – уже в силу самого факта своего письма не приходит к мысли: «Я – революция, я пишу лишь по воле свободы», значит, в действительности он и не пишет» [29]. Здесь на фоне тотального отрицания «ничто становится всем, абсолют утверждается в качестве реального события, а всякое событие – в качестве абсолюта» [29]. Так, М. Бланшо приходит к идее дуалистичности природы письма, где любое утверждение неизбежно предполагает как свою первопричину отрицание, а всякое отрицание всегда оказывается чревато утверждением¹⁰.

Дальнейшие рассуждения М. Бланшо о существовании литературы позволяют обнаружить соприродное письму отрицание/утверждение не только на уровне авторского волеизъявления, но и в самом языке как первичной по отношению к литературе системе. Выводы, к которым приходит философ, по-своему уникальны. Обращаясь к Слову, М. Бланшо подчеркивает его абытийственную природу: «Слово – это отсутствие сущего, небытие бытия, то, что остается от него после утраты бытия» [29]. В Слове человек, чтобы обрести Смысл сотворенных Богом вещей и живых существ, уничтожает их и заново творит из смерти. Человеку дается в Слове то, что Словом обозначено, но прежде оно Словом уничтожается. Называя нечто, мы отнимаем у него его реальное существование во плоти и крови, обращая его в отсутствие, в ничто, предполагая, что это нечто, расставшись с собой, присутствует в мире не «собственной реальностью, но объективно-безличным присутствием своего имени» [29]. «Поэтому, – пишет М. Бланшо, – совершенно точно будет сказать: когда я говорю, моими устами говорит смерть» [29]. Конечно, язык никого не убивает. Он лишь выражает возможность уничтожения, возможность погружения вещи, отделенной от себя самой, исторгнутой из своего существования и присутствия, в небытие. Однако, отрицая существование объекта речи, говорящий отрицает и самого себя, допуская свою «способность удаляться от себя, быть отличным от собственного бытия» [29]. Поэтому для возникновения языка его носителю необходимо пройти через опыт небытия. «Язык, – говорит М. Бланшо, – возникает лишь вместе с пустотой; внутренне полное и достоверное говорить не умеет; всякий же изъясняющий себя страдает каким-то сущностным недостатком. Язык и отрицание тесно связаны» [29].

Таким образом, согласно М. Бланшо, литература, находящая свое основание в языке, с одной стороны, нацелена на отрицание, в котором «вещи отделяются от себя самих и разрушаются, чтобы их можно было познавать, покорять, сообщать». С другой стороны, «уничтожая вещи в их существовании», «определяя их», «делая их конечными», «литература

сохраняет их в их бытии»: «она сообщает вещам смысл, и ее отрицание оказывается не только действием смерти, но также и становлением смысла» [29]. В акте осмысления уничтожаемая и разрушаемая вещь обращается в сущность, в идею. Здесь «слово восходит к своей истинной сути». Это жизнь, несущая в себе смерть и сохраняющаяся в ней. И это «смерть, с ее чудесной силой отрицания», как «свобода, усилиями которой существующее отрывается от себя самого и делается значащим» [29]. Так, совершающая свою работу в глубине языка смерть через отрицание, ирреальность знаменует «становление истины в мире, созидание умпостижимого бытия, формирование смысла» [29].

Если М. Бланшо, как мы видим, не проводит сущностного разграничения между языком и литературой: для него ведущим является момент их самоопределения перед лицом реальности, то в работах Р. Барта смыслообразующим оказывается самоопределение литературы по отношению к языку.

Р. Барт говорит о языковом характере человеческого мира, в котором язык осуществляется как непосредственно человеческая реальность, оформляющаяся в знаках. Репрессивный характер языка обусловлен тотальностью языкового присутствия в обществе. Власть языка над человеком не ограничена. Но не ограничена и власть владеющего языком человека. Р. Барт пишет: «Объектом, в котором от начала времени гнездится власть, является сама языковая деятельность, или, точнее, ее обязательное выражение – язык» [13; 548]. В акте говорения человек не может довольствоваться повторением сказанного, ему необходимо самому продуцировать знаки, он начинает «подбирать то, что рассеяно в самом языке», становясь таким образом «господином и рабом одновременно» – «в языке рабство и власть переплетены неразрывно» [13; 550]. Однако обретаемая в языке власть не дарует человеку свободы как способности «ускользнуть из-под любой власти» и «не подавлять кого бы то ни было». Это значит, что «свобода возможна только вне языка» [13; 550]. Но пространство

языка – это замкнутое пространство, за пределы которого человеку нет выхода. Разрешение этой проблемы Р. Барт видит в следующем. Насилие языка над всеми формами человеческого бытия преодолевается только в том случае, когда человек оказывается способным к свободной знаковой деятельности в языковом мире, то есть к созданию литературных текстов. «<...> Нам, людям, – заключает Р. Барт, – <...> по сути дела, не остается ничего, кроме как плутовать с языком, дурачить язык. Это спасительное плутовство, эту хитрость, этот блистательный обман, позволяющий расслышать звучание безвластного языка, во всем великолепии воплощающего идею перманентной революции слова, – я, со своей стороны, называю литературой» [13; 550]. Именно в литературе как рефлексивной работе со знаками и знаковыми языковыми системами знаковая деятельность осознается как свободная творческая деятельность, способная к экспериментированию, к трансформациям. Семиотическая сила литературы направлена не на разрушение знаков, а на их разыгрывание, вовлечение «в работу такового языкового механизма, у которого отказали все стопоры и предохранительные клапаны» [13; 558]. Литературе присущ, со структурной точки зрения, разлад с языком. Литература становится областью производства знаков, бесконечной игрой означающих, которые скользят по поверхности смысла, или означаемого – языка. В отношении к предметной реальности смысл означающих является пустым. Языковая деятельность превращается в прецессию пустых означающих, а структура языка сводится к нулевой степени, где пустые знаки могут наполняться множеством смыслов. «Писатель, – говорит Р. Барт, – умножает значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми; с помощью языка он создает мир, перенасыщенный означающими, но так и не получающий окончательного означаемого»¹¹ [13; 248].

Таким образом, единственной «реальностью» литературы, по Р. Барту, является язык, который есть «самое существо литературы, мир, где она живет» [13; 377]. Литература всецело укоренена «в акте письма, а не в

“мышлении”, “изображении”, “повествовании” или “переживании”» [13; 377], и свобода художника заключается в «работе по смещению» [13; 551]. С подобными представлениями связана концепция «смерти автора», согласно которой «говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность» [13; 385]. Язык не знает «личности», но знает «субъекта», способного «“вместить” в себя весь язык, чтобы исчерпать все его возможности» [13; 387]. Такое взаимодействие литературы с языком во многом, согласно Р. Барту, обуславливает и ее взаимодействие с реальностью. Размещаясь и развиваясь «в области сверхзначения», или «в зоне вторичных значений», литература «не является копией, аналогом реальности», она «по своей сути нереалистична» – «литература – это сама ирреальность», и ее задача состоит «в осознании ирреальности языка» [13; 243]. Сознание писателя, которому не дано преодолеть «террористическую природу языка» [13; 296], опирается на слова, стеснено ими, но через них же «имеет неограниченную и вместе с тем несбыточную власть над миром» [13; 243]. Р. Барт формулирует сущностное противоречие писателя с миром: «*писать* – это как раз и значит соглашаться с тем, что мир превращает твоё слово в догматический дискурс, тогда как сам ты хотел <...> сделать его носителем свободно предлагаемого смысла» [13; 296].

Для Р. Барта существуют как бы два противоборствующих начала: Язык, символизирующий собою любые формы принудительной власти, и Литература, олицетворяющая порыв к безвластию. Литература становится той вожделенной зоной свободы, несущей в себе «энергию бесконечного убегания от стадного (основанного на взаимном подчинении) слова» [13; 561]. Парадоксальность литературы заключается в том, что в ней, находящей свое основание в языке, «нет почтения к целостности (Закону) языка» [13; 539]. При этом, обретая в литературе искомую свободу, писатель не может не отдавать себе отчета в ее условности и относительности.

Обзор источников позволил продемонстрировать неоднозначность воззрений философов на проблему свободы творчества. Подытожим их,

чтобы сформулировать понимание существа творческого акта и связанной с ним идеи свободы.

– Всякий творческий акт по самой своей природе разрушителен, ибо основан на бунтарском желании художника переkreить мир согласно собственной логике, и завершается созданием новой художественной вселенной. Искусство, отмечает А. Камю, «не способно жить голым отрицанием» [90; 258].

– Свобода мыслится имманентной творчеству. Она предполагает как свою первооснову(!) Необходимость (Ф. Шеллинг). В качестве последней могут выступать мир (А. Камю, Х. Ортега-и-Гассет, М. Бланшо), «принудительные механизмы» (И. Кант), содержание и форма (Г. Гегель), коренящийся в самом художнике образчик Бога (Ф. Шеллинг), рассудок и продуцируемый им смысл (Ф. Шиллер), материя (А. Бергсон), традиция (философская герменевтика), сам Язык для Литературы (Р. Барт) и др. Таким образом, утверждается мысль о дуалистической природе свободы творчества, постулируется принцип относительности сдерживаемой Необходимостью Свободы.

1.2. Свобода творчества – объект русской философской и эстетической мысли конца XIX – начала XX века

Свобода творчества в русской культуре начала XX века, отмеченной всплеском деструктивных настроений, оказывается философско-эстетической проблемой и воплощается в реальной художественной практике. Русская философская и эстетическая мысль рубежа веков создала представление о свободном творческом акте как о новом осознании человеком самого себя, как об оправдании его призвания, как о раскрытии его творческой природы.

Проблема свободы творчества наиболее полно и последовательно раскрыта в трудах Н.А. Бердяева, называвшего себя «философом свободы». Согласно Н.А. Бердяеву, «творческий акт всегда есть освобождение и

преодоление» мира, изживание его [27; 18]. Свобода творчества, по Н.А. Бердяеву, обусловлена тем, что человек в творческом акте «как бы предоставлен самому себе, оставлен с собой, не имеет прямой помощи свыше» [27; 89]. «Бог, – пишет Н.А. Бердяев, – премудро сокрыл от человека свою волю о том, что человек призван быть свободным и дерзновенным творцом, и от Себя сокрыл то, что сотворит человек в своем свободном дерзновении»¹² [27; 92]. «В этой страшной свободе – все богоподобное достоинство человека и жуткая его ответственность» [27; 98].

Воплощением свободного дерзновения становится гений. Подобно кантовскому гению, гений у Н.А. Бердяева «никогда не отвечает требованиям “мира”», не исполняет его законов и «не подходит ни к каким “мирским” категориям» [27; 155]. Противопоставляя творящему великие произведения искусства гению творящего самого себя святого, философ указывает, что путь гениально-творческий зачастую сопряжен с «гибелью», с приносимой художником «жертвой самим собой» [27; 154]. Однако к пути гениальности человек бывает так же призван, как и к пути святости. По Н.А. Бердяеву, «гениальность есть иной религиозный путь, равноценный и равнодостоинный пути святости», это своего рода «святость дерзновения, а не святость послушания» [27; 155]. Более того, путь гениальности, согласно Н.А. Бердяеву, – это путь бунта, «отталкивание от всяких берегов» [27; 155]. «Быть может, – говорит философ, – Богу не всегда угодна благочестивая покорность. В темных недрах жизни навеки остается бунтующая и богоборствующая кровь и бьет свободный творческий источник» [27; 155]. Н.А. Бердяев приходит к парадоксальному для религиозной мысли представлению, объявляя «высшими, жертвенными добродетелями религиозного пути» «бесстрашие духа» и «дерзновение перед Господом» [27; 232].

Свободному творческому акту Н.А. Бердяев противопоставляет понятие нормы: логической, этической и эстетической, следование которой «есть приспособление к необходимости, а не творчество» [27; 104]. Истинное

творчество по природе своей революционно по отношению к «творчеству подзаконному, нормативному, культурно-дифференцированному», ибо «творчество не может быть <...> послушанием закону» [27; 105]. Логика рассуждений приводит Н.А. Бердяева к представлению о трагической сущности творчества, обнаруживающейся в несоответствии его задачи и результата. Всякий раз, как мы пытаемся воплотить первую в «достижении <...> иного мира, восхождении в бытии» [27; 108], вместо бытия мы творим культуру, проецируя на плоскость «движение вглубь и ввысь». Здесь-то и возникают такие задерживающие творческую энергию категории, как традиция, норма, подзаконность¹³.

К идее свободы творчества обращается С.Н. Булгаков, религиозно-метафизическая позиция которого нашла последовательное выражение в работе «Свет невечерний». Творение мира представляется С.Н. Булгаковым как абсолютно-свободное движение божественной любви. Поскольку человек создан по образу Божию, постольку ему присуще стремление к абсолютному творчеству, которое состоит «в непрестанном самополагании духа, при сохранении <...> его трансцендентности» [38; 244]. Подобно Н.А. Бердяеву, С.Н. Булгаков задается проблемой трагедии творчества, истоки которой он находит в собственной природе человека. Трагедия эта заключается в том, что всякий образ, в отличие от Первообраза, обладает формальной возможностью, он жажда, порыв, «выражающийся в жесте, который не следует смешивать с действием» [38; 244]. Утоление этого «томления бессильной трансцендентности или неабсолютной абсолютности» С.Н. Булгаков видит в смирении. В противном случае человек замыкается в «люциферическом уединении», «в горделивой, но бессильной позе вызова» [38; 244]. Однако необходимость смирения человека с «неабсолютной абсолютностью» его творческого акта не отменяет у С.Н. Булгакова свободы как главного основания человеческого бытия. Именно через свое свободное произволение человек становится самим собой, «как бы изъявляя согласие на самого себя, определяя свое собственное существо» [38; 303]. «Человек, –

пишет С.Н. Булгаков, – есть свободный исполнитель своей темы, и это осуществление себя, выявление своей данности-заданности, раскрытие своего существа, осуществление в себе своего собственного подобия и есть творчество, человеку доступное» [38; 303].

Идеи, высказанные Н.А. Бердяевым, нашли отражение и в трудах другого русского религиозного философа, правоведа, общественного деятеля Е.Н. Трубецкого. В работе «Смысл жизни» Е.Н. Трубецкой, понимая свободу как «возможность творческого самоопределения», как «способность творить новое, от века не бывшее» [175; 156], сталкивается с извечной антиномией мысли о Боге и мысли о человеческой свободе. Подобно Н.А. Бердяеву, Е.Н. Трубецкой снимает саму необходимость оправдания творчества, поскольку к свободе и творчеству человек извечно призван самим Богом. Свобода, по мысли другого русского религиозного философа Н.О. Лосского, как одна из абсолютных ценностей наряду с «Богом, с Истиною, с нравственным добром» составляет существо всякого великого искусства [112; 301]. Искусство, отмечает Н.О. Лосский, ссылаясь на Г.В. Гегеля, ведет к «освобождению духа от основания и формы конечного бытия» [112; 299].

Е.Н. Трубецкой приходит к идее ответственности человека, почти дословно повторяя Н.А. Бердяева: «<...> каждое его <человека> дело, всякое его движение и намерение некоторым образом вечно, отсюда и *страшная его ответственность* перед судом вечности»¹⁴ [175; 161] (курсив – П.Н.).

Идеи Н.А. Бердяева и Е.Н. Трубецкого развиваются Ф.А. Степуном. «<...> Творчество, – пишет он, – представляющее собою вне всякого сомнения переживаемое человеком отпадение от переживания Бога, никак не может быть осмыслено и отвергнуто, как греховное и богоборческое самоутверждение человека» [171; 182]. Само существо человека есть творчество: «творить всего только и значит быть человеком» [171; 184]. Творя, полагает Ф.А. Степун, человек «покорно свершает свое подлинно человеческое, то есть указанное ему самим Богом дело» [171; 182]. Отказ от творчества неизбежно ведет к непокорному отрицанию своей человеческой

природы, к тщетной попытке утвердиться на месте Бога. «<...> Полный отказ от всякого творчества, – говорит Ф.А. Степун, – мыслим лишь при условии изъятия человека из основных творческих форм, то есть из форм личности и судьбы. Осуществление этого идеала есть идеал святой жизни» [171; 184]. Путь святого, по словам Ф.А. Степуна, – это путь, где «уничтожится по свершении весь полюс творчества» [171; 184], но уничтожится не отказом от него, а творческим его преодолением, его полным раскрытием.

Ф.А. Степун соотносит категории «жизнь» и «творчество». Он полагает, что «сфера искусства является прямым отрицанием сферы жизни», поскольку «в сфере искусства каждое художественное произведение стремится выдать себя за всеисчерпывающий эстетический космос», тогда как в сфере жизни «все сливается в положительном объединении и ничего не самоутверждается в отрицательном отношении ко всему» [171; 174]. При этом художественное произведение, по мысли Ф.А. Степуна, отрицает не только мир, но и себя самого. Замыкаясь в себе, оно «как бы стремится выйти за пределы сферы искусства и утвердиться в метафизической позиции единого и целостного мира» – иначе говоря, стремится «к уничтожению своей эстетической сущности, то есть себя самого» [171; 175]. Таким образом, Ф.А. Степун делает существенное дополнение к западно-европейской мысли: соприродное всякому художественному произведению отрицание оказывается направлено не только на сферу жизни, но и на саму эстетическую природу произведения.

Свобода как «онтологическая первооснова человеческой жизни», как «единственная точка человеческого бытия, в которой возможна непосредственная связь человеческого с божественным» [181; 115], становится предметом философствования С.Л. Франка. Для него свобода, соединяющая эмпирическое и трансцендентное бытие, есть «первичная обязанность человека» и его неотъемлемое право. Отказ от свободы равносителен духовному самоубийству. Сквозь призму свободы, этого окрашивающего все существо «Я» начала, С.Л. Франк пытается взглянуть на

историческую жизнь человечества, усматривая ее сущность в «нераздельном единстве в ней сверхвременности и временного течения» [181; 125]. В глубине этой жизни, «как и в глубине индивидуального духа, неустанно и неустранимо совместно соучаствуют и традиции, сохраняющие силы прошлого в настоящем и передающие их будущему, и творческая энергия духовной активности, устремленная к будущему и рождающая новое» [181; 125]. Если носителем традиции, обеспечивающей непрерывность и устойчивость общественного бытия, является общество как целое, то носителем обеспечивающей временную изменчивость творческой активности становится «отдельная личность в лице ее индивидуальной свободы» [181; 126]. Именно в свободе, в этом «таинственном глубочайшем центре личности», зарождается все новое как залог изменчивости общества и его развития. Без этого «фермента новизны», без заложенного в глубине индивидуального духа творческого стремления к будущему невозможно само общественное бытие.

Чрезмерная интенсивность «охранения старого, блюдения установившихся традиций» неизбежно приводит, по С.Л. Франку, к подавлению свободы творчества, к желанию заглушить свободу личной инициативы, вследствие чего «начинает замирать сама первооснова общественности, ее реальный онтологический субстрат – духовная жизнь» [181; 127]. Все утратившее способности к развитию, «лишенное притока живой духовной крови» обречено на гибель. Попытка подорвать само существо жизни как «неустанного потока становления, творческого порыва, прилива в эмпирию бытия новых сил и содержаний, непрерывно рождаемых в темных недрах свободного духа» [181; 127], зачастую оборачивается катастрофой, где не нашедший для себя воплощения сдерживаемый творческий поток вырождается из созидательного, охранительного начала в начало разрушительное. Однако другая крайность – пренебрежение к давним традициям, «радикальный отрыв от предания» – также делает бессильной и бесплодной всякую творческую инициативу. Подлинное творчество есть

«рождение из глубоких исконных недр бытия» [181; 127]. Созидание нового немислимо без заботы о сохранении старого, его развитии и усовершенствовании. С.Л. Франк формулирует здесь парадокс, выражающий сущность той духовной активности в ее жажде нового, которая принимает характер чистого отрицания старого: «<...> она духовно обращена в самом этом отрицании на старое и приковано к нему» [181; 127]. К этому парадоксу мы еще вернемся, когда будем говорить о специфике творческого бунтарства. Так, С.Л. Франк, вслед за философами, в разное время размышлявшими о природе творчества, утверждает нераздельное двуединство в нем разрушения и созидания, «сверхвременной целостности и временного развития, смирения и свободы» [181; 127].

Мысль русских религиозных философов отличается парадоксальной способностью примирять зачастую взаимоисключающие вещи – творческое дерзновение и смирение, свободу и ответственность, демиургическую и теургическую природу искусства. Так, согласно И.А. Ильину, единственно возможная дефиниция искусства есть «*служение и радость*» [82; 53]. Однако служение «свободное и добровольное, ибо вдохновенное» [82; 54]. Настоящее искусство, дающее человеку «высшую власть» и открывающее «пути к художественному ясновидению», «нельзя вызвать ни по личному произволу, ни тем более по внешнему заказу и приказу» [82; 103]. Однако подобные представления о природе искусства не мешают И.А. Ильину ввести понятия, ставящие под сомнение сам принцип творческой свободы: понятие «*верного творческого акта*» [82; 103] и сопряженное с ним понятие «художественного закона» [82; 116]. И.А. Ильин отмечает произвольный характер творчества: художник «творит из некой внутренней, духовной очевидности; она владеет им, но он сам не властен над нею» [82; 55]. Художник оказывается медиумом, через который «прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека» [82; 55]. Не умаляя значения творческой свободы и вдохновения, И.А. Ильин решительно противопоставляет им ознаменовавшие кризис современного искусства «безответственность и

вседозволенность», «художественный произвол и беспутство», «эстетическую распущенность и бесчинства» [82; 116]. Забвение теургической природы искусства может привести, по И.А. Ильину, к необратимым последствиям, подрывающим саму сущность искусства как такового. Если «истинное искусство правит свой путь <...> по Божественному, таинственно присутствующему во всем» [82; 150], а истинный художник немислим без пребывающей в нем «живой религиозности» [82; 68], то творческое вдохновение есть «*прозрение высших духовных закономерностей и совершенных связей*», и свобода «нужна художнику именно для того, чтобы обретать подлинную художественную необходимость» [82; 116].

Свобода творчества становится одной из основополагающих идей в трудах Б.П. Вышеславцева. Согласно философу, она обусловлена, во-первых, неподвластностью творческого воображения законам рассудка, а во-вторых, свободным выбором между позитивными ценностями Эроса творчества и негативными ценностями Эроса разрушения. При этом именно способность сублимировать, возвышать оказывается критерием истинности, «правдивости» творчества. «Творческий миф, – пишет Б.П. Вышеславцев, – оправдан тогда, когда он «воображает» нечто ценное и святое <...>» [53; 57]. Такое представление о творчестве позволяет философу развести свободу и произвол. Истинно-ценное свободное творчество – как это ни парадоксально – не «выдумывается», а предчувствуется, угадывается, открывается. Это сфера откровения, в которой всегда нечто дано, а не создано. «В своих высших творческих достижениях человек как раз ничего не делает от себя, <...> он, как медиум, произносит услышанное “слово”» [53; 57]. По Н.А. Бердяеву, напротив, тайна творчества не откровенна, а сокровенна. «Откровение творчества идет не сверху, а снизу, это – откровение антропологическое, а не теологическое» [53; 90]. Благодатность истинного творчества, понимаемая Б.П. Вышеславцевым как данная свыше ценность, представляется метой богочеловеческой природы творчества. «Бог есть

творец изначально, а потому где истинное творчество, там всегда присутствует Бог. Но и человек есть творец по образу и подобию Божью, а потому хочет творить. Истинное творчество всегда есть Логос (Смысл), облакающийся в плоть, есть воплощение, преображение и воскрешение» [53; 57].

Как видим, в работах русских философов религиозный аспект в трактовке проблемы свободы творчества оказывается определяющим. Однако, примиряя в рамках религиозной христианской философии зачастую взаимоисключающие понятия, русская мысль выразила сущностные для новой эпохи представления, сказавшиеся в оправдании уникальной свободной творческой природы человека.

Обсуждаемые философами рубежа XIX-XX веков вопросы созвучны тем, что занимали русскую эстетическую мысль этого времени. Показательно, что художники, разрабатывавшие разные эстетические программы, по сути, говорят об одном и том же. Независимо от принадлежности к тому или иному литературному течению они обращаются к одному комплексу проблем: к безусловной свободе творческой личности, к необходимости оправдания деструктивных тенденций в современном искусстве, к реализации творческой энергии нового времени. Обозначим основные, актуализированные в разных эстетических программах идеи.

Основополагающим тезисом разных программ является мысль о роли творца в искусстве, свободного от всяких извне налагаемых ограничений. Как отмечал Д. Мережковский, «наиболее характерная черта мистической потребности XIX века» заключается «в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания» [131; 47]. А «свободное проявление человеческого духа», справедливо полагает И. Бунин, невозможно «ограничивать условными требованиями» [39; 42].

Представления о субъективизме, к постепенному высвобождению которого направлена эволюция новой поэзии, становятся ведущими в эстетике В. Брюсова. «Конечная цель искусства, – пишет он, – выразить полноту души художника» [37; 47]. Формула, определяющая современное

понимание искусства, – «*весь мир во мне*» и «*есмы только я*» [37; 129]. В. Брюсов утверждает «*требование полной свободы художника, который волен творить свой собственный мир даже не по образу и подобию существующего*» [37; 386]. Поэт неслучайно вспоминает эпитафию к одному из рассказов Э. По: «*Кто познает тайны воли и ее могущество?*», полагая, что в познании тайн воли, в «*вечной жажде*» и «*тревожном искании*» и заключено самое ценное в новом искусстве [37; 61]. Новое мироощущение востребовало новых форм: «*нового языка, нового стиля, новых метафор, нового стиха, новых ритмов*» [37; 545]. Разрушение старого и зашедшие «*слишком далеко*» новшества оправдываются В. Брюсовым как неизбежные на пути новых исканий. Однако поэт признает при этом необходимость «*прямой связи с литературой предшествующей*». Так, именно в отсутствии подобной связи В. Брюсов усматривает «*ошибку*» футуризма как литературного направления. «*Новое движение в поэзии, – пишет В. Брюсов, – может быть сильным, здоровым и плодотворным лишь тогда, когда оно опирается на все, сделанное в литературе до него*» [37; 392]. Об этом говорит и М. Волошин, задаваясь вопросом о соотношении индивидуализма и традиции. Он отмечает, что «*индивидуализм может создаться только на почве традиции*» [49; 259], что «*канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него*» – «*когда нет борьбы против канона, – то нет и искусства*». «*Канон, – пишет М. Волошин, – это тюрьма. Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях*» [49; 259].

Идеи В. Брюсова находят свое продолжение в эстетике А. Блока, формулирующего основной лозунг лирического поэта: «*так я хочу*» [31; 78]. «*Поэт, – пишет А. Блок, – совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома*» [31; 79]. Свобода поэтического творчества («*твори, что хочешь*») обусловлена, по А. Блоку, тем, что в распоряжении художника оказывается целый мир. Однако парадокс пребывания поэта в мире состоит в том, что, шествуя по миру свободно и горделиво, он находится у мира в

рабстве, он замкнут в чужеродном для него макрокосме. При этом преодолеть эту замкнутость, избыть чужеродность мира он может силой своего восприятия, богатого и пышного: «в замкнутости – рабство», «в пышности – свобода» [31; 78].

Об «единственности и всемогуществе» личности художника, испытывающего в минуты творчества «до него не осознанное и ценное» ощущение, рождающее в нем «чувство победности, сознание того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены» [66; 60], пишет Н. Гумилев. Поэт представляется ему «всечеловеком, мирозданьем даже, органом речи всего существующего» [66; 251]. Путь гения, по Н. Гумилеву, пролегающий к «вечному великому Я», – это путь свободы и ясности, неизбежно предполагающий разного рода отступления от уже найденного во имя «спасительного головокружения завоевателей» [66; 145]. От «груза воспоминаний» освобождает художника О. Мандельштам: «<...> ни одного поэта еще не было. <...> Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер» [122; 356].

Крайний индивидуализм становится качеством искусства рубежа XIX-XX веков. В 1907 году выходит Альманах индивидуального искусства и индивидуальной мысли «Белый камень», редактор которого, А. Бурнакин, пишет: «<...> Нет вообще искусства, как чего-то самоценного. Есть только личность. Все от нее. <...> Есть только я. Все – для меня, я же – ни для кого. Все мое только мне. Искусство – это моя религия, <...> самодовлеющая религия самодовлеющей личности, экстатическое поклонение преображенному себе» [37; 257]. Подобные представления об индивидуализме обогащаются в культуре того времени целым рядом синонимических понятий. Так, об аристократическом индивидуализме как о «первой и последней заповеди символизма» пишет Эллис, полагая, что «современный символизм сумел передать <...> свободный и созерцающий с высоты дух», сказавшийся «невиданной ломкой догматизма и беспощадной

критикой всех исторических, омертвелых форм и ценностей» [212; 82]. Представление об индивидуализме как о неограниченном произволе личности, независимой от традиций и внешних условностей, находит свое отражение в понятии мистического анархизма. Во вступительной статье к вышедшей во второй книге сборника «Факелы» работе Г. Чулкова «О Мистическом Анархизме» Вяч. Иванов пишет: «Он говорит мне: “мистический анархизм”, я говорю ему: “неприятие мира, сверх-индивидуализм, мистический энергетизм”, – и мы понимаем друг друга, и нам кажется, что у нас есть общая идейная почва для некоторого культурного дела» [37; 208]. Само понятие мистического анархизма определяется Г. Чулковым как «учение о путях последнего освобождения, которое заключает в себе *последнее утверждение личности* в начале абсолютном» [198; 343]. Утверждение личности осуществляется через борьбу, начинающуюся в плане эмпирического мира и переносящуюся в мир трансцендентный, и преодоление. В новом сознании, по мысли Г. Чулкова, для личности открывается «жизнедеятельность богоборческого характера» [198; 358]. Человек, пролагающий путь к «освобожденному и преображенному миру» через «великое восстание» и «великий мятеж», раздувающий «великий прекрасный пожар, в котором стгорит старый мир», предстанет «великим Человеком-Мессией», ведущим человечество «от механического устройства к чудесному воплощению Вечной Мудрости» [198; 359].

Развиваемые в культуре рубежа XIX-XX веков идеи свободы творческой личности, разрушения сложившихся в искусстве стереотипов во имя реализации творческого потенциала нового художника достигают своего предельного воплощения в эстетике футуризма как самого «крайнего» и безапелляционного литературного направления. Провозгласив, с одной стороны, абсолютный эгоцентризм («Восславление Эгоизма, единица – Эгоизм, Божество – Единица» [37; 383]) и, с другой – тотальное отрицание «старого» («Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее Гиероглифов»

[41; 102]), футуристы утверждают предельную свободу творческой личности. Эта безусловная свобода открывает для искусства новые возможности, когда снимаются какие бы то ни было запреты («Смять мороженицу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения» [127; 108]), осуществляются разного рода словесные эксперименты («Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни» [127; 108]). Благодаря последним увеличивается «словарь в его объеме произвольными и производными словами» [41; 103], расшатывается синтаксис [40; 105], отрицается правописание, уничтожаются «знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана», сокрушаются ритмы и т.д. [40; 106]. При этом, создавая представление о творчески свободной личности, футуристы говорят о неизбежности ее конфликта с охраняющим все традиционное и устоявшееся миром («Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» [41; 103]).

Литературное хулиганство, эпатаж проявляются в театрализованном, творимом, подобно тексту, поведению поэтов. Установка на скандал маркирует их как нарушителей норм и канонов. Чем радикальнее пропагандируемая новизна, тем выше степень экстравагантности, тем значительнее эффект разрушения. Провокации устраивались русскими футуристами по-разному – через создание шокирующего внешнего облика (раскраску лиц сажей и краской, ношение ярких одежд и деревянных ложек в петлицах пиджаков или диванных подушек на шее), через устраиваемые лекции, диспуты, выступления с пропагандой нового искусства. Некоторые выступления футуристов представляли собой не просто акт театрализованного эпатажа, но подлинный «перформанс». В 1913 г. эгофутурист В. Гнедов исполнил «Поэму без конца» двумя жестами руки, означавшими начало и конец паузы молчания, а поэт И. Игнатьев на следующее утро после свадьбы (в 1914 г.) перерезал себе горло, логично завершив тем самым стихотворные призывы к самоубийству. Отправляясь на лекции футуристов, публика заранее настраивалась на скандал как на

зрелище. Поэты выступали на фоне пестрых «футуристических» декораций. В ходе самой лекции на сцене спокойно распивали чай, не обращая внимания на собравшихся, или затевали перебранки с аудиторией.

Мысли об обретшем абсолютную творческую свободу художнике порождают, в свою очередь, вопросы о путях обретения свободы, о – сознательном или бессознательном – характере творческого акта. В. Брюсов отвергает мысль о рассудочном характере искусства, утверждая представление о нем как об «откровении». Художник, переживая «мгновения экстаза», «сверхчувственной интуиции», размыкает оковы мира, выходит на волю, обретая возможность «иного постижения мировых явлений», проникая «за их внешнюю кору, в их сердцевину» [37; 100]. Об этом же пишет и К. Бальмонт, сравнивающий творчество «с мировым лабиринтом хаоса». Через поэта, помимо его воли, говорит «область запредельного», звучит «говор стихий» [11; 60]. В фиксировании подобных мгновений прозрения, «темных, тайных чувствований», бессознательных и дерзновенных порывов художника «за пределы познаваемого» и состоит, по В. Брюсову, «исконная задача искусства» и – что самое главное – возможность его освобождения [37; 101]. Свободный художник в свободном искусстве есть открыватель тайн, обладатель «мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе» [37; 101]. «Непримиримое отношение к власти над человеком внешних обязательных норм» становится, согласно В. Брюсову, главной доминантой современного искусства. «Мы полагаем смысл жизни, – пишет В. Брюсов в предисловии к сборнику «Факелы», – в искании человечеством последней свободы» [37; 190]. Как «бессознательное погружение в стихию фольклора» [78; 141] определяет творчество поэта Вяч. Иванов. Внутренняя свобода художника для него есть «внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии». Изобретая новое, поэт «обретает древнее» [78; 142]. Таким образом, «ключи тайн», «вверенные» художнику В. Брюсовым, оказываются в концепции Вяч. Иванова «прежде всего ключами от заповедных тайников души

народной» [78; 142]. Поэт представляется органом, посредством которого говорит «древняя душа» народа.

А.Л. Волынский, характеризуя «идеальную» природу искусства, формулирует конфликт идеалистического мирозерцания с мирозерцанием материалистическим, основанный на противоречии «идеальных инстинктов, бессознательно прокладывающих верные пути для творчества» с сознательными установками человека. По мысли А. Волынского, именно в начале XX века искусство, пережив «антихудожественную» эпоху материализма, возвращается к своей природе: «идеализм расчищает дорогу для творческой деятельности», поэтому теперь «характер разумно понятого закона» должны получить «старые бессознательные влечения» [50; 52]. О неподвластности вдохновения законности пишет Н. Гумилев, оговариваясь при этом, что «отступления от общепринятого правила» придают индивидуальность стихотворению, носят сознательный характер, «причем они любят рядиться в бессознательные» [66; 49].

Наконец, представители каждого из эстетических направлений рубежа XIX-XX веков приходят к необходимости оправдания абсолютизируемой современной культурой идеи отрицания канона в искусстве. Это оправдание обнаруживается ими в самой логике развития литературы в целом, где, по словам О. Мандельштама, каждая смена литературных форм, «каждое <...> приобретение <всегда> сопровождается утратой, потерей». Так, поэтом постулируется мысль о неразрывности связи отрицания/утверждения. «Подобно тому, – пишет О. Мандельштам, – как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» [122; 361]. К. Бальмонт отметил, что современная эпоха породила художника, мыслящего и чувствующего «на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще

народившегося», развенчивающего «все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой» [11; 57].

Таким образом, русская философская и эстетическая мысль рубежа XIX-XX веков оказалась «теоретическим» обоснованием художественной практики, абсолютизирующей идею свободы, и оправданием литературного хулиганства. Философски и эстетически обоснованное, оно стало знаком этой эпохи. Литературное хулиганство является особой формой пребывания художника в культуре, когда, обретая в качестве незыблемого основания своей творческой деятельности свободу и сняв сдерживающие ее ограничения, он продуцирует конфликт с традицией. Литературное хулиганство формируется в пространстве отношений «Я – Другой», где, с одной стороны, оказывается атакующий традицию художник, а с другой – хранящий память о ней реципиент, идентифицирующий художника-нигилиста как «хулигана». Искусство рубежа XIX-XX веков было, по существу, искусством, провоцирующим «другого» – читателя, зрителя, слушателя. «Желтая кофта Маяковского, – писал В. Каменский, – аэроплан на моем лбу, собака на щеке Бурлюка (знак чутья), невероятные сверхстихи и горластые речи непризнанных гениев – все это до скрежета дразнило “в шик опроборенных” охранителей эстетики в духе парфюмерного символизма» [87; 206]. Творческая свобода «хулигана» является оправданием его эстетического бунта. Однако его свобода очевидна лишь в свете оттеняющей ее Традиции. «“Уникальный” знак, – пишет Ю.М. Лотман, – оказывается «собранным» из типовых элементов <...>. Всякое новаторское произведение строится из традиционного материала. Если текст не поддерживает памяти о традиционном построении, его новаторство перестает восприниматься» [114; 32]. Как это ни странно, но именно в «хулиганском» искусстве удается проделать, по словам В. Адорно, «парадоксальный фокус», соединить две взаимоисключающие черты творчества: Свободу и Необходимость.

Глава 2.

Свобода творчества в поэзии

В. Брюсова и В. Каменского

Во второй главе диссертационного исследования мы рассмотрим, как идея свободы творчества воплотилась в лирике В. Брюсова и В. Каменского. Эти поэты принадлежат двум литературным направлениям, одно из которых (символизм) заявило о себе в 1890-е, другое (футуризм) – в 1910-е годы. Мы не ставим задачу связать пути утверждения идеи свободы творчества с эстетическими декларациями этих групп. Нам важно представить творчество этих поэтов как особую сферу духовного опыта художника, где идея свободы творчества разрешается и утверждается самостоятельным путем параллельно с декларируемыми эстетическими идеями. Мы проследим, какие механизмы отрицания предшествующей традиции находят названные поэты, воплощая идею свободы творчества на разных этапах ее укоренения в литературном процессе, какие уровни художественной системы при этом подвергаются деформации и становятся проводниками новой традиции.

2.1. Аксиологическая система романтизма как источник свободы творчества в лирике В.Я. Брюсова

Символизм – европейский, а вслед за ним и русский – изначально формируется как литературно-художественное направление, утверждающее свою преемственную связь с романтизмом. Унаследовав от романтиков катастрофичность мироощущения, стремление прорваться от апокалиптически воспринимаемой действительности к сверхвременной идеальной сущности мира, обостренное внимание к роли личности в истории и мировом процессе, тоску по духовной свободе, символисты провозглашают основой своих теоретических взглядов и поэтической практики крайний индивидуализм. Это приводит к отвержению формировавшейся на протяжении более полувека системы ценностей реалистической литературы. Аксиологические системы романтизма и реализма не просто две ценностные

шкалы, задающие разные ориентиры в понимании мира и человека, они взаимоисключают друг друга, устанавливают противоречащие друг другу ценностные приоритеты. Конечно, субъективизм, утверждаемый русскими символистами, оказывается соприродным лирике как литературному роду¹. Однако не следует забывать, что русская поэзия претерпела в эпоху реализма ряд существенных трансформаций (подробно описанных Б.О. Корманом в работе «Лирика и реализм»), определивших ее этику и эстетику. Поэтому попытка реанимировать в литературе начала XX века романтический метод как особый способ изображения мира и человека может быть трактована как крамольный акт девальвации устоявшихся, традицией кодифицированных ценностных установок. Мы обратились к творчеству В. Брюсова – одного из лидеров, теоретиков и апологетов русского символизма, чтобы показать, как утверждаемая в художественном опыте поэта аксиологическая система романтизма позволяет воплотить идею свободы творчества на основе разрушения ценностной системы реализма. Анализ его поэзии позволит описать специфику неоромантизма начала XX века в соотнесенности с реалистической традицией русской литературы.

В. Брюсов воспроизводит романтическое мироотношение и метод, то есть способ изображения мира и человека, перестраивая все уровни художественной системы, прежде всего конфликт и субъектную организацию текста. Остановимся на этом подробнее.

Как известно, романтики изображают конфликт человека с миром. В. Брюсов задает этому конфликту свои пространственные параметры. Показательны характеристики, которыми его лирический герой наделяет реальность: «*Мир так ничтожен*» [34; 88]; «*В безжизненном мире живу*» [34; 121]; «*Наш мир – молчанье, мрак и прах*» [34; 402]; «*Горе тем, кто свеж и молод / Здесь, в тюрьме земной!*» [34; 415]; «*В целом мире – как в пустыне я*» [35; 36]. Традиционная для романтизма оппозиция трансформируется В. Брюсовым во вполне конкретное противостояние лирического героя и города. В образе города, вырастающего до «чуждой взорам вселенной», до

«мира непонятно-пугающего» [35; 176], получает свое последовательное воплощение романтическая концепция изначально злого мира.

Брюсовский город предстает средоточием *«всей лжи, всей мишуры, всей бренности»* [35; 165]. Он населен пьяными (*«Пьяные лица и дымный туман»* [34; 107]; *«Но буен город, пьяный, шалый, / Справляющий вечерний час»* [36; 321]) и проститутками (*«Проститутка меня позвала безнадежно»* [34; 334]), зачастую неразличимыми в дикой, безобразной толпе (*«Киша бессчетными уродцами»* [34; 517]; *«Улицы, кишащие людом, / Шумные дикой толпой»* [34; 173]). Здесь течение жизни определяется целым рядом подмен: вечного – сиюминутным (*«Волновалась улица жизнью минутной»* [34; 104]), подлинного – пародийным (*«<...> ряд / Оконный, – комнаты, где двое / Пародию любви творят»* [36; 34]), настоящего – призрачным (*«в комнатах безвыходных / Опризрачены, люди мечутся»* [35; 261]). Город равнодушен к людям, для него они лишь «живые клетки» его тела. Лишенный какой бы то ни было внешней привлекательности, чуждый сочувствия и сострадания к человеку, глухой к его трагедии², брюсовский город представлен целым рядом характеризующих его существо образов.

О самом важном из них – образе **смерти** (*«Фонарей отрубленные головы / На шестах безжизненно свисли»* [36; 69]) – сигнализируют в тексте лексемы: **преисподняя** (*«Теснины улиц! / Двери в ад...»* [34; 414]), **могила** (*«В городе я – как в могиле»* [34; 177]), **гроб** (*«Страшны закрытые двери: / Каждая комната – гроб!»* [34; 177]), **покойник/надаль/прах/труп** (*«Падали запах знаком крылатым разбойникам», «<...> а они все кружат над покойником»* [34; 83]), **череп** (*«И, как кошмарный сон, виденьем беспощадным, / Чудовищем, размеренно-громадным, / С стеклянным черепом, покрывшим шар земной, / Грядущий Город-дом являлся предо мной»* [34; 265]). Второй по значимости образ **зверя/чудовища**³. Звериное начало в городской жизни (*«Здания – хищные звери / С сотней несытых утроб!»* [34; 177]) зачастую соотносимо с сатанинским началом (*«В тот вечер улицы кишели людом, / Во мгле свободно веселился грех, / И был весь город*

дьявольским сосудом. / Бесстыдно раздавался женский смех, / И зверские мелькали мимо лица...» [34; 156]). Город представлен и образом **тюрьмы**, привнесенным в русскую литературу еще романтиками. Если романтическому герою тюрьмой представляется весь мир, то для лирического героя В. Брюсова «*всемирной тюрьмой*», заковавшей человека в цепи [34; 438], оказывается город.

Необходимость пребывания лирического героя в городе во многом определяет специфику романтического конфликта в брюсовской лирике. Картина враждебного герою города создается посредством целого ряда образов: зрительных («*И тонут, празднично-закатные, / Лучи в неразстворимой копоти*» [35; 261]; «*Мечет грязью авто, режет лужи трамвай*» [36; 527]), звуковых («*Грохот города слышен вдали*» [34; 63]; «*И крик, и звон, и многократные / Раскаты, в грохоте и топоте*» [35; 261]), зрительно-звуковых («*На узких улицах дрожал ослабший свет, / И каждый резкий звук казался там утроен*» [34; 265]; «*Окна зеркальные, / Крики нахальные / Ярких плакатов*» [35; 57]). Город, с его шумной, пестрой, но абсолютно выхолощенной, лишенной всякого смысла жизнью (неслучайно в урбанистических стихах В. Брюсова так часто возникает мотив безумия: «*По Москве девятьсот двадцатого / Проплываю в ладье безумия!*» [36; 70]; «*Но в этом шуме / Бедных безумий*» [36; 527]), физически угнетает героя («*в городе, где стены давят*» [34; 270]). Город обостряет в лирическом герое чувство одиночества, выталкивает его из своего пространства («*Бреду, спотыкаясь по рытвинам / Тротуара, в бездонном безлюдьи*» [36; 69]; «*Но в этой тишине я был чужой и лишний. / Я к пристани бежал от оскорбленных лип*» [34; 265]), наказывает собой («*В дни, когда Роком я кинут / В город на жесткие камни*» [36; 74]). Пытаясь найти решение этой романтически-безвыходной ситуации, В. Брюсов рисует два варианта бегства героя из мира зла и неволи в мир свободы и реализованной мечты, каждый из которых соотносится с романтической традицией. В первом варианте лирический герой бежит от «*городской утомительной похоти*» [36; 227] на лоно

природы: *«И раскрывались вновь торжественные дали: / Пути, где граней нет, простор без берегов!»* [34; 265] (подобные примеры редки у поэта), во втором – бегство связано с уникальной, дарованной ему свыше (*«Жребий заветный мной вынут»* [36; 74]) способностью творить. Именно творчество открывает возможности бестрагедийного пребывания человека в мире: позволяет сотворить альтернативный реальному прекрасный город, который, однако, в силу своей зыбкости и эфемерности постоянно находится перед опасностью исчезновения (*«И пышен город, озаренный: / Чертоги, башни, купола, / И водоемы, и колонны... / Но ждет в бездонной бездне мгла»* [34; 340]); усмотреть среди преходящего вечное (*«Под вольный грохот экипажей / Мечтать и думать я привык, / В теснине стен я весь на страже: / Да уловлю господень лик!»* [34; 328]), наконец, беспрепятственно силой магических слов путешествовать по столетиям, укрываясь от *«светов электрических», «глухих гудков автомобилей»* в *«радостные легенды и скорбные были»* [36; 344]. Осознание своей творческой силы позволяет герою уже не столь трагично переживать одиночество. Более того, оно воспринимается как знак его избранности, и, пожалуй, впервые в лирике герой без иронии благодарит небо за свое узничество: *«Как тебе благодарен я, боже, / Что на время – в тюрьме и один!»* [36; 359]. Так, враждебный жизни и человеку реальный мир (город) становится для лирического героя В. Брюсова, с одной стороны, объектом негации, с другой – необходимой составляющей идеального мира. *«Безжизненному миру»* противопоставляется мир мечты (*«Я всегда мечтой оваян, я храню любовно сны <...>. / Как в безмолвии могилы, я живу в беззвучной мгле»* [35; 182]), богатый внутренний мир героя (*«В безжизненном мире живу, / Живыми лишь думы остались»* [34; 121]). Неприятие реального мира, отрицание его ценностей (*«Я действительности нашей не вижу, / Я не знаю нашего века, / Родину я ненавижу»* [34; 100]) компенсируются творческой природой лирического героя, позволяющей противопоставить несовершенному и преходящему миру созданный силой творческой фантазии вечный мир

красоты («Создал я в тайных мечтах / Мир идеальной природы, – / Что перед ним этот прах: / Стени, и скалы, и воды!» [34; 111]). Земной мир оказывается миражом, бледной копией («Наш мир – фата-моргана» [34; 36]; «Этот мир – иного мира тень» [34; 226]) иного – истинного – мира, по Платону, мира чистых сущностей, возможность обретения которого содержится в неповторимой способности мечтать, фантазировать, творить. Отсюда лирический герой постоянно желает укрыться в собственной фантазии, зачастую подменяя реальность «вымыслами безудержной мечты». При этом парадокс романтического сознания заключается в том, что, отрицая утонувший в грехе мир, являющий человеку свой звериный облик, угрожающий ему гибелью и разрушением, посягающий на его свободу, герой нуждается в нем, поскольку именно *этот* мир становится той системой координат, относительно которой он конституирует себя как абсолютную ценность. Город (шире – мир) оказывается прозаическим двойником героя, необходимым ему для понимания своей уникальности и для утверждения своей позиции в мире, а точнее, оппозиции миру.

Романтическая установка разграничить мир по принципу «реальное» – «идеальное» находит в лирике В. Брюсова свое выражение в концепции пространства и времени. В традициях романтической литературы «реальным» временем со всеми соответствующими ему негативными оценками является у В. Брюсова настоящее, временем «идеальным» – будущее. К нему-то и устремлен взгляд брюсовского героя («<...> не живи настоящим, / Только грядущее – область поэта» [34; 99]). С будущим связываются и поэтические надежды быть по достоинству оцененным, обретя в человеке грядущего родственную душу («Но когда настанут мгновенья, / Придут существа иные. / И для них мои откровенья / Прозвучат как песни родные» [34; 100]), и романтическая вера в воплощение мечты, которая – по определению – всегда дистанцирована в пространстве и во времени («Жизнь не в счастье, жизнь в искании, / Цель не здесь – вдали всегда» [34; 225]; «Пусть новый мир встает из бездн безвестных, / Не

знающий, что в прошлом были мы: / О нем мечтаю в свете звезд небесных» [36; 336]). Брюсовский герой убежден в своей поэтической миссии посредника в истории, объединяющего века, транслирующего знания от поколения к поколению («Я все ж останусь телеграфной нитью, / Протянутой в века из дней моих!» [36; 294]), тем самым обеспечивающего себе поэтическое бессмертие («Я есмь и вечно должен быть» [35; 96]). Лирический герой В. Брюсова смело вписывается в вечность, ставя себя в один ряд с Данте, Вергилием, Гете, Пушкиным («Летом 1912 года»). Его временем становятся грядущие века, а залогом бессмертия – уникальный творческий дар, благодаря которому возможен прорыв сквозь «бедный свет» к иным пространствам и временам: «И, сын земли, единый из бесчисленных, / Я в бесконечное бросаю стих» [35; 98]. А потому все, что происходит с героем в настоящем – его полный нигилистического пафоса опыт пребывания в мире, осмысления себя в истории – оказывается более чем оправданным. Разрушение несовершенного настоящего становится необходимым звеном в цепи ведущих к будущему трансформаций («И все, что нас гнетет, снесет и свет время, / Все чувства давние, всю власть заветных слов, / И по земле взойдет неведомое племя, / И будет снова мир таинственен и нов» [34; 266]). Причем отрицание, по В. Брюсову, – явление общекультурное, дающее о себе знать всякий раз, как исчерпывается культурный потенциал того или иного времени. И будущее, рано или поздно ставшее настоящим, его не избежит. Неслучайно поэт обращается к «грядущему пророку»: «О, пусть и грядущий пророк / В этом мире земных вакханалий / Блуждает, всегда одинок, / Разбивая святыне скрижали» [36; 241].

Так, упование на будущее делает путь брюсовского героя осмысленным. Вера в то, что все случающееся в настоящем получит свою завершенность в будущем, что развитие человека приведет его к освобождению от закономерностей мира и власти над ним, а мир, в свою очередь, обретет утраченное когда-то совершенство, не позволяет ему усомниться ни в недолговечности неидеального настоящего («Не страшно

мне и царство нашей тьмы» [34; 230]), ни в собственной вневременной значимости («*Что в будущем восторжествуем мы, / Я знаю»* [34; 230]).

Лирический герой поэзии В. Брюсова противоречив. Своей противоречивостью («*И странно полюбил я мглу противоречий»* [34; 142]) он может посоперничать с героем М.Ю. Лермонтова, подобно которому он стремится заключить в своей душе все – зачастую взаимоисключающие – эмоции («*Почему я только мальчик, / В глубине души таящий / Радость странную и горе, / И восторг любви томящей!*» [34; 117]), стирая грани между ними, возводя их в высшую степень и переживая одновременно («*Вновь я хочу все изведать, что было: / Ужас, и скорбь, и любовь!*» [35; 91]; «*Хочу всего, без грани и без меры, / Опасных битв и роковой любви!*» [35; 92]).

В то же время в лирике В. Брюсова можно выделить два типа героя, соотносимых с разными традициями: романтического индивидуализма и реалистической лирики.

Лирический герой, соотносимый с традицией романтического индивидуализма, – это возвышенная одинокая личность, полагающая источник всех ценностей в себе и позиционирующая себя как единственную ценность в мире. Он выступает как некая норма, эталон, сравнение с которым обнаруживает несовершенство всего, что есть не-«Я». Так, повсеместному прозябанию и оцепенению противопоставляется его исключительная вера в себя и жажда непрерывного совершенствования («*Я не знаю других обязательств, / Кроме девственной веры в себя»* [34; 132]; «*Бесконечны пути совершенства, <...> / В этом мире одно есть блаженство – Сознавать, что ты выше себя»* [34; 132]); человеческой посредственности, бездуховности и бесчувственности – его цельность духа («*Но цел мой дух, и не растрочены / Сокровища моей души!*» [35; 7]), повышенная восприимчивость и напряженная внутренняя жизнь, где есть и вечный поиск («*Душа искать не утомилась, / И сердце – дрожью жить в груди»* [35; 11]), и огонь чувств («*Моя душа всегда огнем палима»* [35; 301]), и полет мысли

(«*Мой разум, бодрствуй! / Мысль, гори!*» [36; 320]); мгновенности всего живого, увядающего и стареющего со временем – его не подвластные годам сила и молодость («*Напрасно бури тяготели / Годин шумящих бытия! / Я – тот же отрок, дерзко-юный, / Вся жизнь, как прежде, впереди*» [35; 124]); наконец, всеобщей детерминированности и вмещенности в сеть мировых закономерностей – его свобода («*В безумии жизни я не был рабом*» [34; 132]; «*Я счастлив и силен, свободен и молод*» [34; 269]; «*Моя душа свободная, / Моя душа мятежная*» [36; 251]).

Абсолютная свобода сопряжена у В. Брюсова с уникальной способностью лирического героя подчинять своей власти все («*Ты, жажда властвовать! Привет! / Ты, как всегда, в порывах бури*» [36; 264]), повелевая Вселенной и Судьбой («*Блаженств забытых / Я властелин*» [34; 117]; «*И в жажде ведать неземное / Ты должен горы пошатнуть*» [34; 226]; «*Но я изведаль всю судьбу / И властен выбрать жребий воли*» [36; 260]). Брюсовский герой называет себя «*царем над вечностью мгновенной*» [34; 189], богом и сверхчеловеком («*В себе люби сверхчеловека...*» [34; 298]), сравнивает себя с великими пророками земли («*И будто – / Я Заратуштра, я Будда, / Я Христос, я Магомет, / Я – индейский сашем*»⁴ [36; 437]). Он, не знающий заблуждений, оставляет за собой право вершить суд над миром («*Над дряхлым миром я вершу свой суд*» [36; 408]), отрицая все правила, круша все его запреты («*<...> так желанно мне – / Грань преступать, ломать уставы*» [35; 174]). Вообще вся его жизнь оказывается непрекращающейся борьбой с несовершенным миром, битвой с Роком. Это герой, декларирующий в мире активную позицию, нацеленную на то, чтобы задать миру, людям, судьбе свои законы существования, заставить функционировать их согласно своей логике. Тема борьбы/битвы неслучайно становится сквозной у В. Брюсова. Его герой, с детства впитавший радость «сражений», счастье победы («*Словно с детства я к битвам приучен!*» [34; 152]), сохраняет готовность к бою на протяжении всего пути. Борьба является для него жизненной необходимостью («*А мне что близко? – кровь и*

война» [34; 174]; *«Ищи борьбы, душа крылатая»* [36; 8]), открывающей возможность самоутвердиться в своей оппозиции к миру, позволяющей не подчиниться роковой предопределенности, способствующей реализации его творческого потенциала, свершению миссии поэта.

Обращают на себя внимание стихотворения В. Брюсова, посвященные революции (*«Мятеж»*, *«В такие дни»*, *«Под гулы и взрывы»*, *«Вещий ужас»*, *«В первый раз»*, *«Октябрь 1917 года»*, *«Коммунарам»*, *«Оклики»* и др.). Стихия революции оказывается сродни не только природе брюсовского героя, находящегося в состоянии порыва (*«И каждый час мой был порыв»* [36; 273]) (неслучайно сквозным для лирики В. Брюсова становится определяющий качество души его героя мотив бури: *«Моя дорога – дорога бури»* [35; 83]; *«<...> душа моя / Знакомым предвкушением объята / Безумной бури в бездне бытия»* [35; 191]; *«Я ль не искал под бурей гибели, / Бросая киль в разрез волны»* [36; 92]), но и его жизненной программе. Рассматривая революцию не в узкосоциальном аспекте, а как явление космического масштаба, он с восторгом принимает ею несомое разрушение (*«Строить, крушить, в битву ринуться! / Перед Целью веков ниц простерта мечта»* [36; 88]; *«Что ж, если что-то под солнцем разбито! / Бей, и удары удвой и утрой!»* [36; 103]), подхватывает мотив ее преображающего мир вихря (*«Захвачен вихрем ярко-юным, / Что в прах свергает алтари, / Гори восторженным трибуном, / Зов бури вольно повтори!»* [36; 90]). Для романтической личности, живущей неутолимой в «этом» мире жаждой великого, революция предстает оправданной надеждой, свершившимся ожиданием, когда в небытие уходит столь презираемый героем старый, несовершенный, выродившийся мир и открываются двери к иной жизни. Пафос разрушения старого, таким образом, оборачивается пафосом утверждения нового – свободного, прекрасного, идеального (*«Разрушается старое, значит, поднимется новое. / Разрываются цепи, значит, будет свободнее»* [36; 58]).

Разговор о «романтическом» герое лирики В. Брюсова немыслим без понимания его особой – творческой – природы. Как отмечает Б.О. Корман, ценность человека в романтизме «определялась принадлежностью к кругу избранных по принципу противопоставления толпе в сочетании с ориентацией на страсть» [102; 387]. Человек ценен здесь потому, что «он гордый избранник, презирающий плоский разум и обуреваемый страстями» [102; 388]. В лирике В. Брюсова абсолютная ценность его лирического героя – не безусловно заданная, а отрефлексированная поэтом – связана не столько с его способностью переживать исключительные чувства, сколько с его уникальной творческой сущностью. Именно творчество становится основой аксиологической системы поэта (*«Давно, среди всех соблазнов мира, / Одно избрал я божество, / На грозном пьедестале – лира»* [36; 313]), благодаря чему он разрешает сформулированные романтиками кардинальные вопросы (человек и мир, человек и вечность, Я и другой человек [102]). Остановимся подробнее на основных аспектах темы творчества в лирике В. Брюсова, позволяющих охарактеризовать само существо его лирического героя, обуславливающих его уникальность, избранность и вневременную ценность.

Прежде всего, размышления о творчестве у В. Брюсова обычно сопровождаются раздумьями о свободе. Поэт утверждает тождество этих основополагающих для него начал. Оказываясь во власти мировых закономерностей (и в этом смысле ничем не отличаясь от «других»), герой обретает абсолютную свободу в творчестве, открывающую в нем нечеловеческую способность проникать в тайны мироздания (*«Эта воля – свободна опять, / Эта мысль – как комета – вольна! / Все могу уловить, все понять»* [34; 87]), позволяющую ему утвердиться в собственной избранности, несоизмеримости с толпой (*«Дано мне петь, что любо, что нравится мечтам, / А вам – молчать и слушать, вникать в напевы вам! / И что бы ни задумал я спеть – запрета нет, / И будет все достойно, затем, что я – поэт!»* [34; 308]). Именно искусство становится той вожденной сферой, где свобода героя не имеет границ, где им снимаются все запреты

(«Запрета / В искусстве / Мне нет» [36; 215]), зачеркивается все «лишнее» («<...> мне рек Всевышний – / Искусство в том, чтоб все зачеркивать, что лишне» [36; 420]), где ему подвластны любые темы («Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа и Дьявола / Хочу прославить я»⁵ [34; 355]).

Поэтическая свобода связывается с безграничной властью творца над языком. Поэт актуализирует язык, возвращает его к жизни, по словам Р. Барта, «начинает подбирать то, что рассеяно в самом языке» [13; 550], кодируя в словах «тайные смыслы». Обретая власть над языком, брюсовский герой открывает в себе уникальные способности, соотносящие его с Богом. Он совершает чудеса («Едва шепнуть слова заклятий, – / И блеском озарится мгла» [34; 128]), преображает человека, даруя ему освобождение от мира («Так! я незримо стены рушу, / В которых дух наш заточен» [34; 428]), наконец, творит собственную вселенную, с легкостью создавая золото из «солнца и горсти песку», снег и вьюгу – из «пшеницы белеющей» и цветочных лепестков [34; 234]. Лирический герой В. Брюсова становится той точкой в системе координат вселенной, где пересекаются и оживают все пространства («Все, все во мне, круги живых вселенных, / Преображенных, вновь зажженных мной» [36; 89]) и времена («Круг всех веков, где дикарь в *uber Mensche*; / Все, все – во мне!» [36; 185]). Он и есть целая вселенная⁶ («В моей душе, как в глубях океана, / Живой прибой зачатий и смертей, – / Стихийный вихрь неистовых страстей» [36; 353]).

Со способностью переживать в акте творчества никем не изведенные нечеловеческие чувства, погружаясь в экстатическое, дионисийское состояние исступления, с уникальным даром созидания силой творческой мысли целого мира, находящегося в абсолютной власти творца, и с обретением через этот дар тщетно искомого человеком освобождения от уз реального мира и связывает лирический герой В. Брюсова свою несопоставимость с людьми и соизмеримость с Богом:

На самом дне мучительной темницы
Я властелин сознания и мечты!
<...>
Со мной мой свет – среди бессменной мглы,
Со мной мечты – свободны и светлы, –
И выше я людей, царей и бога! [34; 556]

Однако надо сказать, что в основе подобных отношений с Богом лежит не логика метафизического бунта: брюсовский герой далек от огульного протеста против Первотворца. Перед нами художественный вариант антропологического откровения, описанного Н. Бердяевым в «Смысле творчества», когда «бесстрашие духа, дерзновение перед Господом» объявляются «высшими, жертвенными добродетелями религиозного пути» [27; 232]. Творчество человека, которое «есть дело <его> богоподобной свободы, раскрытие в нем образа Творца» [27; 90], понимается как «теургия, богодействие, совместное с Богом действие» [27; 114]. Поэтому бунтовать против Бога – значит отрицать свою творческую природу: «сама идея творчества возможна лишь потому, что есть Творец» [27; 116].

Представление о творчестве как теургии определяет в поэзии В. Брюсова целый ряд дефиниций его лирического героя. Остановимся на них подробнее.

- Поэт – служитель Бога, призванный «прославлять Творца своей творческой динамикой в космосе» [27; 71] («*В моем самохваленьи служенье богу есть, - / Не знаю сам, какая, и все ж я миру весть!*» [34; 308]; «*Я голосом стану торжественных хоров, / Славящих творчество бога*» [34; 440]).

- Поэт – жрец, хранитель вековых тайн («*Нет, мы не только творцы, мы все и хранители тайны! / В образах, в ритмах, в словах есть откровенья; / Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны*» [34; 544]; «*Я, как жрец, воссылаю моленья / Безответной, немой красоте*» [36; 243]).

- Поэт – волхв, владеющий магическими, таинственными приемами воздействия («*И, тайные знаки / Свершая жезлом, / Стою я во мраке /*

Бесстрастным волхвом» [34; 129]; «И буду заклинать простым и вещим словом / Все тайны бытия!» [34; 556].

- Поэт – пророк, одинокий избранник Бога на земле, открывающий миру Божественную волю (*«Художник быть не может не пророком, / И рабство с творчеством согласовать нельзя» [34; 261]; «Как глухо в безднах, где одиночество, / Где замер сумрак молочно-сизый... / Но снова голос! зовут пророчества!» [34; 353].*

- Поэт – провидец, проводник тайных миров, медиум на «таинственной грани» иных сфер, через которого говорит высшая божественная сила (*«Ты от века – в мире эхо / Всех живых, всех мощных сил» [34; 432]; «Я словно слышу, в горнем свете, / Планетных сфер певучий звук; / И, прежнему призванью верен, / Тот звук переливаю в стих» [36; 8].*

Данный ряд характеристик брюсовского героя позволяет сделать вывод об осознании им своей творческой уникальности как от Бога данной. Его поэтическая свобода, безраздельная власть над сотворенным им миром возможны лишь постольку, поскольку существует Бог, призвавший его к откровению творчества, наделивший тайными знаниями. Неслучайно ведущими для лирического героя В. Брюсова, рефлексирующего по поводу своего творческого призвания, становятся тема творчества как дара и тема служения как главного задания творческого акта. Отсюда и представление о святости поэтического дара (*«Мой дар – святой, мой дар – поэта» [34; 448]; «Покрыта грудь святыми ризами, / Чело под жреческим венцом» [36; 306]),* его врачующей душу силе (*«Я так томлюсь, я зарыдать готов, / Но верую в целительное свойство / Задумчиво слагаемых стихов» [36; 230].* Поэтому лирический герой страшится его утратить (с молитвой обращается поэт к Богу: *«Дай мужество – в мире / Быть светлым всечасно, / Свершать свое дело, / И петь помоги мне, на пламенной лире» [36; 530]),* разочароваться в своей избранности, поддерживаемой романтической позой гордого одиночества (*«Правду их образов, тайно великих, / Я прозреваю один» [34; 102].* Отсюда же у В. Брюсова и сопряженная с темой поэтической свободы

тема несвободы от самого «мучительного дара», погружающего героя в тревожащие сознание аномальные состояния («*И вот я блуждаю в безумной тревоге, / И вот я томлюсь от больших ожиданий*» [34; 101]), обрекающего его, подобно лермонтовскому демону, отринутого землей и непринятого небом, на непереносимое одиночество («*Земля мне чужда, небеса недоступны, / Мечты навсегда, навсегда невозможны. / Мои упования пред миром преступны, / Мои вдохновенья пред небом ничтожны!*» [34; 101]). Поэт осознает неизбежность своего пути, находя упоение и в этой неизбежности, и в творческих муках. Он, обреченный на «трудный подвиг», с радостью принимает свой жребий, вступая на полный мук и тревог путь поэта («*И мне от жгучей боли весело, / И мне желанен мой костер*» [34; 400]).

Таким образом, свобода лирического героя В. Брюсова как знак его выделенности из мира, отмеченности высшими силами имеет божественную природу, поэтому никогда не вырождается в произвол, в бессмысленный бунт против Бога как ее первопричины. Брюсовский герой, погруженный в «тайны духа», упивается внутренней свободой, дарующей ему ни с чем не сравнимую власть над миром, бросающей его в «ярый бой со всеми» во имя утверждения собственной мечты. Однако он всегда осознает свою «призванность» к этой роли – роли одинокого гения, ниспровергающего авторитеты, рушащего каноны, сыграть которую ему дано ровно настолько, насколько предопределено свыше. В. Брюсов неслучайно ставит в один типологический ряд поэта, воина и инока («*Я – воин, я – поэт, я – инок*» [35; 177]): всякий творческий акт, каким бы смелым порывом перекроить мир согласно собственной логике он ни был вызван, всегда есть акт служения Божеству, благодаря которому он и оказался возможен. Брюсовский герой – «раб» и «король» одновременно [36; 352], отдающий отчет в этих двух ипостасях своего существа. Так, в творческом опыте В. Брюсова реализуется восходящая к философским воззрениям И. Канта, Г.В. Гегеля, Ф. Шеллинга идея свободы творчества, включающая понятие необходимости.

Однако декларация идеи свободной, героической, противостоящей миру личности не единственная в лирике В. Брюсова. Здесь присутствует качественно иное сознание, типологически близкое, например, сознанию лирического героя Ф. Тютчева – «одинокое тростника», брошенного в пучину мирового хаоса, мучительно переживающего свою слабость, негероичность, зависимость от мира. Этот тип брюсовского героя признает свою детерминированность, как и всякий человек, оказывается подвержен давлению мира. Он, может быть, впервые осознает свою родовую природу. Отсюда в лирике поэта форма «Мы» как форма родового сознания всех людей, размышляющих о своей жизни (*«Мы, дыша мечтой блаженной, / Сном работы, ядом книг, / В душной кузнице вселенной / Все куем за мигом миг»* [34; 520]), ее непостижимой тайне, осознающих мгновенность и зыбкость своего существования (*«Что мы знаем? что мы значим? / Мы – цветы! мы – миг! мы – дым!»* [34; 461]). У него с людьми родовой принадлежностью предопределенная общая судьба (*«И я с людьми как брат, я все прощаю им, / Печальным, вдумчивым, идущим в тихой смене, / За то, что вместе мы на грани снов скользим, / За то, что и они, как я, – причастны тени»* [34; 173]).

Лирический герой В. Брюсова, выступающий в лирике как субъект и объект, поглощен мыслью о наличии закономерностей в своей жизни. Эта мысль каждый раз становится для него открытием: «потрясенный явившейся ему истиной, человек внимательно всматривается в новое качество своего сознания» [102; 394] и, как следствие, в новое состояние своей души. Брюсовский герой «ломается» под тяжестью открывшегося ему знания о всеобщем характере воздействия мира на человека. Герой растерян и дезориентирован в мире, глухом к человеческим страданиям. Он все чаще задается проблемой самоидентификации, размышляя о зыбкости своего существования и собственной незначительности перед силами вселенной (*«Там, в небе пламенном, я, малый, что я значу?»* [35; 198]; *«Что я? – лишь отзвук случайный / Древней, мучительной тайны»* [35; 10]; *«Я – капля в*

море!» [35; 297]; *«Лишь взвихренный атом космической пыли я»* [36; 418]). В. Брюсов вновь возвращается здесь к теме рабства/узничества человека в мире, только иначе расставляя акценты, трактуя ее уже не как романтическую необходимость противопоставить негативно оцениваемому миру идеальный мир абсолютной свободы, а как наказание и проклятие человека, избыть которое ему не под силу (*«Творим мы волю божью, / Намеренья Судьбы, – / Идем по бездорожью / В оковах, как рабы»* [34; 236] – вновь лирический герой вписывает себя в человечество; *«Я – узник, раб в тюрьме»* [34; 266]; *«Кто я? раб неотрешимый / От тяжелых жерновов. / Кто я? раб неутомимый, / Узник я в цепи незримой, / Доброволец из рабов!»* [36; 296]).

Так, в лирике В. Брюсова с гордым, сильным, торжествующим над миром романтическим героем сосуществует реалистически мыслящий человек, мятущийся, испытывающий власть мира над собой, надломленный открывшейся ему истиной о призрачности собственной власти, ищущий личного выхода и являющий еще одну грань авторской позиции. При всей антиномичности двух типов лирического героя поэта существует некое объединяющее их начало. Таким цементирующим образ брюсовского героя началом становится сквозная для лирики поэта тема одиночества. Это тотальное чувство, неотступно преследующее лирического героя, окрашивает собой и отношение брюсовского человека к миру, и понимание себя в нем. Хотя одиночество как тема также неоднородна у поэта. Здесь – в зависимости от того, какой тип авторского сознания преобладает, – условно можно выделить две грани этого состояния. Во-первых, одиночество как знак избранности героя, показатель его оппозиции бездуховному, низкому миру (соответствует первому типу авторского сознания). В данном ценностном аспекте одиночество осмысливается брюсовским героем не как тяжелое, разлаживающее сознание человека чувство, а как знаковое состояние лирического героя, в котором он находит единственно возможную награду за пребывание в неидеальном мире и, впадая в которое, он всякий раз

идентифицирует себя как уникальную, необыкновенную, несоизмеримую с «этим» миром и его людьми личность. Во-вторых, одиночество как непереносимое, болезненное состояние героя, вызванное, по словам Б.О. Кормана, «противопоставленностью миру вообще и другому человеку в особенности» [102; 391] (соответствует второму типу авторского сознания). «Уже в пределах канонической романтической лирики, – писал Б.О. Корман, – обнаружилась нравственная непереносимость последовательно выдерживаемой индивидуалистической позиции: сознание собственной уникальности – это не только основа высочайшей самооценки, но и мучительное бремя, не только благословение, но и проклятие» [102; 392].

Лирический герой В. Брюсова, утверждаясь в своей гениальности, в то же время страдает от одиночества. Для него, находящегося «вне человечества», одиночество становится единицей измерения собственного величия. Это чувство – удел избранных. Только вот напиток отвержения, который он так жадно пьет, оказывается ядовитым (*«Яд отвержения – напиток венценосный!»*) [34; 320]). При этом, стремясь приобщиться к миру другого человека, он стыдится этого порыва, своего желания чужого участия: статус сильной, гордой, самодостаточной личности обязывает. Сотканный из противоречий, брюсовский герой пребывает в трагически неразрешимой ситуации: мечтая обрести освобождение от мирских оков, он в то же время болезненно переживает свою неприкаянность в мире, противопоставленность миру и людям (*«Но и в пустыне буду, как в толпе, – в аду!»*) [36; 483]). Тогда одиночество оказывается здесь уже не наградой и подвигом, а наказанием, не имеющим ни границ, ни срока давности (Ср.: *«Я снова в толпе, молодой, одинокий»* [35; 47]; *«Вновь одинок, как десять лет назад»* [34; 324]), за эту преступную по отношению к миру и другому человеку (да и к самому лирическому герою – в чем он не отдает себе отчета) позицию.

Представления о сильной и свободной героической личности определяют в лирике В. Брюсова отношение к *другому* человеку. В одном из ранних стихотворений («Юному поэту» 1896 года), содержащем

правила, следовать которым поэт обязан, В. Брюсов утверждает: «<...> *Никому не сочувствуй, / Сам же себя полюби беспредельно*» [34; 99]. Весь путь самого брюсовского героя становится воплощением этого поэтического завета. С одной стороны, художественное мышление поэта можно охарактеризовать как эгоцентрическое. Его лирический герой, находящийся в центре поэтического мира, убежденный в своей равновеликости Богу, рефлексирующий по поводу этого своего необыкновенного качества, замкнут на себе. С другой – в поэтическом лексиконе В. Брюсова впервые со времен романтизма возникает понятие «толпы» – с той этической оценкой, какую в него вкладывали романтики. Человек толпы, неспособный ни понять лирического героя с богатством и сложностью его внутреннего мира («*Живу среди людей, но непонятно им, / Как мало я делю их горести и смех, / Как горько чувствую себя среди них чужим*» [36; 255]), ни разглядеть в нем его не от здешнего мира дара («*Толпа со мной идет ущельем зданий, / Но ей незрим палящий мой венец*» [36; 263]), находится вне системы ценностей брюсовского героя. Если отношение толпы к поэту может быть различным – от агрессии («*Они меня оскорбляют*» [36; 274]) до почитания («*Меня венчают*» [36; 313]), то поведение героя отличается завидным постоянством, проявляющимся в игнорировании толпы, в стойком нежелании вступать в диалог («*Этих грез не поверю другому*» [34; 100]; «*От людей я сторонился*» [36; 232]; «*Но моих недосказанных дум / Никто никогда не узнает*» [36; 241]). Равнодушие поэта к другому распространяется и на отношения в системе автор – читатель: «*Я для себя пишу – не для других. / Читатели найдутся – сердце радо; / Никто не примет песни – и не надо!*» [36; 355].

Отношение к «другому» в брюсовской лирике строится на лишении его права быть субъектом. Ему априорно отказывается в ценности. Однако, как показал Б.О. Корман, существовать без этого презируемого бездуховного человека массы лирический герой романтической лирики не может, поскольку всякий раз «конституирует себя, непрерывно отталкиваясь от представлений об убогом человеке толпы»⁷ [102; 390]. Другой человек –

равно как и несовершенный мир – необходим герою, чтобы утвердиться в романтической позе оппозиции миру в целом и другому человеку в частности, всякий раз осмысляя себя как абсолютную и единственно возможную ценность в мире.

Романтическая природа лирического героя В. Брюсова определяет и его понимание любви. В любовной лирике поэта при всей ее многогранности и неоднозначности устойчиво прослеживается сюжет, который характеризует эгоцентрическую сущность героя и его отношение к другому/другой.

Живущий в мире мечты, творческой фантазии, герой изначально задает ориентиры в восприятии реальной любви, а priori уступающей любви идеальной. Романтическое двоимирие, проецируясь на чувство, всякий раз порождает ситуацию сравнения, где мечте, абсолютность которой задается через категорию «иного», противопоставляется недолговечное реальное чувство («*Мелькнув, обманет / Любви обет! <...> Все бледно, кроме / Одной мечты!*») [34; 47]. Тщетность ожидания воплощения мечты («*Когда по жизни шел я одиноко, / И гордо предан огненной мечте / О женщине безвестной и далекой*») [35; 85]), во-первых, закономерно приводит лирического героя В. Брюсова к представлению о невозможности реализации идеальной любви в действительности, а во-вторых, существенно расстраивает его самосознание, убеждая в неспособности любить. Отсюда в любовной лирике поэта инвариантный образ холодного сердца и сопряженный с ним образ смерти («*Приникни головкой твоей / Ко мне на холодную грудь*») [34; 46]; «*Я целовал, но – как восставший труп*») [35; 307]). Тема одиночества, пронизывающая лирику В. Брюсова, в любовных стихах связывается и с инородностью героя в мире земных страстей («*Но я останусь нем и недвижим / И странно чуждый женщинам земным*») [34; 321]), и с его отказом от диалога с миром («*Мою любовь, и страсть мою, и нежность / Ни перед кем я не пролью*») [34; 472]), и с бесконечной усталостью от череды повторяющихся «любовей», не приближающих героя к его «огненной мечте» и не преобразующих его самого («*Объятья беглые любви обманной / И*

сочетанья надоевших слов» [35; 63]; *«Влачась по дням, при новой встрече твержу с усталостью “люблю”»* [36; 278]). Неспособный пережить глубокое, подлинное чувство, герой играет в любовь, задавая правила этой игры, но не подчиняясь им (*«Торжествовать! люблю я звуки, / Люблю моих заклятий власть, / Мне нужны слезы, чьи-то муки, / Победа, гордость – но не страсть»*) [36; 265]). Он с легкостью осмеивает «страстных признаний порывы», искренние мгновения, где «плакал, любя» [36; 214].

Так, брюсовский герой, мечтающий испытать «иное» чувство, переживающий ряд бесплодных попыток его воплощения, приходит к идее несовершенства земной любви, в основе которой лежит представление о тотальных одиночестве и несвободе человека в мире, обуславливающих и одиночество человека в любви (*«Чужды друг другу – бредем мы одни»* [36; 215]), не позволяющее, по словам В. Соловьева, «осуществить <...> свободное единство мужского и женского человека», «создать истинного человека» [169; 665]. Одиночество героя, определяемое его романтической природой, делает любовь напрасной, лишает ее смысла. Трагедия пребывания брюсовского героя в мире усугубляется трагедией любви. Земная любовь выступает всякий раз как эрзац любви идеальной. Девальвируя главную ценность в мире, не найдя ей адекватной альтернативы, брюсовский герой обесценивает таким образом и «другого» (любимую женщину): *«Милая, ты у окна – / Тиной опутанный труп»* [34; 84]. Отказывая земной женщине в способности удовлетворить его жажду в идеальном чувстве, В. Брюсов вновь подрывает главное завоевание реалистической литературы – утверждение безусловной ценности другого человека.

Таким образом, в этической сфере возрождается основополагающая для лирики В. Брюсова романтическая трактовка мира, героической личности и другого человека. В сфере поэтики также можно говорить о ведущем структурном принципе, характерном для романтизма, но с некоторыми уступками. На уровне поэтической системы В. Брюсова в целом лирический герой не исчерпывает всего мира автора, являясь далеко не единственной

формой субъектной организации. Здесь взаимодействуют разные субъектные сферы – стихотворения с «Мы», собственно автором, повествовательная лирика, а также «ролевые» стихотворения. Это свидетельствует о разомкнутости лирической системы поэта, ее открытости другим сознаниям, что является традицией реалистической лирики, утверждающей паритет всех постигающих истину сознаний. Однако когда речь идет о форме лирического героя, структурным принципом становится закрытость, препятствующая проникновению в стихотворение чужих сознаний. Как отмечает Б.О. Корман, «убеждение в абсолютной ценности “Я”», претендующего на «исключительность выражения истины», «приводит к господству в лирической системе романтизма монолога-излияния “Я” – избранной личности» [102; 428].

Мир лирического героя В. Брюсова закрыт, непроницаем. «Ролевые» стихотворения формально (за редким исключением) написаны от лица разных «Я» – «в них либо предлагаются разные внешние обозначения образа лирического героя <...>, либо раскрываются и персонифицируются разные стороны его <...>» [102; 428]. Брюсовский герой как будто надевает маски: Ассаргадона, убежденного в своей непревзойденности и одинокого в своем величии («*Кто превзойдет меня? кто будет равен мне? <...> / Я исчерпал до дна тебя, земная слава! / И вот стою один, величьем упоен, / Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон*» [34; 144]), повелевающего миром царя Бил-Ибуса («*Царь, Бил-Ибус, я <...> был велик на земле. / Города разрушал, я, истреблял племена, / Города воздвигал, я, строил храмы богам*» [35; 323]), обожествляющего себя царя Египта («*Я стоял на колеснице позлащенной, как статуя бога на подножии своем*» [35; 380]), первого бунтаря Люцифера, претендующего на место Бога («*Я – первую заповедь давший: / Есть много богов*» [34; 231]) и борющегося за свободу («*Я начал для всех борьбу роковую, / За свободу идет борьба*» [34; 231]), но в каждой из них он говорит только о себе. «Ролевые» стихотворения В. Брюсова – это тексты, формально принадлежащие разным субъектам речи, но обнаруживающие одно и то же

сознание рефлекслирующего по поводу своей уникальности героя. Иначе говоря, тяготея к открытости на уровне лирической системы в целом, поэзия В. Брюсова остается «закрытой» для чужих сознаний на уровне организованных образом лирического героя стихотворений.

Мы рассмотрели ряд кардинальных для поэзии В. Брюсова вопросов. Анализ лирического героя и конфликта показал, что поэт ориентировался на романтическую традицию. Аксиологическая система романтизма позволила ему воплотить идею свободы творчества на основе отрицания литературной традиции, сформированной реалистической литературой, где была выработана гуманистическая система ценностей. На фоне этой культурной памяти В. Брюсов с его лирическим героем, замкнутым на себе, на своей творческом даром обусловленной уникальности, отвергающим мир и другого человека, выглядит проповедником крайнего индивидуализма. Логика брюсовского бунта основана на отрицании/утверждении: отчуждение мира происходит ради утверждения себя в статусе непререкаемой и единственной вселенской ценности, тем самым В. Брюсов закрепляет за собой репутацию литературного революционера.

2.2. Своеобразие лирического героя и специфика слова в поэзии В. Каменского

Если лирическим героем В.Я. Брюсова свобода творчества обреталась через возвращение в литературу романтической системы ценностей, то «хулиганство» В. Каменского вырастает на границе книжной и народной традиций. Поэтический опыт В. Каменского как представителя футуристического искусства, безусловно, выразил основополагающие идеи этой эстетики: разрыв с традиционной культурой; предвосхищение грядущего «мирового переворота» и рождения «нового человечества»; утверждение агрессивно-воинственной творчески свободной личности, бунтующей против привычной, обыденной реальности; разрушение естественного языка и утверждение права на словесные эксперименты.

Однако нас интересует не столько воплощение в поэзии В. Каменского программных идей футуризма, сколько свойственные автору пути обретения творческой свободы. Для этого охарактеризуем лирического героя В. Каменского: составим его психологический портрет, а также выявим природу слова, которым он оперирует.

Образ лирического героя В. Каменского восходит к дописьменной традиции – к народным разбойничьим песням. Воспетые в них «русские бегуны и разбойники» [26; 17], представители казацкой вольницы, голытьбы воплотили в себе характерно русский тип, русскую душу в ее необъятности и противоречивости. Пожалуй, нет в отечественной поэзии начала XX века другого лирического героя, выразившего столь органично русской природе ощущение полноты жизни, абсолютное приятие ее и упоение ею.

Побегу я на веселые поля.
Звени, знойный, черноземный,
полный-полный день.
Звенидень!
Звенидень!
Сердце радуйся и пояс развяжись!
Эй, душа моя, пошире распахнись! <...>
Звени, Солнце! Жизнь у каждого одна,
лучезарная, бегучая волна.
Звени, знойный, разудалый,
русский алый день.
Звенидень!
Звенидень! [88; 57]

Показателен в этом отношении сквозной для лирики В. Каменского мотив детства. Уподобляя себя ребенку, лирический герой подчеркивает первозданность своего восприятия мира, эмоциональную необузданность, свободу в проявлении чувств («Я – избалованный ребенок, / Кричу, смеюсь и трепещу, / Как на поляне жеребенок, / Я сам не знаю, что ищущу» [88; 77]), а также ощущение бесцельности своего существования («...раскрыляет мой полет / путь беспутный» [88; 66]), смысл которого открывается в самом процессе жизни и наслаждении ею («И расцвела / Моя жизнь молодецкая / Утром ветром по лугам. / А мое сердце – / Сердце детское – не пристало / К

берегам» [88; 78]). Подобная «детскость» сознания – со способностью удивляться миру, всякий раз открывая его для себя заново, с его докультурностью и а-социальностью, которые проявляются в игнорировании устоявшихся в человеческом сообществе правил и оценок, и с уникальным качеством поэта преобразовать мир силой творческой фантазии, выпадая таким образом из реальности и существуя над нею («*Мы в 40 лет – / тра-та – / Живем, как дети: / Фантазии и кружева / У нас в глазах»* [88; 127]) – становится сущностным определением лирического героя В. Каменского и его главным качеством («*Мой талант – мое детское сердце – / Солнцевейное сердце стихов»* [88; 99]).

Герой В. Каменского – природный человек. Он всякий раз утверждает себя в своем стремлении быть единым с миром природы («*Мой вольный бег, / Мой путь привольный, – / Где солнце и где май. / Вчера – Казбек, / Сегодня – волны, / У моря Черного мой рай»* [88; 77]), установить с ним глубинную связь («*С гор сосновых / Даль лучистую / Я душой ловлю»* [88; 78]), почувствовать себя плотью от плоти природного мира («*Живу на свете, как растение, / Великий в мудрой простоте. / Я весь – весеннее цветение <...>»* [88; 85]). Его жизнь столь же бесхитростна и стихийна, как и жизнь природы («*Я лежу на траве. Ничего не таю, / Ничего я не знаю – не ведаю. / Только знаю свое – тоже песни пою, / Сердце – душу земле отдаю, / Также радуюсь, прыгаю, бегаю»* [88; 107]; «*Так и хочется / Врезаться в землю / Иль с разбега в раздолье бирюзы. / Я стихийному голосу внемлю, / Я иду / На весенний призыв»* [88; 130]). Именно эта стихийность стала для него залогом внутреннего раскрепощения и обретения искомой свободы. Освобождение от уз мира, сковывающих само существо человека, является главной темой творчества В. Каменского, которая, в свою очередь, порождает связанные между собою смыслообразующие мотивы, важные для понимания природы лирического героя. Остановимся на них подробнее.

1. Собственно **мотив воли**, сквозной для всей поэзии В. Каменского.

«*Жизнь моя вольная»* [88; 52]

«Твою вольную душу» [88; 53]

«Славьте жизнь / Привольно-вольную, / Голубинную приволь» [88; 76]

«Мой вольный бег, / Мой путь привольный» [88; 77]

«Воля – растягнута. / Сердце – без пояса. / Мысли – без шапки. / В разгульной душе / Разлились берега» [88; 80]

«Будет – что будет. / Что воля добудет» [88; 87]

«Доля – воля красноярская» [88; 101]

«Требуется устроить жизнь – / Раздольницу, / <...> Чтобы на песню походила, / На творческую вольницу» [88; 112]

«И волей лихого навек молодца / Славьте раздолье пьянее!» [88; 113]

«Взвей на вольность!» [88; 129]

2. Типологически сопоставимые с **волей мотивы полета и плавания** как переживания свободы.

«<...> Раскрыляет мой полет / путь беспутный» [88; 66]

«Пойте крылья огневейные, / Взгляд бросая в небеса» [88; 76]

«Песни птиц / Да крылья белые / Раскрылились по лесам, / Вольные полеты смелые / Приучили к небесам» [88; 78]

«На крыльях рубиновых, / Я разлетелся / Уральским орлом» [88; 87]

«Под небесами / Видеть друзей / Крыловейными стаями» [88; 87]

«А я ведь поэт – / перелетная птица, / Путь прямой горизонт отольет! / Это мне по ночам / беспокойно не спится, / Когда птицы зовут на отлет!» [88; 93]

«Лети на всех раздутых парусах» [88; 129]

Мотив полета у В. Каменского нередко претворяется в образе имитирующей полет карусели.

«Закружилась карусель. / Быстры круги, / Искры други, / Задружилась развесель» [88; 77]

«Сердцами, полными веселий, / Живите духом на распахность / И славьте площадь каруселей, / И колокольте в бесшабашность» [88; 85]

Мотив плавания:

«Раздувайте паруса. / Голубейте, молодые, / Удалые голоса» [88; 76]

«Жизнь у каждого одна, / Лучезарная, бегучая волна» [88; 57]

3. Один из самых частотных у В. Каменского **мотив песни** как выражения русской стихийности. Н. Бердяев неслучайно связывает «огромную силу русской хоровой песни и пляски», склонность русского человека «к оргиям с хороводами» [26; 17] с дионисическим, экстатическим элементом русской природы.

«Жизнь моя – песнь золотая» [88; 52]

«Дни – веселые песни / Обнимут меня» [88; 65]

«В песнях, пьяных без вина, / Разгадайте смысл чудесный: / Нам ли юность не дана?» [88; 76]

«И жизнь влечет, – в мечтах сгорая, / Для песен, женщин и вина» [88; 84]

«В песнях долиновых / Сердцем приколотым / Я лечу на Великий Пролом» [88; 87]

«Это я в рубахе кумачовой / Распеваю песни, засучив рукава» [88; 100]

«И ору, кричу, пою: / Коли чуют сердцем песни» [88; 101]

«Требуется устроить жизнь – / <...> Чтобы на песню походила» [88; 112]

«Да песни за чаркой застольницы» [88; 113]

4. Не менее расхожий, чем предыдущий, **мотив вина и опьянения**, также знаменующий у В. Каменского освобождение героя от условностей мира.

«Жизнь – тоска! / Пей» [88; 51]

«На ступенях песнепьянствуют» [88; 66]

«Пусть кубок, / Полный кахетинским, / В руках моих – орла Урала – / Звенит кинжалом кабардинским / И льется Тереком Дарьяла» [88; 68]

«Поднимем бокалы за вольную молодость – / Выьем вино за стихи!» [88; 82]

«Ешь! / Пей! / Гуляй! / Взвесели поля!» [88; 96]

«И разгульно встречай – / Бесшабашных и пьяных» [88; 65]

«Друг про друга / Не забудет, / Кто пьет чару / Всех полней» [88; 76]

«Все в этой жизни / Я выпью вином» [88; 87]

«С чарой хрустальной / В руке неустальной» [88; 87]

«Искристые чары налейте в сердца / Весеннего солнца полнее»

[88; 113]

Опьяненность жизнью и миром, буквально вкушаемым (*«Пью тебя, Солнце, как чарку вина, / Закусывая облаками»* [88; 98]), – одна из сущностных характеристик лирического героя В. Каменского. Универсальной основой его бытия выступает в нем биологическая природа, которой предопределяется обретение абсолютной свободы. Иначе говоря, герой предстает как «чистый» человек, докультурный, асоциальный, ведомый исключительно неуправляемыми инстинктами, влечениями, побуждениями, желаниями (отсюда его стихийность). Он находится как бы по ту сторону социокультурного бытия и накладываемых реальностью ограничений. Это чистое бессознательное (вот она свобода в ее первозданности!), где отсутствует механизм, регулирующий актуализацию бессознательных влечений. Или, как отмечает З. Фрейд, «не работает» сверх-Я, понимаемое как совесть, которая выступает как мера освоения культуры и как качество социализации. Герой В. Каменского – сама стихийность (*«душа без пояса»* [88; 127]; *«дух на распашность»* [88; 85]), дающая главным табуированным или вытесненным влечениям выход из достигшей перенапряженности сферы бессознательного. «Обходя» запреты внутреннего цензора и выводя на поверхность запретные зовы и вожделения плоти, до того жившие в бессознательном, лирический герой наслаждается реализацией своих вытесненных влечений и запретных желаний. В силу собственной стихийности, или «бесшабашности», и психической «неуправляемости» он ощущает себя на пересечении полярных эмоций (*«И эх ты, жизнь наша косарская – / Из веселья в грусть!»* [88; 101]), на

скрещении всех возможных реализаций жизненного пути («*Все в этой жизни / Я выпью вином. / Рай или каторга, / Разгул или старость <...>*» [88; 87]). Жизнь переживается и проживается им «на грани», высвобождая два основополагающих для человека инстинкта: удовольствия и разрушения – с очень зыбкой гранью между ними. С первым связан жизнеутверждающий пафос лирики В. Каменского. Ее герой счастлив воплощением чувственных удовольствий («*Веселится душа*» [88; 100]) и не признает никаких социальных условностей. Это философия жизни, наслаждение ею во всей ее полноте, без запретов и ограничений.

Инстинкт разрушения, связанный с отрицанием мира в целом и другого человека в частности либо самого себя, не менее существен для понимания природы лирического героя В. Каменского. Здесь обращает на себя внимание «разбойничество» героя, точнее – образ разбойника, примеряемый им к себе с завидным постоянством. Он горд и вольнолюбив («*Вся в руках удалая судьба / Постоять за себя молодца*» [88; 113]; «*<...> кистень, да печеночный ножик, / Да песни за чаркой застольницы*» [88; 113] – свободу распахнутого «нараспашку сердца» знаменуют все те же «песня» и «вино»). Ведя свою родословную от Степана Разина – на эту преемственную связь указывает неоднократно («*За поясом кистень / Из Жигулей. / За голенищем нож – / Ржавое наследство / Стеньки Разина*» [88; 100]; «*И мнятся Разина засады*» [88; 103]), лирический герой сохраняет черты своего знаменитого предшественника, оставаясь безжалостным к врагам («*Эй, сучи рукава! / Враг дождется невдолге – / Затрещит голова / Во разгульи на Волге*» [88; 113]) и отчаянным, беспечным в отношении к собственной жизни («*Эх, ну и пропадай ты, башка кумачовая*» [88; 113]). Он предан своему товариществу – голытьбе: его сознание – это сознание коллективного человека, пропадающего за идею свободы («*Счастье мое за друзей пропадать*» [88; 113])⁸.

Претворение идеи свободы у В. Каменского неизменно сопряжено с бунтом, в котором реализуется заложенный в человеке вообще и в

лирическом герое в частности инстинкт разрушения. Бунт как таковой у В. Каменского выражен в образе Великого Пролома («*Не знаю я иной морали, / Как только – Вольно на Пролом*» [88; 83]; «*Я лечу на Великий Пролом*» [88; 87]). Это – символ, обнаруживающий два основных аспекта бунта, характерных для лирики поэта. Прежде всего, исторический. Бунт взламывает все традиционное и устоявшееся, приобретает статус общественных норм, и позволяет реализоваться творческому потенциалу нового времени и человека. Разрушение, таким образом, оказывается залогом созидания и рождения качественно нового и совершенного. В этом ключе, кстати, В. Каменский воспринимает революцию как соприродную его лирическому герою. Она захватывает и увлекает его стихийностью, которая сродни его собственной бесшабашности («*Куда девать нам силы, – / Волнует кровь / Стихийный искромет*» [88; 128]), безличным коллективизмом, погружающим в стихийность и вскрывающим таким образом экстатическую природу человека («*Мы стали вдруг навек друзьями, / И каждый волен и здоров, / И каждый творчески настроен, / Семья одна – единый кров*» [88; 110]), наконец, своей силой, отрицающей старое и освобождающей от его власти («*Какое раздолье сердцу нечаянно / Чудесные встретит напоры*» [88; 112]).

Исторический бунт у В. Каменского сродни бунту метафизическому. Обретший, как ему кажется, абсолютную свободу человек, получивший таким образом власть над миром, начинает претендовать на место Бога («*Мы раскинули сад первоцветных затей / И живем, как железные боги*» [88; 117]). Революция предстает не только как значимое событие в жизни страны, но и как главное событие в духовной жизни человека, актуализирующее его творческую природу. Получив в распоряжение весь мир («*Целый мир в нашей власти*» [88; 117]), перекраивая его («*Мы в разбеге / Весь мир поразим! / Как столицу свою / За пятнадцать годин / Перестроили заново вдрызг*» [88; 139]) согласно им полагаемому смыслу («*Все – с нами и в нас*» [88; 117]), лирический герой В. Каменского оспаривает божественный

замысел о мире и человеке. Путь воли, которой он так жаждет, становится путем нового осознания себя, оправдания своей творческой природы (по словам Н. Бердяева, «человек во всей полноте своей жизни должен претвориться в творческий акт» [27; 281] как возжелаемое самим Богом «откровение воли человеческой» [27; 237]).

Творческая природа лирического героя В. Каменского сказывается в его поэтическом даре, который становится одним из главных предметов его рефлексии. Подобно брюсовскому герою, он, сознавая себя Поэтом («*Сам я – простой такой. / Поэт до последней мудрости*» [88; 94]; «*Я ведь поэт – / перелетная птица*» [88; 93]; «*Какое счастье быть поэтом*» [88; 110]), неизменно постулирует уникальность своего поэтического дара («*Быть может, Первый в Современности*» [88; 84]; «*Я без короны – коронованный, / О поэтический король*» [88; 85]; «*Ведь все равно я первенствую / В российской литературе*» [88; 85]), определяемого спектром смыслов. Поэт В. Каменского – это и пророк, владеющий тайным знанием и предчувствующий претворяющие мир грядущие события («*Пророк – провижу грань вселен / Грядущей гениэмы*» [88; 123]; «*Какое счастье быть Поэтом, / И сердцем чуют солнцевсход*» [88; 110]), это и обладатель немислимой силы и власти над миром, способный повелевать им («*Солнцекачающий Поэт*» [88; 77]).

Одним из сущностных проявлений власти становится власть героя-поэта над языком. Погружаясь в стихию языка, столь родственную стихийности его собственной природы, лирический герой освобождает себя от существующих донныне и регулирующих языковое функционирование правил, прозревая в этом освобождении новые возможности языка будущего («*И все же я остался верен / Футуристическим безумствам: / В своих талантах я – безмерен – / В своих затеях – вольнодумством*» [88; 84]). Он играет языком вне правил («*Поэтом будь – зайли-заяй, / Будь истинным жонглером*» [88; 122]), гармонизирует стихию языка согласно собственному замыслу о нем («*Из жизни создал я поэмию, / А из поэмии – стихи, / И стал*

подобен солнцегению / И композитором стихии» [88; 84]). Однако, без ложной скромности закрепляя за собой статус «Первого в Современности», культивируя собственную избранность (подобно герою В. Брюсова), лирический герой В. Каменского утверждает божественную природу своего дара. Отсюда представление о святости избранного им пути свободы («*Жизнь моя вольная, дерзко святая*» [88; 52]; «*Сам я – простой такой. / Поэт до последней мудрости – / До святого Чуда – пророчества*» [88; 94]; «*Мое счастье и крест страстотерпца*» [88; 99]). Творческое дерзновение и бунтарский дух, определяющие его бытие, представляются, таким образом, не знаками богоборчества и метафизического бунта, а оправданием человека перед лицом Бога (о чем писал Н. Бердяев): человек Богом же призван к откровению в акте свободного творчества.

Обнажение экстатической природы человека потребовало адекватной формы ее выражения. Язык, вне которого немислима творческая реализация героя, представляется живым организмом, столь же нуждающимся в глубинном раскрепощении, что и лирический герой. Свободный человек жаждет свободного Слова, на пути к которому, во-первых, оспариваются и отрицаются нормы, регламентирующие функционирование языка в целом и поэтического языка в частности, а во-вторых, открывается возможность словотворчества из стихии языка, освобожденного от сковывающих его правил. Словотворчество В. Каменского как один из вариантов футуристической установки на создание языка будущего и поиск новых форм поэтического выражения еще ждет своего отдельного исследования. Наша задача – наметить лишь общие тенденции в лирике поэта, связанные с попытками раскрепощения языка на разных его уровнях. Остановимся на них подробнее.

1. *Лексический* уровень. К началу XX века поэтический текст, открытый со времен А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова для разного рода прозаизмов, все же оставался непроницаемым для того лексического пласта, который находится за пределами литературной речи. Поэтический текст

В. Каменского снимает представление о литературной норме и связанных с нею стилистических ограничениях, вбирая в себя весь словарный массив языка. Здесь книжная лексика, изобилующая устаревшими и старыми словами («хлебушко ржаной» [88; 96]; «Спроворишь, – Бери!» [88; 107]; «супостать» [88; 192]; «босой народишко» [88; 204]), зачастую перемежается не только с разговорной лексикой («чуть не в нос стрельнула» [88; 63]; «поглядывай» [88; 145]; «на, мол, <...> докажи» [88; 190]), но и с лексикой просторечной («Ужо подождите учителя» [88; 62]; «ядрено ешь» [88; 69]; «Ишь ты – лентяй <...>, / Тебе бы к девкам на колесницу» [88; 69]; «Я те заставлю пни выворачивать» [88; 69]; «Разминай-ко силы проворнее, / <...> Станем два быка – вво!» [88; 69]; «плюнь да разотри» [88; 96]; «глянь» [88; 140]; «Хрумкать / Сочность огурца» [88; 140]; «вновь айда» [88; 145]; «Прет – не перечь!» [88; 188]; «впрямь и вкось» [88; 190]; «А ну, будет калячить» [88; 202]; «не рассусоливай» [88; 202]; «в грудь каменную, железнушшую», «ташии цепь проклятушшую» [88; 202]; «шибче держись» [88; 210]; «а шибко хорошо» [88; 281]; «к ихнему аллаху» [88; 297]; «Да чесал / Купецкий зад» [88; 374]). Одну из существенных частей просторечной лексики составляют бранные слова и выражения («Ну вас – к черту!» [88; 62]; «сделай веселым рыжее рыло» [88; 69]; «Пропади или тресни» [88; 113]; «Да, удивительно жить в этом мире, черт подери!» [88; 134]; «на, мол, сволочь, докажи» [88; 190]; «сволочная супостать» [88; 192]; «что пялишь шары?» [88; 202]; «холопская гадь» [88; 202]; «рыло воротят» [88; 222]; «в рот ему дышло» [88; 259]; «Эх ты, Ванька, бесья сволочь» [88; 259]; «Гадина отпетая» [88; 260]; «Бык, хрен!» [88; 281]; «Царь всея Руси / Ни хрена не даст» [88; 361]; «плюнуть в рыло» [88; 370]; «злодей слепошарый» [88; 384]). Так, поэтический язык перестает быть избирательным. Исчезает граница между лексикой «поэтической» и «непоэтической». В распоряжении поэта оказывается язык как таковой, обогащающий его палитру всем своим многообразием.

2. **Словообразовательный** уровень позволяет поэту – чисто технически – реализовать установку на словотворчество, не только пополнив язык существующими в словаре лексемами, но и обогатив его новыми словами. Обозначим возможные варианты словообразования у В. Каменского.

– образование одного слова от другого по существующим в языке моделям. Так у поэта могут быть образованы разные части речи: имена существительные («росинки-радостинки» [88; 52]; «шелесточки-листочки» [88; 53]; «грусточки» [88; 58]; «цветинка» [88; 59]; «цветенок» [88; 71]; «перепень зурны» [88; 68]; «снежонок» [88; 71]; «дружонок» [88; 71]; «солнцень» [88; 72]; «вздоги» [88; 72]; «звучаль», «молчаль», «качаль» [88; 75]; «бирюзовь», «зовь» [88; 75]; «приволь», «развесель» [88; 76]; «в даленях», «в зеленях» [88; 77]; «в венчалностях» [88; 88]; «(северные) рождествели» [88; 93]; «жаворонки-певки», «песни-проводжайки» [88; 96]; «вестинница» [88; 104]; «дымь» [88; 104] и др.); имена прилагательные («струйкой поцелуйной» [88; 58]; «корнистая глушь» [88; 59]; «изгибные вздоги» [88; 72]; «перекликный петух» [88; 74]; «вечер хрусткий» [88; 99]; «розы майные» [88; 104] и др.); глаголы («разласкивает ласки» [88; 58]; «развеснилась весна» [88; 59]; «раскрыляются крылья» [88; 64]; «розовеется Тифлис» [88; 68]; «трель расстрелится» [88; 71]; «свирелит пастух» [88; 73]; «чайки снежат» [88; 103] и др. Одна из самых частотных групп в поэзии В. Каменского – глаголы, образованные от однокоренных существительных («голубятся голуби» [88; 58]; «огонь огонится», «конь конится» [88; 65]; «колоколят колокола» [88; 70]; «море морится», «горе горится» [88; 98]; «чаятся чайки», «воронятся вороны», «солнится солнце», «заятся зайки» [88; 100]); наречия («беззубо шепчутся» [88; 54]; «легкодумно болтая» [88; 54]; «зовно зовет» [88; 59]; «распушенная звездно» [88; 64]; «поет песню лейно» [88; 68]; «закружился виноградно», «льется водопадно» [88; 69]; «поют хрустально, / Немного модно и устально» [88; 81] и др.).

– образование слова из словосочетания: сочинительного («*солнце свежее*» [88; 63], «*шелковоалый кусок*» [88; 98], «*серебропарчовый*» [88; 100], «*нервноколкая*» [88; 108]; «*жить безоблачно-небесно*» [88; 86] и др.) и подчинительного («*на чернолапы*» [88; 53], «*утрозарью одет*» [88; 72], «*утрозарность*» [88; 93], «*солнцескат*» [88; 73], «*суета зрямотаний*» [88; 93], «*моя гибкостройность*» [88; 99], «*на утроутесе*» [88; 100], «*на четыре вольностороны*» [88; 100], «*солнцепуть*» [88; 100], «*разгульнодень*» [88; 100], «*небокрай*» [88; 106]; «*раннеутренняя заря*» [88; 63], «*песневестный поэт*» [88; 74], «*душой солнцевстальной*» [88; 87], «*души утроснежны*» [88; 83] и др.).

– образование неологизма путем ненормативного изменения структуры слова («*загарные востока лица*» [88; 68] (Ср.: загорелые лица); «*я преисполнен благодарий*» [88; 70] (Ср.: преисполнен благодарности); «*на миланном словечке*» [88; 71] (Ср.: на милом словечке); «*неисчерпные песни*» [88; 92] (Ср.: неисчерпаемые песни); «*ветвинная глушь*» [88; 93] (Ср.: ветвистая глушь); «*утровые травы*» [88; 101] (Ср.: утренние травы); «*Мы в 40 лет – / юнцаи*» [88; 93] (Ср.: мы – юнцы) и др.).

Власть над языком становится одним из сущностных выражений воли лирического героя В. Каменского к свободе и власти, что сказалось в первую очередь в словотворчестве. Поэт-словотворец вызывает к жизни новые сущности. Реализуя свою демиургическую природу, он зачинает новую Вселенную, «обставляя» ее *иной* Предметностью, обладающей *иным* Признаком и полагающей себя в *ином* Действии. Язык представляется поэту живой субстанцией, где нет ничего устоявшегося и застывшего, где все пребывает в вечном движении и постоянном обновлении, в готовности к разрушению, преобразению и новому рождению. Язык как творящая стихия неиссякаем в своей последней глубине, как неиссякаемо в своих возможностях всякое слово. Оно у В. Каменского не просто потенция всех возможных значений: предмета, признака, действия, признака действия (словообразование поэта неслучайно охватывает все самостоятельные части

речи), оно прежде всего новая плоть, облекающая рождение нового Смысла. Поэтому все операции со словом как носителем Смысла (проникновение в его плоть, разрушение и преобразование его структуры, творение нового слова) суть операции со Смыслом, который представляется не константой, а величиной столь же непостоянной, изменчивой, трудно уловимой, как само творимое слово. Так, поэт отказывает миру и моделирующему универсум языку в возможности обладания неким абсолютным Смыслом, актом собственного словотворчества ставя его под сомнение и утверждая принципиальную смысловую текучесть.

3. Эфемерность Смысла обнаруживается В. Каменским и на *синтаксическом* (и связанном с ним *пунктуационном*) уровне языка. С нарушением синтаксической структуры у поэта связаны так называемые переносы, зашагивания, или несовпадения смысловой единицы (предложения) с метрической единицей (строкой) («*Крыльями воля / Людей окрылилась, – дни / Океанятся / Звездным звеном*» [88; 64]; «*Сидел Илья Ефимо- / вич великий Ретин*» [88; 70]). Наиболее показательны примеры, где В. Каменский экспериментирует с синтаксисом, члена конструкции согласно собственной логике и, руководствуясь ею же, расставляя смысловые акценты; пренебрегает существующими в языке пунктуационными нормами, как, например, в стихотворении 1914 года «Небовесную песнопьяный», в котором отсутствуют какие бы то ни было знаки препинания:

На ступенях песнепьянствуют
песнянки босиком
расцветанием цветанствуют
тая нежно снежный ком
визгом смехом криком эхом
расплесканием с коней
утро ранним росомехом
на игривых гривах дней <...> [88; 66].

Здесь словотворчество дополняется разрушением пунктуационной структуры языка, а значит, синтаксических связей между словами. Синтаксические единицы утрачивают целостность и оформленность,

границы между ними стираются. Однако, в свою очередь, с точки зрения смысловой неисчерпаемости и многовариативности поэтического текста, это оправдывается. Смысл оказывается столь же зыбким и преходящим, что и границы между сочетаниями слов. Он как бы перераспределяется, мерцая между утратившими друг с другом связи словами, всякий раз рождается заново, и всякий раз рождается новый смысл. В непостоянстве смысла – залог его непрекращающегося становления и вечного творения.

Однако такая смысловая неисчерпаемость оказывается чреватой отсутствием смысла как такового. Вектор движения бесконечно становящегося смысла ($C_1, C_2, C_3, \dots C_{n-1}, C_n$) направлен к точке его отрицания. C_n есть воплощенное бес-Смысл-ие, где смысл вообще перестает быть дешифруем. Разрушение смысла как некоего абсолютного значения связано у В. Каменского не только с его словотворчеством и синтаксическими экспериментами, но и с особым рода поэтическими образами, как то: «Зевая локтем волосатым» [88; 66]; «Жизнь короче визга воробья» [88; 67]; «Я хочу один – один плясать / Танго с коровами / И перекидывать мосты – / От слез / Бычачьей ревности / До слез / Пунцовой девушки» [88; 67] и др. Поэт «взрывает» сознание читателя, смещая смысл посредством лексической несочетаемости слов или сравнения несравнимого. Само понятие смысла в подобного рода образах ставится под сомнение, девальвируется и в конечном итоге упраздняется. Смысл обретается в отсутствии самого себя.

Утративший смысл язык сближается с музыкой – универсальным из искусств, способным воплотить невоплотимое, обращенным к бессознательному в человеке, к неосознанным движениям его души. Музыкальность поэтического языка достигается у В. Каменского целым рядом средств: созданием новых слов, значения которых иллюстрирует их звуковой облик («шелесточки-листочки» [88; 53], «журчеек чурлит» [88; 53]); звукописью – ассонансами («Юночка / Юная / Юно / Юнится, / Юнами / Юность в июне юня» [88; 72]) и аллитераций («Перекинулись / Стами

устами» [88; 64]; «И жрущий – ржущий жеребенок» [88; 108]); сближением однокоренных слов, в сопоставлении которых открываются новые значения каждого из них («Воздухом – / Духом / Душа изветрилась» [88; 64]); членением структуры слова, распадающегося на целый ряд слов, до предельного слова – звука («Лучистая, / Чистая, / Истая. / Стая. / Тая. / Ая. / Я» [88; 74]); наконец, столь излюбленными В. Каменским звукоподражаниями, воплотившими в себе и его тягу к словотворчеству, и его стремление выразить в слове невыразимое («Голубятся голуби на крыше. / Целуются. Топчутся. / Аг-гурль... аг-гурль» [88; 58]; «весело льется / Дикий лесной журчеек... / Чурлю-журль, / Чурлю-журль» [88; 59]). Поэтический язык, ставший музыкой, не рассчитан на рациональное понимание. Он обладает суггестивной природой, внушая определенные состояния, настроения, эмоции, чувства. Подобное воздействие на реципиента сравнимо с магическим воздействием на произвольное и безотчетное в человеке.

Прибивай перевейностью,
Волно-взвихренной лейностью.
Перевей волю амбра.
Моревун морегамбра.
Ббахх и ащрр –
И шшай –
Шам – м –
Шш – ш. [88; 124].

Подобные языковые эксперименты – с далекой от литературных норм лексикой, со словом и разного рода синтаксическими единицами, со структурой языка в целом – не могли не провоцировать неприятие и непонимание их традиционным читателем. Элемент эпатажа, свойственный футуризму как эстетическому направлению и житнетворческой программе, здесь сознательно присутствовал. Однако эксперименты в своей основе предполагали – уже на уровне языка и слова – поиск глубинной, сущностной свободы. Все осуществляемые поэтом операции со смыслом, во-первых, утверждающие представление о тварности смысла как такового и отказывающие ему в его изначальной заданности и статичности, а во-вторых,

нацеленные на пере-осмысл-ение и преодоление смысла, являются ни чем иным, как стремлением адекватно выразить стихийную природу лирического героя В. Каменского. Поэт создает язык, который говорит о бессознательном в человеке на языке самого бессознательного. Весь поэтический опыт В. Каменского есть представление свободного человека, обретающего свое основание в столь же свободном языке. Человек в своем дионисизме мог сказаться всей полнотой своей природы только посредством со-природного ему – «дионисийского» – языка. Сущностно раскрепостившийся герой, «отключивший» действие обуздывающих его механизмов сознания и высвободивший в себе древнейшие стихийные силы, востребовал особый язык, свободный от сковывающих его норм и правил, живой и творящийся в каждый момент своего бытия – язык, в котором, подобно человеку, проявились его бессознательные «инстинкты», подавляемые культурой. Это язык по ту сторону сознания и предлагаемых этим сознанием категорий, одной из которых и является категория смысла. В преодолении смысла открывается истинная свобода языка, а язык, упразднивший смысл, становится идеальной и адекватной формой выражения обретшего сущностную свободу человека.

Однако вернемся ко второму аспекту бунта в лирике В. Каменского – экзистенциальному. Здесь смысл и цель борьбы лежат в ней самой («*Кто в Бунте Духа смысла ищет*» [88; 108]). Бунт имманентен самому существу человека. Это его идеальное состояние, обрекающее его на вечные скитания в поисках Истины – Свободы, на пути к которой происходит обретение человеком самого себя. Отсюда в лирике поэта мотивы поиска, скитания: «*В скитаньях рыцарь одинокий*» [88; 85]; «*Посох мой – у друзей-настухов*» [88; 99]. Н. Бердяев неслучайно называет русских «бегунов и разбойников» – Стеньку Разина, Пугачева – русскими странниками [26; 17] с их «невозможностью успокоиться ни на чем конечном, устремленностью к бесконечному», с их «ожиданием, что всему конечному наступит конец, что окончательная правда откроется, что в грядущем будет какое-то необычайное

явление» [26; 194]. Отрицание, сопутствующее всякому бунту, всегда двунаправлено. Это не только отрицание мира, но и отрицание самого себя. Поиск есть не что иное, как отрицание себя-прошлого во имя оправдания себя-настоящего и надежды на обретение себя-будущего. Человек, по словам Ф. Ницше, представляется самокатящимся колесом: отказываясь от себя в каждый момент настоящего, он получает таким образом возможность движения к себе совершенному, всегда находящемуся на линии временного горизонта. Поэтому бунтующий человек в акте разрушения и отрицания не просто зачинает идеальный мир, пусть конструируемый им в сознании, но и прокладывает путь к новому человеку, равновеликому в своем совершенстве идеальному миру. Именно в бунте герой В. Каменского, освобождаясь от сковывающих его существо мирских уз, обретает возможность сказаться всей полнотой своей творческой натуры. Его страсть к разрушению и отрицанию представляется творческой страстью. Более того, бунт как духовное состояние жизненно необходим лирическому герою поэта, поскольку именно через него реализуется и удовлетворяется один из главных человеческих инстинктов – инстинкт разрушения. Бунт и свобода, таким образом, оказываются сущностно взаимосвязаны не только на внешнем – декларативном – уровне, но и на глубоко личностном, психологическом уровне бессознательных процессов.

Таким образом, бытие лирического героя В. Каменского определяется двумя движущими силами: инстинктом удовольствия и инстинктом разрушения. Раскрепощая доминирующую древнейшую часть психики – бессознательное, он обретает сущностное освобождение. Эти две силы действуют не отдельно друг от друга и даже не сосуществуют. Каждая из них имманентна другой. Герой В. Каменского как бы пребывает в точке пересечения и приложения каждой из них. Он бунтует, отрицает, разрушает, испытывая от этого ни с чем не сравнимое удовольствие, и, напротив, упиваясь бытием, он упивается и кровью, и разрушением. Для него значимо каждое проявление жизни; он чувствует – обоняет, осязает – проживает ее во

всей ее полноте («*Любите все и все примите, / Как принял я – как я любил*» [88; 85]). Его жизнь – вечный праздник, где вино льется рекой, раскрепощая человека, возбуждая его чувства, где не умолкает музыка и звучат песни, погружая в состояние эйфории и экстаза. Человек, овладеваемый нечеловеческими силами, таящимися в нем от природы и прорывающимся наружу, погружается в водоворот экзальтации. Герой В. Каменского в своем экстатическом порыве слиться с природой, всецело ей отдаться, соединиться со Вселенной, освобождается от всего бренного. Состояние, в котором он пребывает, – это состояние исступления, когда человек, как отмечает А. Мень, «купается в волнах космического восторга, его сердце бьется в лад с целым миром», когда «упоительным кажется весь мир с его добром и злом, красотой и уродством», человек примиряется со всем, «исчезает различие между жизнью и смертью», он «уже не чувствует себя оторванным от Вселенной, он отождествился с ней» [130; 87-88].

Кроме того, инстинкт жизни сопряжен с разрушением и на уровне действия психологических закономерностей. Дионисизм как безудержный разгул страстей и инстинктов лишен личностного начала. Его стихийность обусловлена снятием психических механизмов, отвечающих за обуздание в человеке темных природных сил. Лирический герой В. Каменского, управляемый такими силами, ищущий в этом сущностного освобождения, оказывается перед опасностью разрушения личностной плоти. Личность и свобода представляются для человека В. Каменского явлениями взаимоисключающими.

Более того, важно отметить, что к психической жизни героя В. Каменского, максимально освобожденной от какого-либо контроля со стороны сознания и направленной на фиксацию бессознательной предметности человеческой психики, не применимы существующие в культуре оценочные понятия. З. Фрейд отмечал, что невозможно разграничить норму и ненормальность психической жизни – такое разграничение есть просто соглашение в рамках определенной культуры.

Лирический герой В. Каменского, уходя основами своего бытия в архаические глубины человеческого существования, находится по ту сторону культуры как таковой – с ее моралью, табу и ограничениями, с навязываемыми ею оценочными понятиями. К примеру, акт убийства для него не этический акт преступления закона, а онтологический акт наслаждения одной из граней жизни, у-становление и вос-становление – через проливание крови и принесение жертвы миру – *сокровенной* связи с ним. Пролитая кровь, через которую вкушается тело мира, стоит для него в одном ценностном ряду с распитием вина, застольными песнями или прогулкой по весеннему лугу. Это жизнь, не знающая иерархии. Жизнь без границ и заслонов. Жизнь как потенция, как точка, в которой сходится и через которую разворачивается все ее возможное многообразие.

Так, конфликт человека с рационально-морализаторской культурой, описанный З. Фрейдом и усматриваемый им во все возрастающем вытеснении культурой природных (сексуальных, агрессивных) влечений человека, находит в поэзии В. Каменского конкретное выражение. Этот конфликт говорит о себе, во-первых, в самом феномене творчества поэта, которое есть наиболее полная и адекватная форма сублимации и компенсации вытесненных влечений художника, а во-вторых (что в свете рассматриваемой нами проблематики оказывается самым существенным), в сопутствующих лирическому герою оценках. Например, в стихотворении 1916 года «Иронический памятник» «конфликт с культурой» выражен в форме романтического противостояния Я и толпы, где не способная подняться на поэтические высоты («*Знаю, что высотой / Вам наскучу*» [88; 90]) публика – «*муравьиная куча*» – не просто игнорирует поэта («*И никому не было дела / До футуриста-летчика*» [88; 90]), она отрицает его инородность, закрепляя за ним оценочные понятия («*А теперь обзываете разбойниками – / Гениальных детей современности*» [88; 89]), выражая свою агрессию («*А живых нас – / Истинных, вольных и гордых – / Готовы исколотить скалками*» [88; 90]), обрекая его на непонимание и одиночество

(«Перед вами живым / Я стою одиноким Колумбом» [88; 90]). Вообще одиночество, сопутствующее лирическому герою В. Каменского («Я утомился от своей златокудрости, / От талантов и одиночества» [88; 94]; «Я тоже одинок» [88; 104]; «Кто? Я давно одинок» [88; 106]), есть один из признаков конфликта героя с миром культуры, понимаемым в данном случае как воплощение всего консервативного, костного, далекого от творчески-свободного. Закрепленное за ним имя – «разбойник», бунтарь – становится для нас знаком, не только маркирующим «хулиганское» в поэзии В. Каменского, но и определяющим весь спектр качеств его лирического героя, его психологический портрет.

Возводя поэтическую родословную своего лирического героя к народным разбойничьим песням, воспевающим Степана Разина, Емельяна Пугачева, В. Каменский наделяет его рядом соответствующих качеств. Стихийность природы, почти языческое жизнелюбие, бунтарский дух и жажда свободы как абсолютной ценности характеризуют его природу. Закономерности его психической жизни, в которой определяющими оказываются не регулируемые сознанием бессознательные движения и импульсы, раскрепостившиеся сексуальные и агрессивные инстинкты, создают представление о нем как о пребывающем в перманентном «конфликте с культурой» человеке. В этом своем дионисизме как внутренней свободе лирический герой В. Каменского типологически сопоставим с лирическим героем С. Есенина, столь же необузданным в проявлении своей экстатической природы. При этом, позиционируя себя как «народного» героя, он не порывает связи с литературной традицией, оставаясь по-брюсовски одиноким в своей противопоставленности миру стереотипов, неизменно рефлексируя по поводу уникальности своей творческой природы и дарованного ему нездешним миром поэтического дара. Лирический герой В. Каменского существует как бы на пересечении двух традиций: народной и книжной, из которых именно народная традиция (с ее разбойниками и бунтарями) позволила поэту создать образ героя, в сущностной свободе

которого, выразившейся в сущностно свободном Слове, раскрылась безграничность русской души.

Итак, обратившись к поэзии В. Брюсова и В. Каменского, мы выявили разные способы воплощения идеи свободы творчества, кардинальной для искусства Серебряного века. В. Брюсов постулирует идею безусловной свободы творческой личности, обратившись к литературной традиции романтизма с ее системой ценностей. В опыте В. Каменского идея свободы творчества, утверждаемая на следующем литературном этапе, востребовала иных форм воплощения, а именно нового образного и словесного языка. В. Каменский впитал в себя две традиции: книжную, которая актуализируется им на уровне работы со Словом, где «старый» язык разрушается для построения его поэзии на новых началах; народную, в которой поэт привлекает феномен русского разбойничества, бунтарства, чем в итоге определилось своеобразие лирического героя как носителя идеи свободы, главной в творчестве В. Каменского.

Глава 3.

Феномен хулиганства в творчестве С. Есенина

Рассмотрев два варианта воплощения идеи свободы творчества в поэзии В. Брюсова и В. Каменского и определив традиции, которые использовал каждый из них для отрицания предшествующего литературного опыта, мы проследили, как тип лирического героя-индивидуалиста сменяется типом лирического героя-разбойника, а идея свободы творчества трансформируется в литературное хулиганство. Обратимся теперь к творчеству С. Есенина, чтобы выяснить, на каких уровнях его художественной системы осуществляется разрушение эстетического канона и на какую традицию при этом опирается художник. Поставленная проблема впервые рассматривается целостно (на материале «авторского поведения» и образотворчества) и под новым углом зрения: мы покажем сущностную взаимосвязь этих двух разведенных в есениноведении форм общения есенинского человека с миром и осознания себя в нем.

3.1. Хулиганство как авторское поведение¹ в поэзии С. Есенина:

логика метафизического бунта

Сергей Есенин приходит в литературу, когда выдвинутый символистами принцип жизнетворчества наследуется акмеистами и футуристами. Поэт, не примкнувший ни к одному из новых направлений, органически усваивает жизнетворческую концепцию, осмысляя свою судьбу как материал для искусства². Жизнетворчество, ставшее спецификой и целью эпохи, предполагает разрушение границы между жизнью и искусством: искусство должно стать жизнью, а жизнь должна быть организована по законам искусства, воплотив запечатленный в творчестве идеал.

Сферой, в которой находит свое эстетическое воплощение есенинская идея жизнетворчества, становится «авторское поведение», скрывающее в своей смысловой структуре, по словам С.С. Аверинцева, представление о «человеке» и «художнике» [1; 28].

С одной стороны, мы обнаруживаем сознательное стремление биографического автора смоделировать свою жизнь во внетекстовое произведение, выстроить ее в соответствии с неким литературным сюжетом. Литература становится духовным знаком, сообщаемым С. Есениным своему жизненному пути, той первостихией, из которой складываются формы проявления себя в мире С. Есенина-«человека». Цели «мифологизации» жизни и претворения ее в легенду³ С. Есенин подчиняет любую фантазию: от голубой с крестиком «а-ля-рюс» рубашки, пушкинских широкого цилиндра и крылатки⁴, европейского модного костюма до обращения к даме во время знакомства: «Свидригайлов!» [106; 243], до «шекспировских» скандалов⁵.

После смерти поэта сотворение мифа о нем продолжают чуть ли не все, кто встречался с поэтом: Б. Пастернак, В. Катаев, М. Бабенчиков, Г. Иванов, И. Одоевцева, М. Горький, В. Маяковский, А. Мариенгоф⁶ и многие другие – друзья, недруги, коллеги по цеху, случайные знакомые. Во всем комплексе мемуарной литературы о поэте условно можно выделить две легенды, каждая из которых характеризует не столько объект «мифологизации», сколько носителя этой «легенды»: так, одни современники создают образ С. Есенина «алкоголика», «хама», «хулигана», другие – «златокудрого Леля», «светлого отрока», «русского гения».

С другой стороны, обращаясь к «авторскому поведению», от автора биографического, минуя автора, «носителя чисто изображающего начала», мы приходим к «образу автора», «входящего в произведение как часть его» [16; 130]. Характерное для лирического героя как «носителя сознания и предмета изображения» [103; 9] «единство внутреннее, идейно-психологическое» в поэзии С. Есенина сочетается с «единством биографическим»: «лирический герой <...> воспринимается как образ самого поэта, реально существующего человека: читатель отождествляет создание и создателя» [103; 9]⁷. С. Есенин обращается к такому способу выражения личностного начала, когда материалом лирического осмысления становится собственно творческая личность и содержанием лирического «Я» – содержание человеческого «Я»

автора. Неслучайно помимо «биографии», соотносимой с биографией поэта, лирический герой С. Есенина получает имя – Сергей Есенин («*Скучно мне с тобой, Сергей Есенин, / Подымять глаза...*» (140)*).

Типологически такой герой соотносим с лирическим героем М. Лермонтова, А. Блока, В. Маяковского. «Художник» ассимилирует материал, почерпнутый из жизни «человека» (с его драматическим опытом, страданием, сильными эмоциями, страстями), и поднимает его над обыденностью до уровня поэтического опыта.

Я из Москвы надолго убежал:
С милицией я ладить
Не в сноровке,
За всякий мой пивной скандал
Они меня держали
В жигулевке (243).

Но ты детей
По свету растерял,
Свою жену
Легко отдал другому,
И без семьи, без дружбы,
Без причал
Ты с головой
Ушел в кабацкий омут (257).

В одном селе,
Может, в Калуге,
А может, в Рязани,
Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами... (469)

«Поведение» есенинского героя – это особый, воплощенный в слове, образ жизни, который сам герой определяет как «хулиганство» («*Так принимай, Москва, / Отчаянное хулиганство*» (293)), а себя

* Здесь и далее текст цитируется с указанием страницы по: Есенин С.А. Полное собрание сочинений. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 1997. – 800 с.

называет «хулиганом»⁸ в жизни и в поэзии (поэт-«хулиган») («*Не сотрет меня кличка “поэт”, / Я и в песнях, как ты, хулиган*» (192); «*Исповедь хулигана*» (196); «*Хулиган я, хулиган. / От стихов дурак и пьян*» (305)). В лирике С. Есенина это определение синонимически обогащается спектром смыслов, обсуждаемых самим поэтом: «**скандалист**» («*Отчего прослыл я скандалистом?*» (204); «*Прокатилась дурная слава, / Что похабник я и скандалист*» (212); «*Что здесь когда-то баба родила / Российского скандального пиита*» (228); «*Проснулась боль / В угасшем скандалисте!*» (248); «*Пошел скандалить я, / Озорничать и пить*» (260)), «**озорник**» («*Но живет в нем задор прежней вправки / Деревенского озорника*» (197)), «**забияка**» и «**сорванец**» («*И над каждой строкой без конца / Отражается прежняя удаля / Забияки и сорванца*» (202)), «**повеса**» («*Я всего лишь уличный повеса*» (204)), «**гуляка**» («*Я московский озорной гуляка*» (204)), «**беспечный парень**» («*Я – беспечный парень. / Ничего не надо*» (307)), «**забулдыга**» / «**пропойца**» / «**пьяница**» («*Перекину за плечи суму, / Оттого что в полях забулдыге / Ветер больше поет чем кому*» (204); «*Читает мне жизнь / Какого-то прохвоста и забулдыги*» (466); «*Не такой уж горький я пропойца, / Чтоб, тебя не видя, умереть*» (221); «*Знаю я, что пьяницей и вором / Век свой доживу*» (148); «*Любил он родину и землю, / Как любит пьяница кабак*» (312)), «**разбойник**» и «**вор**» («*Кудрявый и веселый, / Такой разбойный / Я*» (134); «*Непокорный, разбойный сын*» (186); «*Только сам я разбойник и хам / И по крови степной конокрад*» (191); «*Бушуйный, / Гордый недотрога*» (261); «*Уйду бродягою и вором*» (104); «*Если не был бы я поэтом, / То, наверно, был мошенник и вор*» (202)), «**шарлатан**» / «**авантюрист**» («*Отчего прослыл я шарлатаном?*» (204); «*Был человек тот авантюрист*» (466)).

Обращает на себя внимание разнокачественность приведенных определений: от «мягких», умеривающих негативную семантику («забияка», «сорванец», «повеса», «гуляка») до намеренно-грубых («забулдыга», «похабник», «прохвост», «хам», «шарлатан», «авантюрист»).

Но за каждой из оценок стоит особое отношение лирического героя к миру и осознание себя в нем. Это так называемая философия жизни, приятие существования во всех его проявлениях. Очевидна одноприродность лирических героев С. Есенина и В. Каменского. Данность мира для них и есть его непосредственный смысл. Есенинский герой буквально упивается земной жизнью, «хмелеет» от нее («*Хмельному от радости пересуду нет*» (29); «*Я одурманен весной*» (30)). Воля к жизни проявлена как необузданная сила и страсть («*Зацелую допьяна, изомну, как цвет <...>*» (29); «*По полю зыбистым бегом / Пенной я цвет разнесу*» (30); «*А пойду плясать под гусли, / Так сорву твою фату*» (32); «*Ой, мне дома не сидится, / Размахнуться б на войне. / Полечу я быстрой птицей / На саврасом скакуне*» (78)). Жизнь существует для него вне этических категорий – этика подчинена переживанию мгновений бытия. И какая бы позиция ни стояла за самоопределением лирического героя (пассивное ли восприятие жизни «повесы», «гуляки» или же активно-дерзкая, эпатирующая позиция «авантюриста», «шарлатана», «мошенника»), актуальным для него является стремление быть по ту сторону общепринятых нравственных ограничений.

Есенинское «хулиганство» обнаруживает поведенческий и с ним связанный речевой протест против существующего миропорядка, основанного на религиозных, моральных ценностях, нормах, запретах.

Лирический герой поэта с его «хулиганской» природой остро переживает этическую противоположность Добра и Зла. Это натура, способная, подобно Митеньке Карамазову, «вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения» [67; 648] (Ср.: «*Но коль черти в душе гнездились, / Значит, ангелы жили в ней*» (213)). Есенинский герой воплощает естественную ступень Добра, существующего до всякой рефлексии и до самосознания. Это инстинктивное чувство «природного» человека, то, что И. Эренбург назовет «животной, когтистой, отчаянной щенячьей любовью» С. Есенина к

«деревянной Руси» [214; 201]. Лирический герой несет в своем сердце любовь ко всему живому, естественно и произвольно любя и жалея всякую жизнь («Слишком я любил на этом свете / Все, что душу облакает в плоть» (222)). Именно такие инстинктивные чувства, как жалость ко всему земному, благоговение перед ним, и составляют положительно-нравственное начало личности есенинского героя.

Но в столь же естественных, полуинстинктивных чувствах, охватывающих душу до всякой рефлексии, открывается лирическому герою С. Есенина и Зло: чувства гнева, нетерпения, ярости («Что ж ты смотришь так синими брызгами, / Иль в морду хошь?» (207); «Я кричу тебе: “К черту старое!” / Непокорный, разбойный сын» (186); «Я взбешен, разъярен <...>» (469)). В силу природной стихийности героя С. Есенина его Добро очень неустойчиво, оно стоит перед опасностью колебания между двумя безднами, перед опасностью вырождения в свою противоположность. И если Митенька Карамазов, «зло и добро в удивительнейшем смешении» [67; 648], в итоге приходит к утверждению сверхличного содержания своей жизни: «Господи, прими меня во всем моем беззаконии, но не суди меня <...>, потому что люблю тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю тебя <...>» [67; 386], то лирический герой С. Есенина, который, подобно герою Ф.М. Достоевского, упивается жизнью на грани изживания этого божественного дара, избирая традиционно нехристианские формы общения с миром (отказываясь от смирения, терпения), проходит иной путь: «<...> Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским» [67; 104]. Отрицая сверхличную опору («Тело, Христово тело, / Выплываю изо рта, / Не хочу воспринять спасение / Через муки его и крест» (164)), лирический герой приходит к тому, что низкая, темная сторона, не отделимая от зла, от влечения к хаосу, в нем активизируется. Бог, взывающий ко всему доброму в человеческой душе, отрицается в выборе зла. Ненависть к смерти, к несправедливости человеческого удела приведет есенинского героя к апологии зла и

преступления. Бунтовщик, чтобы сразить Зло, отказывается от Добра и снова порождает Зло. Так, герой осуществляет глубинное смешение Добра и Зла. В итоге он поглощается страстями, приходит к разрушению личностной плоти.

Проследим логику этого движения.

Как отмечалось рядом исследователей, в ранней лирике С. Есенина сосуществуют два типа лирического героя. Сопоставим несколько примеров:

Буду весел я до гроба,
Удалая голова (78, 1915);

Я одну мечту, скрывая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист (94, 1915);

Кудрявый и веселый,
Такой разбойный я (134, 1917);

Отчаянный, веселый <...>
В училище разгула
Крепил я плоть и ум. <...>
Люблю твои пороки,
И пьянство и разбой,
И утром на востоке
Терять себя с звездой (149, 1917);

Не молиться тебе, а лаяться
Научил ты меня, Господь. <...>
Я кричу тебе: «К черту старое!»
Непокорный, разбойный сын
(186, 1919).

Помолюсь украдкой (30, 1910);

В сердце почивают тишина и мощи
(34, 1912);

Пойду в скуфье смиренным иноком
(54, 1914);

Голубиный Дух от Бога <...>
Завладел моей дорогой (61, 1914);

Я странник убогий <...>
Пою я о Боге, <...>
На сердце лампадка,
А в сердце Иисус (85, 1915);

Смиренным сердцем молюсь тебе
(121, 1916);

Не губить пришли мы в мире,
А любить и верить (133, 1917);

Может быть, к вратам Господним,
Сам себя я приведу (160, 1917).

Наряду с отчаянным, наслаждающимся «пороками» героем-«разбойником», раннюю лирику С. Есенина организует другой герой, который вплоть до 1918 года в ней преобладает. Это герой-послушник, внимающий Слову окружающего мира. С. Есенин начинается в литературе со стихотворения 1910 года «Вот уж вечер. Роса» (27), в котором лирическое «Я» оказывается в созерцательной позиции по отношению к миру. Это наблюдатель, вбирающий в себя мир: его цвета (блеск крапивы, свет луны на крыше), звуки («песнь соловья», стук «сонного сторожа»).

Перед нами человек, обращенный к Богу, духовно свободный от власти земного мира, смиренно, с благодатью в сердце принявший божественный замысел о человеке («*Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процветать и умереть*» (202)) – смерть, вписанную в человеческую судьбу, изначально заданную и в силу своей предопределенности не осознающуюся как трагедия. Неслучайно одним из основных является здесь мотив пути, странничества, соотносимого в русской культуре с поиском истины, смысла жизни, с обретением себя. В «страннике», свободном от мира, сосредоточены, по словам Н. Бердяева, величие человека и «привязанность его к высшей жизни» [28; 17]. Истинная мудрость для героя оказывается в том, чтобы угадать и повторить в земном пути божественный замысел о своей судьбе.

Путь человека, его становление традиционно выстраивается как путь к бытию: жить – значит преодолеть небытие, наполнить свое существование сверхличным содержанием. Логика творческого и жизненного пути С. Есенина развивалась в прямо противоположном направлении. Трагедия есенинского героя в том, что прозрение судьбы ему было дано изначально, но жить в соответствии с этим прозрением он не смог.

Ранний С. Есенин говорит о божественности личности, ибо всякий человек, вслед за Христом, должен вновь и вновь искупать вину мира, изначально трагедию бытия:

Это ты, о сын мой, смотришь Иисусом! (73, 1914);

Ждут на крылечке там бабка и дед
Резвого внука подсолнечных лет.

<...>

Шлет им лучистую радость во мглу
Светлая Дева в иконном углу.
С тихой улыбкой на тонких губах
Держит их внука она на руках (127, 1917).

Человек – жертва в земном бытии; как только человек перестает быть жертвой и возникает активная позиция – попытка выстроить жизнь в

соответствии со своей системой ценностей, происходит разрушение человека.

За поведенческим «хулиганством» – в самом широком философском аспекте – стоит протест против божественности земной данности, определенных Богом законов, против Автора этого мира. Конечной целью этого протеста становится стремление человека самому стать Автором своего текста, своей судьбы.

Восстание против Сущего, революционный акт «разламывания» старого мира человеком обнаруживают себя в поэме С. Есенина 1918 года «Инония»⁹.

Поэма «Инония» воплотила образ революции, сложившейся как идея. Революция не земное дело человека. Она, аналогичная космическому взрыву, происходит в мироздании. При этом Бог вычеркивается из архитектуры мира. В качестве высшего творения остается человек со своей волей к смыслу. Бог разоблачается как собственное изобретение человека:

Даже Богу я выщиплю бороду
Оскалом моих зубов.
Ухвачу его за гриву белую
И скажу ему голосом вьюг:
Я иным тебя, Господи, сделаю <...> (165).¹⁰

Все, что ранее приписывалось Богу, теперь остается за человеком, поэтому все, что человек до сих пор почитал как Бога, лежит в нем самом. Человек познает свое человекобожие:

Я сегодня рукой упругую
Готов повернуть весь мир...
Грозовой расплескались вьюгою
От плечей моих восемь крыл (165);

Нового вознесения
Я оставлю на земле следы.
Пятками с облаков свесюсь,
Прокопытю тучи, как лось,
Колесами солнце и месяц
Надены на земную ось (168).

Есенинский герой подчиняет высшее существо силе своего отрицания, заставляет его, в свою очередь, склониться перед той частью души, которая не желает склоняться. Есенинский бунт, начавшись со смены приоритетов (*«Если крикнет рать святая: / “Кинь ты Русь, живи в раю!” / Я скажу: “Не надо рая, / Дайте родину мою!”»* (58, 1914): вечной благодати предпочитается временное земное), заканчивается стремлением к господству, власти. Человеческий протест переходит в метафизическую революцию, эпатаж – в «действие», «повеса» превращается в революционера.

Герой-пророк (*«Так говорит по Библии / Пророк Есенин Сергей»* (164)) воплощается в сфере особого Слова. Его слово, обладающее магической, сакральной природой, выстраивается на разрушении слова христианского. Старый христианский мир «взрывается» (*«Проклинаю я дыхание Китежа»* (165); *«Языком вылижу на иконах я / Лики мучеников и святых»* (165); *«Все молитвы в твоём часослове я / Проклюю моим клювом слов»* (166); *«Проклинаю тебя я, Радонеж»* (166)), отвергается телесная жертва во имя духовной правды (*«Тело, Христово тело, / Выплюываю изо рта. / Не хочу воспринять спасение / Через муки его и крест»* (164)¹¹), утверждаются языческие смыслы. С. Есенин создает концепцию нового языческого мира.*

Нигилистически-бунтарский дух пронизывает поэмы «Октоих» (*«Плечью трясем мы небо, / Руками зыбим мрак»* (142, 1917)), «Преображение» (*«За тучи тянется моя рука, / Бурею шумит песнь»* (153, 1917)), «Небесный барабанщик» (*«Да здравствует революция / На земле и на небесах!»* (182, 1918)), «Пантократор» (*«Не молиться тебе, а лаяться / Научил ты меня, господь»*; *«О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?»* (186, 1919)).

Кроме того, в поэме «Инония» закладывается установка на ставшую основополагающей движущей силой поведенческого «хулиганства» «позу». Не уповая больше на единение с Богом, лирический герой ищет

* См. параграф 2 данной главы

решения в позе, собирающей его в некую эстетическую целостность. Поза – его точка опоры, единственное, что можно противопоставить Богу:

Протянусь до незримого города
Млечный прокушу покров (165);

Я кричу, сняв с Христа штаны:
Мойте руки свои и волосы
Из лоханки второй луны (166);

Говорю вам – весь воздух выпью
И кометой вытяну язык (167);

До Египта раскорячу ноги <...>
В оба плюса снежнорогие
Вопьюся клещами рук.
Коленом придавлю экватор <...>
Пополам нашу землю-матерь
Разломлю, как золотой калач (167);

Как пожар, размечу волосья
И лицо закрою крылом (168);

Все тыны твои, все заборы
Горстью смету, как пыль (168);

По тучам иду, как по ниве, я,
Свесься головою вниз (169).

Есенинский герой творит свою собственную целостность эстетическими средствами. Это эстетика своеобразия и отрицания. Беспутный в качестве человека без правил, он обретает цельный облик в качестве персонажа, неизбежно предполагающего зрителей: он может представить себя, лишь представая перед кем-то, убедиться в собственном существовании только благодаря видимой реакции других на него. В этом отношении показательным является стихотворение С. Есенина «Исповедь хулигана» с уже характерным определением жанра. Исповедь как скрытое свое основание всегда предполагает реципиента, ограниченное внимание которого лирический герой вынужден будить, постоянно удивляя, идя на провокации, занимая «позы»:

Я нарочно иду нечесаным,
С головой, как керосиновая лампа, на плечах (196);

Мне нравится, когда камень брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы (196);

Он готов нести хвост каждой лошади,
Как венчального платья шлейф (197);

Приятны мне свиней испачканные морды
И в тишине ночной звенящий голос жаб (197);

Мне сегодня хочется очень
Из окошка луну обоссать (198);

Ну так что ж, что кажусь я циником,
Прицепившим к заднице фонарь! (198)

Его призвание – в неповторимости, а способ самосовершенствования – повышение собственной ценности. Всегда в состоянии раскола, он заставляет других творить самого себя, отрицая их ценности. Он играет собственную жизнь. Сам художник становится моделью, искусство – его мораль.

Краеугольным камнем художественной философии С. Есенина является проблема смерти, обусловившая и природу его лирического героя, и особенность его поэтической онтологии (отношение к Богу, к смыслу Бытия). В той же «Инонии» конечным смыслом пересотворения вселенной оказывается преодоление смертной природы человека: *«Я иное узрел пришествие – / Где не пляшет над правдой смерть»* (164); *«Обещаю вам град Инонию, / Где живет божество живых!»* (165); *«Уведу твой народ от упования, / Дам ему веру и мощь»* (166).

Есенинский герой не отрицает Бога, а бросает ему вызов. Он протестует против уготованного человеку удела. Бунтуя против смерти, он отвергает страдания и страх смерти.

Тема смерти, возникнув в ранней лирике поэта, становится движущей силой всех есенинских сюжетов. У позднего С. Есенина мы не встретим ни одного стихотворения, в котором поэт прямо или косвенно не говорил бы о бренности человеческого существования. Лирический герой С. Есенина не может избавиться от ощущения близости смерти¹². За оплаканной трагедией потери молодости (*«Похороним вместе молодость мою»* (54); *«Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым»* (201); *«Уж не юные ветют*

года» (231); «*Нынче – юность моя отшумела, / Как подгнивший под окнами клен*» (231); «*А я, сгубивший молодость свою, / Воспоминаний даже не имею*» (247); «*Вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?*» (314)), за тоской героя, возникающей в силу необратимости времени, за горьким осознанием невозможности вернуться в свое прошлое и обрести утраченный мир («*Но угасла та нежная дрема, / Все истлело в дыму голубом*» (211); «*Все прошло / Поредел мой волос*» (318)) стоит страх смерти, который постоянно присутствует в сознании лирического героя. Он каждое мгновение хочет жить и избежать смерти как страха перед потусторонним, сущностно неизвестным, перед «ничто» («*Суждено мне изначально / Возлететь в немую тьму*» (157); «*Оттого пред сонмом уходящих / Я всегда испытываю дрожь*» (223)). Смерть страшна своей неопределенностью, тем, что нельзя обозначить Словом. Она лишает индивидуальности человеческие судьбы, уравнивает их. Радость жизни, сопряженной со смертью, оказывается горькой.

Есенинский герой с его земной тяжестью, невозможностью вырваться за пределы плоти, реальности как таковой духовно не способен принять смерть как высший замысел Творца о человеке. Излюбленная есенинская конструкция «отрицания» («*Мне не жаль вас, прошедшие годы, – / Ничего не хочу вернуть*» (211); «*Я полон дум о юности веселой, / Но ничего в прошедшем мне не жаль*» (233); «*Я не жалею, и я не печален*» (328)), создающая впечатление покорности лирического героя условиям земного бытия, носит заклинательный характер. Здесь делается попытка осилить человеческую трагедию Словом. Так, стихотворение «*Не жалею, не зову, не плачу*» (201) композиционно распадается на две неравнообъемные части: содержательно первый стих противостоит основной части стихотворения, опровергающей установку: «*Не жалею, не зову, не плачу*», вопреки которой лирический герой и «жалеет» («*Увяданья золотом охваченный, / Я не буду больше молодым*» (201)), и «зовет» («*О моя утраченная свежесть, / Буйство*

глаз и половодье чувств» (201)), и «плачет» («*Все мы, все мы в этом мире тленны»* (202)).

Христианское представление о смерти бессильно удовлетворить и насытить волю к жизни есенинского героя, поскольку бессмертие души, понимаемое в христианстве как ее новое сознание и не зависимое от тела существование, он не принимает. Душа подчиняется тем же законам тления, что и человеческое тело («*Мне страшно – ведь душа проходит, / Как молодость и как любовь»* (203); «*С души, немного омертвелой»* (217); «*Я душой стал, как желтый скелет»* (218); «*На мою охладевшую душу / Натыкались такие не раз»* (331); «*На душе холодное кипенье»* (333)). Смерть, таким образом, мыслится как абсолютный конец («*<...> я сам, / Не молодой, не старый, / Для времени навозом обречен»* (246)).

Детерминизм, разрушающий бытие мыслящего человека, неприятие смерти, жажда бесконечной и ясной жизни – причины бунта против Бога есенинского «хулигана». Стоящая за подобным «авторским поведением» философия будет сформирована впоследствии А. Камю в работе «Человек бунтующий». «Хулиган» С. Есенина сущностно соотносим с «метафизическим бунтарем» А. Камю, восстающим «против своего удела и против всего мироздания», оспаривающим «конечные цели человека и вселенной» [89; 135]. «Протестуя против своей смертной природы, – пишет А. Камю, – взбунтовавшийся человек отказывается признать силу, которая принуждает его жить в подобных условиях. Метафизический бунтарь – богохульник поневоле. Просто он богохульствует сначала во имя порядка, будучи уверен, что Бог порождает смерть и метафизический скандал <...>» [89; 136]. «Миру смертников, – продолжает А. Камю, – смертельной непонятости удела человеческого бунтарь неустанно противопоставляет жажду жизни и окончательного понимания. Сам того не сознавая, он не прекращает поиски морали или какой-то святыни. Если бунтарь богохульствует, то он поступает так в надежде на нового Бога» [89; 196]. В «Инонии» С. Есенин создает образ нового, коровьего Бога – знак нового

языческого мира: *«По-иному над нашей выгибью / Вспух незримой коровой Бог»* (166).

Доведенный в «Инонии» до предела бунт против Бога, отказ от божественной благодати закономерно приводят лирического героя С. Есенина к представлению о невозможности объективного нравственного закона, поскольку в бессмысленной действительности не может быть ни проступков, ни преступлений. Любое проявление себя в мире мыслится есенинским человеком как полезное, ведущее к удовольствию. *«<...> История религий, – читаем в «Человеке бунтующем», – <...> составила представление о Боге как о существе преступном, угнетающем и отрицающем Человека. <...> Тогда какой человеку смысл быть добродетельным? Если уж Господь отрицает и уничтожает человека, то нет никаких препятствий к тому, чтобы отрицать и убивать себе подобных»* [89; 146].

С. Есенин направляет бунт на дорогу искусства. Он отрицает культивируемую социальным человеком мораль, ставя превыше всего нравственное «преступление», совершаемое при помощи слова. Здесь возможны два варианта отрицания – на уровне «поведения» и собственно поэтического слова.

Лирический герой С. Есенина существует между определением себя как хулигана и «хулиганским» «поступком». Примеры, в которых бы «проигрывалось» «преступление» (*«Я одну мечту, скрывая, нежу, / Что я сердцем чист. / Но и я кого-нибудь зарезу / Под осенний свист»* (94)), у поэта единичны. Аномальные поведенческие акты (скандал, кража, мошенничество), как правило, разворачиваются через стоящие за оценочной характеристикой лирического героя смыслы. Не проповедуя злодеяния в прямом смысле слова, С. Есенин берется показать глубинный порыв протеста в условных образах человека вне закона: «разбойника» в лирике (*«В черномбылье перелесиц / С кистенем засяду я»* (85)), великодушного бандита в

поэмах (Номах в «Стране негодяев», Пугачев в одноименной поэме), в своих глубинных истоках бросая вызов нравственному и божественному закону.

Второй вариант отрицания обнаруживает себя в использовании в поэтическом тексте так называемых обценных («паршивая сука» (207), «Кайся, сукин кот!» (417), «пошли их на хер» (208), «какую-то хреновину в сем мире» (240), «Черт бы взял эту ночь / С блядским холодом» (368)) и бранных («зараза» (208), «дрянь» (208), «сволочная знать» (421), «к черту» (368–371, 374, 378, 379, 386, 388–390, 399, 403, 406, 409, 410, 412)) слов и выражений. Эстетически установку на функционирование в поэтическом произведении подобных лексем сам С. Есенин объясняет художественной необходимостью. Автор (изображающий субъект) оставляет за собой право снятия законов ограничения творческой способности речи, расчленения живой стихии языка. «<...> Нечистых слов нет, – пишет С. Есенин во вступлении к сборнику «Стихи скандалиста». – Есть только нечистые представления. Мне очень нравятся слова корявые. Я ставлю их в строй как новобранцев. Сегодня они неуклюжи, а завтра будут в речевом строю такими же, как и вся армия <...>» (655)¹³. С. Есенин, опрокидывающий традицию, выхолощенные ею поэтические Слово и Образ, актуализирует необходимость нового качественного рывка в литературе. Реализуя творческий потенциал нового культурного времени, поэт неслучайно соотносил себя с «живым» А.С. Пушкиным («О Александр ! Ты был повеса, / Как я сегодня хулиган» (223)) – не столько преемственно, сколько функционально, диктуя законы поэзии: «Я чувствую себя хозяином в русской поэзии и потому втаскиваю в поэтическую речь слова всех оттенков» (654).

Этически «употребление ругательства представляет собой нарушение табу, как сложившегося исторически, так и современного социального» [109; 810]¹⁴.

В коммуникативном аспекте использование подобных семантически изолированных в контексте речи выражений имеет своей целью, во-первых, в

пространстве собственно поэтического текста предельное обесценивание человека (адресата речи), мыслимого в христианской культуре как абсолютная, высшая, духовная ценность («*Пей со мною, паршивая сука, / Пей со мной*»; «*Пей, выдра! Пей*»; «*Но с такой вот, как ты, со стервою, / Лишь в первый раз*» (207)), а во-вторых, отказ автора от соблюдения речевой условности в пространстве его диалога с читателем, ориентированным на литературный этикет, – отказ от почтительности перед читателем, от словесного благоговения перед веками формировавшейся поэтической и речевой традицией в целом.*

Тотальное отрицание первоосновы сущего, радость разрушения, обнаружившиеся в поэзии 1916-1918 годов, преодоление объективного нравственного закона, осуществимого исключительно в сверхличном начале, стали для лирического героя С. Есенина гибельными¹⁵. Стихийный эрос оказался бессилем поддержать человека, воля к жизни которого – это любовь ко всему живому, но не к источнику жизни, Богу. Человек, который говорит о том, что наличное бытие, данное нам в его эмпиричности, не обнаруживает смысла и человеческая мысль не в состоянии указать на его положительное содержание («*Суждено мне изначально / Возлететь в немую тьму*»), начинает терять опору в мире, ибо религиозный опыт преодолим, реализация в культуре бессмысленна. Так, лирический герой С. Есенина оказывается вне жизни, вне реальности, он открывает себя для небытия, которое со временем в есенинской лирике начинает превышать по своей значимости бытийственный, реальный мир.

Есенинский герой, отрицая Бога как некое ограничивающее человека с его разрушительной жаждой свободы начало, приходит к тому, что его внутренние переживания и их внешние проявления побуждаются негативными, грешными устремлениями – воля к жизни пребывает под

*Большинство употребляемых в есенинской поэзии «ругательств» сохраняют связь с культурой доклассового общества, не знающего этических категорий (См. параграф 2 данной главы)

знаком грехопадения.

В русле этих деструктивных настроений С. Есенин пишет «Москву кабацкую». Пространство этого есенинского цикла предельно десакрализовано, бездуховно. Это пространство кабака («Я иду, головою свесясь, / Переулком в знакомый кабак» (205); «Эта прямая дорога / Меня привела в кабак» (209)). Одна из основных форм проявления себя в мире есенинского «хулигана» – «пьянство» – достигает здесь своей кульминации («И с бандитами жарю спирт», «Я и сам, опустясь головою, / Заливаю глаза вином» (206), «Пей со мною, паршивая сука, / Пей со мной» (207), «Глянь на бутылку рать! / Я собираю пробки – / Душу мою затыкать» (210)). Вкушение вина здесь – не стихийное упоение всеми формами материи земного пространства, не акт причащения к крови Христовой (неслучайно образ «вина» профанируется в «Москве кабацкой» образом «самогонного спирта» (206)) и обретения себя в этом как свободной и сознательной личности, возрастающей в своем сознании к сверхсознанию. Напротив, «алкогольное» состояние лирического героя становится знаком небытия духа, смерти сознания (отсюда попытка найти в этом блаженство, ощущение вечности, видимое преодоление трагедии) и, в конечном итоге – одной из причин болезни героя:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.
Сам не знаю, откуда взялась эта боль.
То ли ветер свистит
Над пустым и безлюдным полем,
То ль, как рощу в сентябрь,
Осыпает мозги алкоголь (465).

Если в творческом опыте С. Есенина «Инония» воплотила предельное отрицание Бога, «Москва кабацкая» стала протестом против человеческого удела, предопределяемого всеобщим смертным приговором: «Не умру я, мой друг, никогда» (209). Такой пример у С. Есенина единичен, но его значение трудно переоценить.

Вообще, путь С. Есенина как человека и художника – это отчаянная попытка написать свой собственный Текст: от театрализации «внешнего вида» в жизни и понимания поведения, поставленного в один ценностный ряд с продуктом творчества¹⁶, как эстетической категории, до создания в лирике образа героя с особым «жизненным поведением», сопоставимым с «поведением» эмпирического автора. Генератором жизнетворческой философии С. Есенина становится страстное желание высвободиться из-под власти всеприродной обусловленности. Для его лирического героя самое страшное – ощутить себя участником уже кем-то написанного сюжета, почувствовать вторичность своей жизни, уже опосредованной чьим-то опытом. Человек-творец сам оказывается участником некоего Божественного спектакля.

Неслучайно в один типологический ряд С. Есениным ставятся «поэт», «мошенник», «вор» (*«Если не был бы я поэтом, / То, наверно, был мошенник и вор»* (202)). Подобно «поэту», создающему альтернативную богоданному миру художественную реальность, «мошенник»/«вор», обращаясь к форме диалога с миром вне Бога, присваивает себе авторство своей судьбы. Таким образом, в обоих случаях актуализируется позиция неподчинения реальной благой силе, управляющей жизнью. Христианская культура предполагает следование за Текстом, идею смирения. Стремясь выстроить мир в соответствии со своими законами, человек вступает на богоборческий путь, утрачивает христианское мироотношение.

Трагедия есенинского «хулигана», как всякого «метафизического бунтаря», заключается в том, что, начиная борьбу за свою метафизическую свободу, он не владеет основаниями своего существования, не он является причиной самого себя и своих свойств, напротив, они уже находятся в данном и наличном бытии. Есенинский герой, преодолевающий общественные предписания с помощью индивидуализма, нравственные запреты – через волю к власти, связь с Богом – бунтом против него, знает два пути разрешения своего бытия в бессмысленном мире. Лирический герой

раннего С. Есенина, отбросив всякую нравственность, исходит из представления о вседозволенности. Он стремится испытать абсолютную свободу, в пространстве которой можно оправдать любой поступок, любое «преступление», ибо нет критериев разделения добра и зла. Его последовательная позиция состоит в том, чтобы взорвать и уничтожить этот не обнаруживающий смысла мир.

Зрелый С. Есенин начинает говорить о погруженности человека в себя, замкнутости его в своей самости. Энергия мироразрушающей и миропреобразующей активности лирического героя в есенинской поэзии постепенно избывается («*Проснулась боль в угасшем скандалисте*» (248); «*Уже я не такой, / Как впредь – / Бушуйный, / Гордый недотрога*» (261)). Лирический герой позднего С. Есенина приходит к психологически непереносимой позиции (логика фактов ведет тех, кто принимает эту позицию, к самоубийству): исходя из желания смысла как должного, он в то же время считает невозможной его реализацию. Лирический герой поэта, отрицающий христианскую идею бессмертия, считает главной целью своего бытия этот, посторонний, мир и в результате пренебрегает миром потусторонним («*Знаю я, что не цветут там чащи, / Не звенит лебяжьей шеей рожь. / Оттого пред сонмом уходящих / Я всегда испытываю дрожь*» (223)).

Н. Бердяев в работе «О самоубийстве» «обращенность к временному и земному, забвение о вечности и небе» называет первопричинами «психологии самоубийства» [25; 11]. «Свобода от мира, – пишет Н. Бердяев, – дается возрастанием в духовной жизни» [25; 11]¹⁷. У С. Есенина же дух и жизнь оказываются враждебны друг другу.

Ситуация самоубийства неоднократно проживалась С. Есениным в его творческом опыте: «*И вот я кончил жизнь мою, / Последний гимн себе пою*» (685, 1914); «*В зеленый вечер под окном / На рукаве своем повешусь*» (104, 1916); через отрицательную конструкцию: «*Я с собой не покончу, / Иди к чертям*» (208, 1923); «*И летит моя трость / Прямо к морде его, / В*

переносицу...» (469, 1925) (убийство в «Черном человеке» своего отражения равносильно самоубийству).

В свете «хулиганской» природы лирического героя С. Есенина акт самоубийства может быть осмыслен, с одной стороны, как сознательное преступление против самого бытия, в котором человек не находит смысла, а стало быть, и против Бога, первопричины всего сущего, как все та же попытка поставить себя по ту сторону всезахватывающей Воли, стоящей над человеком, не оставляющей ему шансов на спасение, отчаянное желание самому написать сценарий своей судьбы¹⁸. С другой стороны, это стихийный поступок личности, ввергнувшей себя в неразрешимое противоречие: страстно желая бессмертия, она отрицает его единственно возможный источник – Бога (неслучайно в том же «Черном человеке» «трость летит» «в переносицу»: выбирается вертикаль, символизирующая божественное в человеке, его связь с Высшим Логосом). А «отрицание сверхличного содержания жизни оказывается отрицанием личности» [25; 19].

Таким образом, логика творческого и жизненного пути С. Есенина развивалась от синтеза – связи с жизнью мироздания, с Богом, со всем сущим, к раздвоению – отделенности от всеобщего Бытия, замкнутости и конечной изоляции в близком к духовной смерти небытию. Есенинский человек пытается стать героем этого мира, но в то же время он растворяется в мировом бытии. Он раздавлен огромностью космоса, масштабностью вечности, с одной стороны, и своей малостью и незначительностью – с другой. Это человек, деформированный миром, перед которым жизнь поставила вечные вопросы, но он не в силах их разрешить. Берущий свое начало в раннем творчестве С. Есенина мотив противоречивости в поздней лирике достигает своего апогея. Внутренняя раздвоенность, тоска разрушают человека, он теряет тождество с самим собой («*Кто я? Что я?*» (334)).

«Хулиганская» позиция лирического героя С. Есенина, определяемая спецификой его психологического склада и, в первую очередь, его мировоззренческими представлениями, – позиция изначально трагическая,

тупиковая для личности, ибо она, предполагающая как свою первооснову соперничество с Богом и его моралью, приводит не к утверждению личности, а к ее разрушению.

С. Есенин, лирический герой которого трагически переживает разложение сознания, регрессивное движение к некоему архаическому состоянию¹⁹, создает еще один, наряду с «авторским поведением», альтернативный богоданному Текст. Речь идет об особой картине мира, вырастающей на досознательных, доличностных представлениях о нем. Декларируемые С. Есениным трагизм, духовная трудность личностно-сознательного пребывания человека в мире снимаются обращением к культуре, не знающей личности как таковой (с ее жаждой сверхличных ценностей, духовной свободы), развивающейся по ту сторону сознания, а стало быть, и им порождаемого страдания, поскольку сознание внушает, что человек как плоть смертен. С. Есенин создает концепцию нового языческого мира, открывая в нем гармонию и искомое бессмертие. В свою очередь, художественное воплощение С. Есениным языческих представлений, чуждых этических дифференциаций, оказывается не менее «хулиганским» с точки зрения нормативной эстетики, кладущей в основу своих оценок того или иного эстетического явления нравственный критерий.

3.2. Мифопоэтическая философия образного хулиганства в поэзии С. Есенина

Второй аспект единого есенинского феномена хулиганства связан с особым рода словотворчеством. В самом Слове (Образе) разворачиваются мифопоэтические философские поиски поэта.

Так называемое «нарушение» литературной традиции («нелитературность» художественных образов), воспринимаемое нормативной эстетикой и традиционным читателем как литературное хулиганство, для самого С. Есенина было прежде всего целой философией Слова, основы которой он изложил уже в 1918 году в критическом труде

«Ключи Марии». Он объявлял хранителем некоторой «древней Тайны», утраченной в новое время, крестьянство, отождествляемое им со всей нацией. Задача поэта – дешифровать потерянный смысл. «<...> Наших предков, – писал С. Есенин в «Ключах Марии», – сильно беспокоила тайна мироздания. Они перепробовали почти все двери, ведущие к ней, и оставили нам много прекраснейших ключей и отмычек, которые мы бережно храним в музеях нашей словесной памяти» (632). «Единственным, расточительным и неряшливым, – продолжал С. Есенин, – но все же хранителем этой тайны была поработанная отхожим промыслом деревня» (636). Таким образом, С. Есенин переносит вершину в иерархии ценностей в самое начало культурного развития. Язык (Слово) мыслится поэтом как явление, аналогичное природе. Слово, равное обозначаемой им субстанции, связано сокровенными узами с тем, что оно обозначает. Слово есть плоть. Понимание Слова как Вещи – это языческое понимание:

Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевывшимся птенцом (156);

Я сегодня снесся, как курица,
Золотым словесным яйцом (165).

Слово – «яйцо», модель материально предметной вселенной²⁰.

Кроме того, с языческой культурой С. Есенина связывает и вера в магическую силу Слова, способного одним своим появлением произвести то, что им обозначено²¹. Слово, в котором мир всякий раз рождается и возрождается, оказывается условием миророждения, залогом существования мира и вечного его возрождения. Слово, «как логос, означает космическую жизнь» [185; 122].

Вещное понимание Слова, его «натурализирование», понимание магической природы Слова определили представление С. Есенина о том, что проникновение в языковые глубины, в скрытые лексические слои равносильно разгадке забытых тайн физического мира, ибо и то, и другое – факты одного порядка. Операции над языковым материалом оказываются для поэта средством познания действительности.

Неслучайно С. Есенин обращается к тем языковым пластам, которые активно функционировали (и функционируют) в русской народной речи. В дореволюционной лирике (примерно до 1917 года) это выразилось в последовательном использовании диалектизмов: фактически нет ни одного стихотворения, в котором бы С. Есенин не использовал диалектные слова. Вот только некоторые из них:

1912: Сутемень колдовная (33);

В свяслах копны сена (34);

На диалектизмах построена вся

«Песнь о Евпатии Коловрате» (34-38);

1913: Стягловица в две тесьмы (39);

1914: Светят зелено в сутемы (59);

Забольная кукушка (59);

На кукане реки (63);

Хлыстают загозно (64);

1915: В колымаге колкая засорень (81);

Словно снег, белеется коливо (91);

Тонкой прошвой кровь отмежевала (96);

Взрыкает зыбка (97);

1916: Былого нет в заре куканьшей (103);

Тихих вод парагуш квелый (119);

Но незримые дрожди (121);

1917: Сыченою брагой (138);

С утра над осенницею (154);

Теленькает синицею (154);

На мой завьялый труп (164).

Диалектное Слово обращено к самому себе. Актуальным в тексте оказывается не то, ЧТО изображено, а КАК изображено. Сюжетом стихотворения становится характер выстраивания и качество Слова. Таким образом эстетическая функция произведения усиливается.

Диалектизм, сохранивший смысловую плотность, становится для раннего С. Есенина той порожденной народом, хранящейся в его словесной памяти сущностью, через которую поэт пытается выйти к утраченному Смыслу. Это Слово, живущее в скрытых глубинах народного сознания, функционирующее по ту сторону закреплённости, избежавшее смысловой выхолащенности общеупотребительных слов.

Весь литературный процесс, как известно, осуществляется в двух категориях – писателя (автора) и читателя. О. Мандельштам в статье «О собеседнике» говорит о том, что «нет лирики без диалога» [122; 327]. «Нельзя трети́ровать собеседника, – пишет О. Мандельштам, – непонятный и непризнанный, он жестоко мстит» [122; 326]. Засилье диалектизмов в ранней лирике С. Есенина и было воспринято как своеобразный поэтический жест, закрывающий текст от читателя, третирующий его, направленный на избежание диалога с ним, отказывающий ему в обладании истиной, в возможности постичь ее, поскольку только автор, дешифровщик тайных, «закрытых» знаков, владеет ею. Следуя установке на функционирование в поэтическом тексте диалектизмов, автор узурпирует право владения стоящим за фонетической оболочкой слова, складывающимся веками Смыслом; для читателя эта установка оборачивается асемантичностью. Это в первое время и послужило одним из толчков к обретению С. Есениным репутации «поэта-хулигана» как нарушителя литературной нормы.

Безусловно, С. Есенин включается и в литературную традицию, идущую от А.С. Пушкина и еще более – от Н.А. Некрасова, используя в поэтических текстах не только «эстетически нейтральные» слова, так называемые прозаизмы [60; 215], но и просторечную лексику и разговорные формы: «*девки*» (63), «*слушают*» (64), «*кажет*» (84), «*не робь*» (86), «*подсобить*» (99), «*иляюсь*» (148), «*морда*» (181, 185, 196, 202), «*башка*» (197), «*провоняю*» (204), «*паршивая*» (207), «*невымытые хари*» (248), «*сдохну*» (292), «*жрете*» (295), «*лопать*» (325) и многие другие. Разговорная лексика, воспринимавшаяся к началу XX века как уже сложившаяся

поэтическая традиция, станет неотъемлемой частью есенинского поэтического стиля, а вот от диалектизмов поэт постепенно откажется.

Таким образом, С. Есенин начинает с того, что усваивает «готовое» Слово народа (речь идет о диалектном слове), оперируя которым, пытается проникнуть в сущность той эмпирической действительности, из которой он черпает основные впечатления и образы для своей поэзии. Но постепенно он выводит это Слово из художественного пространства. Зрелый С. Есенин стремится приблизиться к «древней Тайне» через сотворение особого Образа. С. Есенин создает Образ, отражающий особенность раннего, сложившегося в самом начале культурного цикла народного мироощущения; образ, ставший точкой приложения «Неба» и «Земли», знаком того, что «опрокинутость земли сольется в браке с опрокинутостью неба»²² (638).

В создании Образа С. Есенин ориентируется на специфические формы мышления «человека древней эпохи», когда мир воспринимается в категории тождества²³ [128; 12]. Собственно человеческое и природное оказываются слиты. Первобытный человек мыслит себя составной частью природного мира. Это выражается, с одной стороны, в очеловечивании макрокосма, в отождествлении его с микрокосмом²⁴ – антропоморфизм является основополагающей категорией первобытной мысли, а с другой – сама жизнь человека осмысливается космогонически. Человек и Вселенная – единосущны²⁵.

Особенность восприятия древним человеком мира и самого себя и определила логику построения есенинского Образа²⁶. Соответственно первую группу составили образы, в структуре которых означаемое представляют макрокосмические реалии (у С. Есенина это, как правило, образы «Неба»), за означаемым стоит предметность народного быта и, прежде всего, процесс отелеснивания человеком видимого им мира; в образах второй группы означаемым является Человек, а означаемым – окружающая его природа. Остановимся на первой категории образов.

«<...> Человек древней эпохи <...>, – пишет С. Есенин в «Ключах Марии», – решился <...> примирить себя с непокорностью стихий и безответностью пространства. Примирение это состояло в том, что кругом он сделал <...> доступную своему пониманию расстановку. <...> Сие заставление воздушного мира земною предметностью <...>» (632):

Распоясала зарница
В пенных струях *поясок* (32);*

Гарь в небесном *коромысле* (54);

Чашка неба; *лампадки* небес (69);

Шалями тучек луна закрывается (88);

Чешет тучи лунный *гребень* (107);

И пляшет сумрак <... >
Согнув луну в пастушеский *рожок* (124);

Не обронит вечер
Красного *ведра* (136);

Облачная *крыша* (143);

Дождевыми *стрелами*
Мой пронзенный край (149);

Неводом зари *зачерпнувшие* небо (155);

Под *плугом* бури
Ревет земля (155);

Колесом за сини горы
Солнце тихое скатилось (159);

Облачный *тулуп* (164);

Лоханка луны (166);

Солнце из выси –
В колодезь златое *ведро* (187);

Небо – как *колокол*,
Месяц – *язык* (174);

Лунная *метла* (181);

Грабли зари (189);

* Означаемое в структуре образа подчеркнуто, означающее выделено курсивом.

Над речкою режет
Воду синюю солнца соха (182);

Солнечная пряжа (298);

Метель <...>

Забивает крышу белыми *гвоздьми* (322);

Потопленная *лодка* месяца (342);

Луны мешок травяной (345);

По небу едет луна,

Поскрипывая *колесами* (364);

Мак зари *черпаками* ветров не выхлестать (367).

В основе этих образов лежит характерное для мифологического сознания метафорическое сопоставление природных и культурных объектов. Природный мир, а это у С. Есенина, во-первых, объекты небесного пространства (небо (синь как его вариант), тучи, облака, луна, звезды, месяц, солнце (его лучи), радуга), во-вторых, связанные с циклом движения Земли вокруг своей оси и Солнца временные образы (заря (зарница), рассвет, вечер; время, апрель), в-третьих, погодные явления (дождь, ветер, метель, буря), стремится быть выраженным через предметность народного быта (крыша, околица, мельница, чашка, лоханка, кувшин, лампада, свечи, рожок, ведро, черпак, мешок, лодка, гвоздь, веник, метла, грабли, соха, плуг, невод, колесо, стрелы, коромысло, дрова, гребень, пояс, шапка, тулуп, шаль, ризы и др.). С. Есенин снимает оппозицию культурное – природное. С одной стороны, человек, считающий себя частью природы, производя ту или иную необходимую в его хозяйственно-трудовой жизни вещь, творил метафизический мир народного космоса, интерпретировал акт своего труда космогонически. Поэт говорит о том, что, например, мастера колесо, человек повторяет вселенский акт сотворения солнца и луны. А человеческую потребность в одежде и жилище С. Есенин связывает с древнейшим представлением о космичности покровы («облачный тулуп», «облачная крыша») ²⁷. Житейски-реальная вещь важна прежде всего как знак, через который человек включается в космическую жизнь. Народный быт мыслится

С. Есениным онтологически²⁸. С другой стороны, подобный характер построения образа, во-первых, создает идущее от языческой культуры представление о том, что природа (равно как и человек. Ср: «В жбан желудка яйца злобы класть» (199); «Мои рыдающие уши, / Как весла, плещут по плечам» (203); «Разбив белый кувшин / Головы его» (350); «головы скверные / Обломать, как колеса с телег» (351); «Ах, в башке моей, словно в бочке, / Мозг, как спирт, хлебной едкостью лют» (356)) есть тварное произведение, в ней изначально заложен творческий момент, а во-вторых, позволяет С. Есенину отразить логику творческого ориентирования древнего человека «в царстве космических тайн» (634), когда человек, «застраивая» небесное пространство земной предметностью, таким образом приближал дальний мир, делая его соприродным себе, создавая ощущение близкого и чувственно осязаемого космоса. Каждый образ С. Есенина сочетает в себе космическую широту мифа с предельной жизненной конкретностью.

«Первобытное сознание, – пишет А.Ф. Лосев в книге «Античная мифология в ее историческом развитии», – объясняя окружающее, делает все материальным, физическим, живым <...>» [110; 35]. Если вышеприведенные образы отражают процесс опредмечивания окружающего, то «оживление» мира у С. Есенина находит свое выражение в отелеснивающих мир образах. Здесь в качестве означающего выступает Тело, которое по своей природе может быть растительным («трава небесная» (35); «яблоки зари» (55); «сук облака» (171)), животным («Месяц – рыжий гусь» (135); «Над рощею оценился / Златым щенком луна» (154); ветер, «мокрою цаплей по лужам полей бороздя <...>» (349)) и собственно человеческим («Рассвет рукой прохлады росной <...>» (55); «Солнышко <...> свесило ноги» (146); «Обнаженные груди берез» (161)):

Голубая трава (108);

На ветке облака, как слива,
Златится спелая звезда (124);

Там лунного хлеба
Златятся снопы (138);

Небесное древо (140);

Несу, как *сноп овсяный*,
Я солнце на руках (143);

Подыму свои руки к месяцу,
Раскушу его, как *орех* (169);

Сучья дней (169);

Листьями звезды льются (182);

Сыпь черемухой, солнце-куст! (191);

Ночь, как *дыню*,
Катит луну (236);

Колокол луны скатился ниже,
Он, словно *яблоко* увянувшее, мал (341);

Мак зари (367).

С. Есенин изменяет связанную со строго топографическим значением функциональную наполняемость образа «Верха» – «Неба»²⁹. Небесная твердь в есенинском образе принимает на себя роль «низа» – земли, подательницы жизни. Небо становится женским началом, матерью. Оплодотворенное, оно цветет (трава, листья (деревья), черемуха, мак) и плодоносит (яблоки, слива, хлеб (злак), орех, дыня).

Один из ведущих принципов постижения мира мифотворческим сознанием С. Есенин определяет в «Ключах Марии» как «опрокинутость неба», победу над пространством. Если так называемые «растительные» образы, указывающие на «земную» природу неба, отражают победу над пространством между небом и землей, то на преодолении границы, существующей между миром и человеком, строятся образы, в которых мир воплощает себя в представлениях о человеческой (животной) телесности*.

С. Есенин обращается к созданному языческим миром представлению о равновеликости растения, животного, человека, являющихся плодом, детищем матери-земли³⁰. Есенинский образ вырастает на синкретическом

*См.: Приложение

восприятию органического мира. Растительный мир оказывается единосущным с миром животного-человеческим – столь же телесным и теплокровным (а жизнь человека-животного, подобно вегетации, то быстро увядает, то снова цветет):

Клененочек маленький матке
Зеленое *вымя сосет* (27);

Ивняковый *помет* по лугам (191);

Колосья – *кони* (193);

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут *лебедей* (198);

Держат липы в зеленых *лапах* (210);

В *берез* изглоданные *кости* (217);

И *ноги* босые, как телки под ворота,
Уткнули по канавам тополя (228);

Седые вербы у плетня
Нежнее *головы* наклонят (104);

Так и хочется к телу прижать
Обнаженные *груды* берез (161), (177), (293);

Старый клен на одной *ноге* (180), (330);

Черепов *златохвойный сад* (188);

С коричневых *рук* берез (190), (305);

Синие чащи
Животами листвой хрипящими
По *коленкам* марают стволы (191);

Головой разможжась о плетень,
Облилась *кровью* ягод рябина (196);

На *корточки* погреться
Присел наш клен перед костром зари (197);

<снопы> *Головами* стелют по земле
И *цепами* маленькие *кости*
Выбивают из худых *телес* (199);

Солома – это тоже *плоть* (199);

И клены морщатся *ушами* длинных веток (228);

Прослезится конопляник (302);

Молоко соломенное ржи (338);

Около Самары с пробитой *башкой ольха*,
Капая желтым *мозгом*,
Прихрамывает при дороге (357);

Тополь снова покроется мягкой зеленой *кожей* (363).

В есенинском образе все, во-первых, природное, а это и далекое, пугающее своей неизвестностью, непостижимостью (небо, звезды, даль, заря, сумерки, ночь), и близкое, земное (земля, озера, болота, равнины, колосья, липы, клен и т.п.; мыслящиеся онтологически реалии народного быта: изба, дом, мельница); во-вторых, отвлеченное (весть, крик, страх, месть), идеальное, духовное (Господи, Дево Мария; Родина) переводится в материально-телесный план.

Мир видится поэту гротескным Телом, неустойчивым, вечно творящимся³¹. Это одушевленное существо, каждая часть которого (голова (темя), глаза, рот (пасть), язык, зубы (клыки), шея, груди (вымя), чрево, руки (крылья), ноги) является органом космического целого. Тело мира, сохраняя свою универсальность и космичность (оно связывается с различными природными явлениями и объектами (рассветы, заря, дождь, озера, поле и т.п.), в нем подчеркиваются космические стихии (земля, вода, огонь, воздух)), оказывается глубоко «физиологичным».

Человеческое тело как наиболее совершенная форма организации материи становится для С. Есенина ключом к материи мира. Телесная материя организует материю космическую. Материя, из которой состоит вселенная, и материя человеческого тела имеют родственную природу – творческую, созидательную.

Все неодушевленное, неорганическое С. Есенин подчиняет законам органики, делает соприродным человеку. Это – идея всеобщего одушевления. Тело мира и тело человека переплетаются, начинают сливаться, создавая единый образ терзаемого и терзающего Тела:

Синь сосет глаза (58);

Сумерки дразнятся
И всыпают нам в толстые задницы
Окровавленный веник зари (194);

Лижет теленок горбатый
Вечера красный подол (125);

На дорогах голодным ртом
Сосут край зари собаки (189);

Нынче луну с воды
Лошади выпили (182);

Луну, наверное,
Собаки съели (266);

Ветер <...>
Пью я сухими устами (281).

Тело человека/животного, не отграниченное от мира, вбирает его в себя, буквально вкушает этот мир и само поглощается, терзается миром. Мир входит в тело, тело выпирает в мир. Ничего бестелесного, недоступного прикосновению, незнакомого на вкус («Ковригой хлебною над сводом / Надломлена твоя луна» (124); «Месяц месит кутью на полу» (125); «Откушай похлебки метелицы» (344); «Небо сметаной обмазано, / Месяц как сырный кусок» (109)) во всей космогонии есенинский человек не знает. Он оказывается в какой-то степени дочеловечным, догуманистичным. Он продукт не Бога, а матери-земли. Он геологичен, телесен, неотделим от сырой земли и от космоса в целом, поскольку земля и небо у С. Есенина – единая сущность. Между вселенной и человеком не оборвана пуповина. Так, есенинский образ «Мне сегодня хочется очень / Из окошка луну обоссать» (или: «Плюй на месяц»), в котором современники поэта видели исключительно эпатажирующий поэтический жест, преодолевает расстояние между землей и небом, снимает границу между человеком и миром. Человек, стоящий на земной тверди, кровными узами связанный в своей телесной жизни с жизнью земли, равно как и с жизнью неба, ощущает под своими ногами твердь небесную.

В есенинском мире все макрокосмические явления и вещи оставляют свои места в иерархии вселенной и выстраиваются в одну горизонтальную плоскость становящегося мира, начинают искать себе новые места, связи и соседства. С. Есенин снимает законы трехмерного пространства. В результате в рамках художественного опыта поэт открывает возможность осязать всякую вещь (вплоть до небесных тел: «*О солнце, <...> / Ухватившись за цепь лучей твоих*» (170); «*И в луны мешок травяной / Он башку незадаром сронит*» (345)), всякое нематериальное явление, проникнуть в их «физиологию», непосредственно ощутить теплоту космоса. Центром, относительно которого выстраиваются все вещи, явления, ценности, и становится человеческое Тело.

С. Есенин сближает космическую жизнь и жизнь человеческого тела, представляя их в наглядно-образном единстве – от восхода солнца до человеческого плева, например («*Лишь золотом плюнет рассвет*»). Вселенная оказывается обогащена всем, что есть в теле человека во всем его многообразии. Моча, слюна, гной, кровь, вытекающий мозг, молоко отелеснивают космос, делают мир, пугающий своей недоступностью, неизменностью, огромностью, телесно понятным. Такой (отелесненный, заставленный рукотворной предметностью), космос ощущается человеком родным домом.

Космические стихии осваиваются в стихиях тела, растущего («*Младенцем завернула / Заря луну в подол*» (162)), производящего («*Это он / Из чрева неба / Будет высовывать / Голову*» (173)), болеющего («*Луны лошадиный череп / Каплет золотом сгнившей слюны*» (357)), мочащегося («*Словно вонючая моча волов, / Льется с туч на поля и деревни / Скверный дождь!*» (345)), плюющего («*Лишь золотом плюнет рассвет*» (362)), кашляющего («*Месяц <...> на землю кровью кашлянул*» (35)), рыгающего («*Град рыгающей грозы*» (196)), плачущего («*Слезу обронит месяц*» (164)), дрожащего («*С черною дрожью плывут облака*» (89)). Тело принимает космические масштабы, а космос отелеснивается. Тело космоса оказывается

плоть от плоти, кровь от крови человеческого тела. Мира, существующего по ту сторону телесной жизни, не существует.

Образ у С. Есенина строится на игре «верха» и «низа» в их космическом (небо – земля) и собственно телесном (лицо (голова) – живот, производительные органы) аспектах³². В структуре образа космические «верх» и «низ» являются означаемым, телесные – означающим. Здесь возможны 4 варианта соотношения означаемого и означающего, отраженные в следующей схеме:



Снижение трактуется в есенинском образе как приобщение, с одной стороны, к земле – началу поглощающему (могила, чрево) и возрождающему (материнское лоно) одновременно, а с другой – к жизни нижней части тела, живота и производительных органов.

В существовании тела мира неразрывно сплетены между собою начало и конец жизни. Большинство есенинских образов оказываются движимыми одной из основополагающих семантических оппозиций мифопоэтического сознания: «рождение – смерть»³³. У С. Есенина вызывает к жизни не только и даже не столько земля. Неслучайно группа образов, в которых космический «низ» воплощает себя через «низ» телесный, так малочисленна. Небо,

*См. Приложение

соприродное земле, «рождает» растения, животных, людей. Отождествляя небо с землей в ее плодоносящей функции, есенинское Слово предполагает и другую, оборотную, сторону рождения. Это – поглощение, умирание, смерть, не существующие в первобытном мышлении как самостоятельный акт, неразрывно связанные с жизнью.

С. Есенин, следуя логике первобытного человека, воспринимавшего небесную твердь зеркальным отражением тверди земной, находящего таким образом знаки смерти и на небе, создает образы: *«Как могильные плиты, / По небу тянутся каменные облака»* (360); *«Ежедневно молясь на зари желтый гроб»* (354). Показательным является последний образ, в котором С. Есенин метафорически завязывает начало («заря» как предвестница нового рождения) и конец («гроб» как символ смерти) жизни.

Мифологическое понимание «смерти – жизни» как единого, взаимопронизывающего образа проявилось у С. Есенина в амбивалентном представлении о «чреве» («животе»)³⁴ и метафорически сопоставимом с ним образе «рта»³⁵) (См. образы 16, 35, 47, 81, 131). С одной стороны, чрево связано с рождением, оно производит на свет. Живот, пуп суть узел жизни. Есенин делает акцент на производительной функции утробы. Тело мира являет себя как вынашивающее плод (образ 33), рождающее его (образы 18, 23, 42, 137, 160), выделяющее питательные соки (образы 1, 91, 106, 140, 141, 207). С другой стороны, внутренности связаны с пожиранием и испражнением. Причем утроба не только поглощает, но и поглощается. В «Стране негодяев» С. Есенин создает такой образ поглотившего и поглощаемого чрева:

Когда эту селедку берешь за хвост,
То думаешь,
Что вся она набита рисом...
Разломаешь,
Глядь:
Черви... Черви...
Жирные белые черви... (369)

Поглощающее тело вбирает в себя часть мира. Умерщвляя и оживляя одновременно объект еды, оно оживляет и себя самое (червь удобряет землю, мифологическим эквивалентом которой выступает всякое чрево, повышает ее рождающую силу). В конечном итоге всякая поглощающая утроба оказывается поглотимой чревом земли. Но, поглощаясь, умерщвляясь, становясь таким образом материалом нового рождения, она знаменует собою преодоление смерти, обновление жизни, ее воскресение. Смерть оплодотворяет мать-землю и заставляет ее снова родить.

Космическая телесность обнаруживается у С. Есенина через выделения, связанные со смертью, разрушающие Тело космоса. Используемые поэтом сравнения: солнце – лужа, что «напрудил мерин» (образ 57), дождь – моча (образ 83), «ивняковый помет»; слюна луны (слюна как инвариант испражнения) (образ 93), плюющийся ветер (образ 175), месяц, кашляющий кровью (образ 100), «пурговый кашель-сморд», рыгающие гроза/тучи (образы 182/211) – неслучайны, поскольку они связывают два акта: акт смерти тела и акт обновления, оплодотворения. Испражнения, телесные выделения мыслятся как нечто среднее между живым телом и телом мертвым, разлагающимся, превращающимся в удобрение. Тело, разрушаясь, отдает продукты распада земле/небу и таким образом оплодотворяет их, открывая возможность нового рождения. Тело, живо ощущая в себе знаки смерти, своей бренности (знаками смерти являются у С. Есенина и типологически сопоставимые с испражнениями гной (образ 212), слюна (образы 93, 175, 216, 220), капающий мозг (образ 213), кровь³⁶ (образы 85, 95, 100, 152, 180, 208)), в то же время является потенциалом новой жизни. Ничто не может быть доведено до трагедии, ибо каждый конец оказывается чреват новым началом и новым рождением. Древнейшее представление о «рождении – смерти», ставшее глубинной, архаической основой есенинского Образа, – это для поэта представление о формах вечной жизни, бессмертия, ибо понимания смерти как чего-то безвозвратного в мифологическом сознании нет³⁷.

Архаическое представление о «смерти – рождении» лежит в основе так называемых ругательных образов С. Есенина. Самодельное ругательное Слово поэта, воспринимавшееся в условиях этической системы мировоззрения как речевой протест против нее, стремится сохранить свой изначальный космогонический характер. Лежащее за пределами этической оценки, оно связывает ругаемый объект с жизнью нижней части тела. Снижая, приобщая ругаемого к телесному лону/земле (к жизни живота: «Стой, холера тебе в живот» (369), «Я уверен, что ты страдаешь / Кровавым поносом» (369), «От этой проклятой селедки / Может вконец развалиться брюхо» (369), «У меня болит живот от злобы» (412), «Насмешкой судьбы до печенок израненный» (408), «до печенок меня замучила» (207), «едрит твою в дышло» (452); и производительных органов: «пошли их на хер» (209)), Слово таким образом как бы умерщвляет его и заново зачинает³⁸.

С. Есенин создает уникальный в своей универсальности образ, завязывая в его структуре два возможных плана бытия: физический и духовный. Поэт неслучайно выбирает главным объектом опредмечивания и отелеснивания небесную стихию, ибо мифологическому сознанию «воздух, облака, туман, наполняющие небо, представляются субстанцией человеческой души – дыхания, и при параллелизме микро- и макрокосма небо оказывается душой универсума, воплощением абсолютной духовности» [134; 207II]. «Небесное» означает сообщать духовный импульс всему земному, «предметному»/ «телесному» образу. Это духовность, немислимая вне плоти, укорененная в ней, связанная сокровенными узами со своей телесной оболочкой. Духовное созерцание мира оказывается возможным исключительно в его материальных формах. Так, созданные С. Есениным образы души: «душа-яблоня» (181), «И душа моя – поле безбрежное – / Дышит запахом меда и роз» (295), «Оттого что в груди у меня, как в берлоге, / Ворочается зверенышем теплым душа» (347), «теперь вся в крови душа» (202), «Чтоб вытекшей душой / Удобрить чернозем» (153) –

воплощают языческое представление о душе как о субстанции, еще не выделившейся из вещества существования. Душа столь же материальна, теплокровна, как тело.

В языческом типе мироотношения поэту открывается источник гармонии, ибо язычество – единственная эпоха, не разграничивающая духовное и телесное начала в мире и человеке. На этом уровне преодолевался страх перед жизнью и, прежде всего, перед смертью, мыслимой уже следующей, христианской, культурой как отделение души от тела.

Подобное мироотношение определило качество есенинских сравнений – сравнение несравнимого. Слово поэта обращено к плоти. Всякое отвлеченное явление оно переводит в плоскость тела. Так, например, момент переживания мысли человеком у С. Есенина определяется через предметно-конкретное «думы давят череп мне», или высоко духовный акт говорения низводится до понятия физиологически-рефлекторного «рыгать» («*Злые рты, как с протухшею пищей кошли, / Зловонно рыгают бесстыдной ложью*» (364)). С этими образами типологически сопоставимы следующие:

Мальчик такой счастливый
И ковыряет в носу.
Ковыряй, ковыряй, мой милый,
Суй туда палец весь,
Только вот с эфтой силой
В душу свою не лезь (209-210);

Земля – корабль! <...>
Ну кто ж из нас на палубе большой
Не падал, не блевал и не ругался? (251);

Кровь чувств (284);

Возлюбил я до печенок (292);

Только весь я до самого пупа –
Местью вскормленный бунтовщик (355);

У меня в животе лягушки
Завелись от голодных дум (380);

И у нас биржевая клоака (384);

Как на теле паршивый прыщ,
Тыщи лет из бревна да соломы
Строят здания наших жилищ (385);

Лишь только клизму
Мы поставим стальную стране (389);

Но теперь я отчетливо вижу,
Что он плюнул мне прямо в глаза (389);

В чужой ковыряться судьбе (460);

И глаза покрываются
Голубой блевотой (467).

Слово актуализирует в мире и человеке не духовную природу, а события их телесной жизни («*Я весь – кровь, / Мозг и гнев я*» (408)). Есенинское Слово снимает поэтический запрет на все то, что связано с телом, с внутрителесным бытием. Слово переживает жизнь Тела, неготового и незавершенного. Это человеческое тело, которое поглощает и поглощается («*Половину ноги моей сам съем, / Половину отдам вам высасывать*» (190); «*И живот напузыривать чаем*» (399)), сморкается («*многие сморкаются в руку*» (375); «*Царь дурак-батрак / Сопли жмет в кулак*» (416)), мочится и плюется («*Я с радостью чуть не помер, / А брат мой в штаны намочил. / Едри ж твою в бабушку плюнуть!*» (458)).

Таким образом, так называемые «физиологические» образы С. Есенина не имеют того бытового или узкофизиологического значения, которое вкладывал в них традиционный читатель, видевший в С. Есенине хулителя, разрушителя собственно поэтического (духовного) видения мира и воплощения его в Слове. Есенинский Образ, уходящий своими корнями в самое начало культурного цикла, нацелен на создание той «узловой завязи человека и природы», когда ощущающий свою материальность и телесность человек становится средством выражения столь же материального и телесного в его видении космоса, находит этот космос и живо ощущает его в своем собственном теле.

Обратимся к заявленной нами выше второй группе есенинских образов:

Васильками сердце светится (33);
Хоть бы стать мне кустом у воды (71);
Со снопом волос твоих овсяных (117);
Зерна глаз твоих осыпались, завяли (117);
Созвездий светит пыль
На наших волосах (143);
В две луны зажгу над бездной
Незакатные глаза (157);
Скоро белое дерево сронит
Головы моей желтый лист (189);
Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге (192);
Как васильки во ржи, цветут в лице глаза (198);
А люди разве не цветы? <...>
Как стебель тулово качая,
А эта разве голова
Тебе не роза золотая? (272);
Кровь – заря вишневая (297);
Любимая отцветет черемухой (297);
Чту я за лилии груди (311);
Ты, моя ходячая березка» (334);
Словно яблоко тяжелое,
Виснет с шеи твоя голова (338);
Только б нашей
Не скосили, как ромашке, головы (339);
Это теплое мясо носил скелет
На общипку, как пух лебяжий (354);
Ветер волосы мои, как солому, трепал (353);
С затылков и поясниц
Капал горячий
Мак (436);
Голова моя машет ушами,
Как крыльями птица.
Ей на шее ноги
Маячить больше невмочь (465).

В основе образов этой группы лежит все та же первобытная мысль о тождестве человека с растением и животным. Тело человека открыто миру; оно, объединяющее в себе все элементы и царства природы, не есть нечто замкнутое и завершенное.

Космические стихии вписываются С. Есениным в тело человека не только и даже не столько на уровне прямого слова. Основную группу составляют образы, в которых человек метафорически сопоставляется с деревом. Через образ дерева, встречающийся практически во всех мифологиях как одна из самых распространенных моделей космоса³⁹, есенинский человек становится воплощенной универсальной концепцией мира со всеми его стихиями, с его «верхом» и «низом». В мифологических представлениях Древо Мировое является: 1) пространственной моделью космоса, объединяя основные зоны вселенной: верхнюю (небесное царство), среднюю (земля), нижнюю (подземное царство); 2) временной моделью: прошлое – настоящее – будущее; в генеалогическом преломлении: предки – нынешнее поколение – потомки; 3) анатомической моделью: три части тела – голова, туловище, ноги, наконец, 4) моделью, воплощающей вселенскую многостихийность (огонь, земля, вода, воздух) [134; 399I]. Древо Мировое оказывается «местом пересечения вселенной (макрокосма) и человека (микрокосма)» [134; 405I].

Человек у С. Есенина разнообъемен. Он и часть природы, плод от Древа жизни⁴⁰ (см. образ 14), и сама природа, само воплощенное Мировое Древо. Так, С. Есенин обогащает человека всем, что есть во вселенной, собирая в плоскости человеческого тела космос во всем его многообразии, в его пространственно-временной бесконечности.

Творчество С. Есенина с его проникновением в плоть мира оказывается по ту сторону этических категорий. Есенинский мир – это мир языческий, дохристианский. С. Есенин воспринимает мир подобно человеку доисторической, доцивилизованной эпохи. Его религией становится мудрость первобытного человека, его представления о Природе. Это –

религия абсолютного приятия, где сливаются Небо и Земля, Дух и Плоть (любая же религия после язычества есть отсечение части мира).

С. Есенина интересует не бессмертие души, а бессмертие, связанное с Телом, с земной жизнью. Он хочет увековечивания земного на земле. Бессмертие человека мыслится в неразрывном единстве с бессмертием всего становящегося мира, сливается с ним. Тело мира, равно как и тело рода, ощутившее в себе мир, вечно.

С. Есенин создает образ мира, который литература не знала со времен Ф. Рабле. Поэт, заговоривший о космической плоти, безусловно, вступает в противоречие со складывающейся на протяжении более четырех веков литературной нормой и стоящими за ней религиозными, моральными ценностями и запретами. Русская литература развивалась за пределами плоти как таковой, поскольку корни русской литературы – в церковно-славянской традиции.

С. Есенин «разламывает» старый христианский мир, утверждая концепцию нового языческого мира. Новое слово о мире, убеждающее в необходимости смены и обновления, непрерывного становления всего существующего, строится на разрушении христианского Слова, создающего прямо противоположное представление о неизменности и незыблемости мира.

Делая относительным центром космоса человеческое тело, вобравшее в себя все многообразие вселенной, С. Есенин разрушает христианскую картину мира, в основе которой лежит представление о вневременной вертикали, открывающей возможность «движения» всякой индивидуальной душе в высшие сферы абсолютной духовности. У С. Есенина все явления и вещи оказываются в одной горизонтальной плоскости становящегося, вечно обновляющегося мира. Смена вертикали горизонталью определяет необходимость обращения к исторической категории времени.

В центре есенинской образности находится не биологическое, индивидуальное, а родовое тело. Поэт говорит об абсолютизации родовой

стихии, укорененности жизни в роде, извечных законах бытия. Индивидуальное тело конечно в своем существовании, оно неизбежно стареет и умирает. Но, умирая, оно оплодотворяет тело рода, постоянно обновляющееся, исторически совершенствующееся, и таким образом оно становится причастным коллективной вечности, земному народному бессмертию, непрерывному возрождению и росту⁴¹.

Есенинский Образ творит картину докультурного, досоциального, допсихологического мира, мира до определенной религии.

Характер выстраивания Слова и стоящая за ним мифопоэтическая философия говорят о том, что вектор поэтического развития С. Есенина направлен к некоей первоточке, идеальному состоянию, где отсутствует личность как таковая, человек и мир едины, человек – органическая часть мира. Это линия движения к отрицанию «Я», разрушению личностной плоти. С. Есенин стремится к отсутствию различий, к некоей слитности всего сущего, снимающей законы личности, самости, где человек оказывается вне мысли как таковой, вне рефлексии. Здесь смерть никак не проявлена, она объективно существует, но ее нет в сознании человека (миф строится на представлении о том, что жизнь есть смерть, а смерть – жизнь. Где возникает осознание смерти, там появляется религия). Язычество – первая культура, которая делает человека бессмертным. Языческое (первобытное) сознание не мыслит смерть трагически. Смерть оказывается предпосылкой роста и обновления, оборотной стороной рождения.

С. Есенин, на протяжении всей жизни решая проблему смерти, пытается преодолеть декларируемый им трагизм конечности индивидуальной человеческой жизни (ставший одной из движущих сил «хулиганства» как «поведения») на уровне работы со Словом / Образом, во-первых, обращаясь к логике восприятия всего сущего первобытным человеком, язычником, во-вторых, создавая на этой основе в материально понимаемом Слове картину столь же материально-вещного мира. Языческий мир – это мир, предельно отелесненный, ибо он не знает страха смерти.

Страх плоти, телесности всегда обусловлен страхом смерти, поскольку в смерти пребывает тело. С. Есенин, обращаясь к языческой онтологии, делает попытку этот страх преодолеть, осилить смерть Словом.

Так, поведение и язык есенинского «хулигана» перестают быть просто эпатажем или возводимым в новую художественную норму антиэстетическим жестом (что было свойственно некоторым группам поэтов 1910-20-х годов), а представляются в качестве фундаментальных оснований поэтической космогонии. В опыте С. Есенина «хулиганство», воплощенное и в «поведенческом» аспекте, и в характере словотворчества, впервые приобретает феноменальную сущность, становясь универсальной категорией художественного мышления поэта. Оно обнаруживает глубокую укорененность в национальном духовном опыте, а потому органично входит в русскую поэтическую культуру.

Заключение

Поставив вопрос об основополагающей для культуры Серебряного века проблеме свободы творчества и феномене хулиганства как производном от нее, мы проследили динамику реализации этой идеи на разных этапах литературного развития рубежа XIX-XX веков. Определив содержание ключевого для нашей работы понятия «свобода творчества», выявив его универсальность для культуры Серебряного века, мы обратились к поэтическому творчеству В. Брюсова, В. Каменского и С. Есенина. Соотнеся пути воплощения этими поэтами идеи свободы творчества, мы показали индивидуальность опыта каждого из них и проследили, как в русской поэтической культуре рубежа веков идея творческой свободы модифицируется в феномен хулиганства. Мы пришли к следующим выводам:

– категория свободы творчества предполагает такую форму пребывания художника в культуре, при которой он актуализирует в самоценном творческом акте отрицание сдерживающей эту свободу предшествующей культурной традиции;

– исповедующий идею свободы творчества художник идет либо по пути восстановления отдаленной культурной традиции, реализуя ее в новой функции отрицания, либо по линии расширения границ искусства, привлекая маргинальную культуру в качестве «хулиганского» жеста.

Первый вариант воплощения идеи свободы творчества обнаруживается в лирике В. Брюсова. Аксиологическая система романтизма позволяет поэту изобразить безгранично и безусловно свободную личность, отвергающую гуманистические ценности реализма, по отношению к которому В. Брюсов выступает как разрушитель. При этом он остается в большом времени культуры.

В поэзии В. Каменского конфликт с традицией носит более универсальный характер, являясь отражением кризиса культуры 1910-х годов. Поэт создает лирического героя, воплощающего в себе черты национального русского типа. Он оказывается как бы по ту сторону

традиционной культуры. Творческая свобода обретается на путях его сущностного раскрепощения, высвобождения архаических, табуированных культурой инстинктов, что ярко проявляется и в особенностях образной речи. Однако самим фактом экспериментирования В. Каменский все же вписывается в книжную традицию обновления литературного языка.

Художественная логика В. Каменского получает завершение в опыте С. Есенина, где идея свободы творчества трансформируется в феномен хулиганства, обретающий универсальность, проявляясь в «авторском поведении» и в поэтике. Бунтуя против закономерностей мира, поэт стремится преодолеть трагедию существования на уровне Слова/Образа. С. Есенин ориентируется на древнейшие формы мышления, опредмечивающие и отелеснивающие космос, с одной стороны, и осмысляющие человеческое бытие космогонически – с другой. Мифопоэтические смыслы образотворчества подобного рода в конечном итоге обнаруживают сверхсмысл: в есенинской концепции языческой онтологии находит свое разрешение есенинская танатология. Автор как изображающий субъект, как высшая идейно-художественная инстанция творит некую идеальную с его точки зрения художественную реальность, находя в ней и совершенную форму человеческого бытия в мире, и искомое бессмертие. «Хулиганство», обретая в творчестве С. Есенина феноменальную сущность, втягивает в сферу книжной культуры архаическое мироотношение, содержащееся в дописьменной культуре. Это и делает опыт С. Есенина литературно перспективным.

Таким образом, творческая индивидуальность каждого поэта – его эстетические установки, созданная им картина мира, его представления о человеке – проявляется в специфике путей отрицания, которые он выбирает, утверждаясь в культуре. Описанная в работе вариативность художественного опыта открывает перспективы для изучения творчества отдельных поэтов (К. Бальмонта, В. Маяковского, В. Хлебникова, Б. Пастернака и др.) и для исследования поэтической культуры XX века в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹Об отношении к поэзии С. Есенина уголовного мира читаем в книге А.В. Жигулина «Черные камни»: «Аудитория была особенная и разная – не верившая ни в бога, ни в черта, но Есенин примирял людей, заставлял таять лед, накопившийся в их душах. В стихи Есенина они верили <...>» [70; 141]. И еще: «Бандит, осужденный за вооруженный грабеж, бежавший шесть раз, слушал “Москву кабацкую”, глядя мне в рот, а в глазах его были слезы» [70; 171].

²Специфика национального характера, глубинная противоречивость русской души являются одним из главных предметов исследования в философской мысли Н. Бердяева. «Русский человек, – отмечает философ, – может быть отчаянным мошенником и преступником, но в глубине души он благоговееет перед святостью и ищет спасения у святых <...>. Это – веками воспитанный дуализм, вошедший в плоть и кровь, особый душевный уклад, особый путь” [28; 70]. Об укорененном в русском человеке дуализме также писали отец Иосиф Фудель, религиозный философ и публицист Г.П. Федотов.

³Первый миф о мятежном разуме создает античность, воплотив его в образе Прометея, который неоднократно будет использоваться в литературе и искусстве как символ и «метафизического бунта», и социальной революции. Так, например, эсхилловский Прометей, сам являясь бессмертным, восстает против смертного удела человеческого («Я племя смертное от гибели в Аиде самовольно спас» [216; 146]).

Платон в диалоге «Горгий» выводит образ молодого афинского аристократа Калликла, ученика и приятеля софистов. Калликл формулирует представление о том, что сильному позволено природою сбросить с себя оковы закона и обычая. Истина для него – «роскошь, своеволие, свобода» [152; 533]. В поздней античной мысли идея бунта развивается Эпикуром [213] и Лукрецием [116].

В философской мысли XIX–нач. XX века идея бунта связана прежде всего с кризисом христианства. Христианская культура сформировала представление о личностном Боге, сотворившем все и за все несущем ответственность, что дало смысл человеческому протесту.

В 1845 году немецкий философ Макс Штирнер выпустил книгу «Единственный и его собственность», в которой развил идеи крайнего индивидуализма и анархистского бунтарства. Индивид полностью освобождался М. Штирнером от каких бы то ни было ограничений, социальных норм, нравственных ценностей. М. Штирнер прославляет все, что возвышает индивида и служит ему. Это – «моя мощь», ибо «для Меня нет ничего выше Меня» [208; 8].

Книга М. Штирнера во многом предвосхитила философию Ф. Ницше, одним из лейтмотивов творчества которого является ярое неприятие христианской морали. Христианство, по Ф. Ницше, проповедует ценности, ослабляющие жизненную волю, извращающие естество мира: «Христианское понятие о божестве <...>, – пишет Ф. Ницше, – это понятие есть одно из самых извращеннейших понятий о божестве, какие только существовали на земле <...>. Бог, выродившийся в противоречие с жизнью, вместо того, чтобы быть ее просветлением и вечным ее утверждением! Бог, объявляющий войну жизни, природе, воле к жизни! Бог как формула всякой клеветы на “посюстороннее”, для всякой лжи о “потустороннем”. Бог, обожествляющий “ничто”, освящающий волю к “ничто”!» [141; 644].

Для русской философской (и эстетической) мысли рубежа веков опыт Ф. Ницше был важен прежде всего как опыт переоценки ценностей, отрицания традиции с целью созидания новых смыслов. Так, Л. Шестов вслед за Ф. Ницше создает представление о том, что «человеческое будущее» «покоится не на тех, которые теперь торжествуют в убеждении, что у них есть уже и добро и справедливость, а на тех, которые <...> борются и ищут, и, покидая старые идеалы, идут навстречу новой действительности» [203; 313-314].

Русские философы в эпоху кризиса христианства будут стремиться корректировать христианскую традицию. В. Розанов, центральной проблемой системы которого была проблема пола, усматривает «неудачу» христианства в том, что оно «попыталось отвернуться» от «жизни бесконечной здесь на земле», от «влекущего к сближению, к совокуплению, к рождению детей» и таким образом «прокололо иглой зародышевую сущность мира». Поставленное «как “А” в Евангелии <...> бессеменное зачатие», по В. Розанову, уже содержит в себе конец, катастрофу [160; 243].

В.С. Соловьев увидит причину кризиса христианства в том, что христианская догма о Троице не учитывает женскую природу божества. Философ компенсирует этот пробел, создав образ Софии, Мировой Души [170; 131].

Что касается собственно поэтической традиции «метафизического бунта» как протеста против Сущего, то она уходит своими корнями в романтизм, сделавший ставку на крайний индивидуализм, выдвинувший «Я» как единственно возможную ценность в мире.

В западно-европейской литературе одним из первых романтических героев, культивируемых последующей романтической традицией, стал созданный Мильтоном образ Сатаны, восстающего против своего Создателя: «Мы волю сокровенную Его / Собьем с пути, от цели отведя...» [132; 32]. Тема «метафизического бунта» будет продолжена такими романтиками, как Вильям Блейк, Альфред Ле Пуатвен, Петрюс Борель; так называемыми «проклятыми поэтами» – Артюром Рембо, поставившим под сомнение божественную благую силу («Есть бог, хохочущий над службой исполинской <...>. / Его и хор осанн давно уж усыпил» [193; 347]), Шарлем Бодлером, призывающим «сбросить неправого бога» («Каина дети! На небо взберитесь! / Сбросьте неправого бога на землю!» [193; 245]); поэтами-сюрреалистами, направившими свой «бунт» на дорогу тотального отказа от реальности, – Андре Бретоном, Луи Арагоном, Полем Элюаром, Антонином Арто, Лотреамоном. «Неспособный покориться уготованной мне судьбе, – писал А. Бретон, – уязвленный до глубины сознания вызовом, брошенным чувству

справедливости, я не стараюсь приспособлять собственную жизнь к смехотворным условиям земного существования» [193; 363].

Лотреамон, оказавший большое влияние на французский сюрреализм, – автор одной из самых одиозных поэм своего времени – «Песни Мальдорора». Герой поэмы, одинокий преступник, бросает вызов бессмысленности человеческого удела, миру, человеку и их Творцу («Я существую, и значит, я – это я, и никто другой. Я не потерплю двоевластия. Я желаю распоряжаться своею сокровенной сутью единолично. Я должен быть свободен <...>. В одном мозгу нет места для меня и для Творца» [115; 386]). В русской литературной традиции следует отметить воплотившего подобную логику отношений с богоданным миром лирического героя М. Лермонтова, соединившего «органичность и активность отрицания с чувством рокового бессилия» [102; 445], «метафизического бунтаря» Ивана Карамазова.

Глава 1.

¹Аристотель в своей «Поэтике», обозначая природу искусства как мимезис, или подражание, указывает, чему непременно должен подражать художник, изображая вещи «так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» [7; 176]. При этом поэт правомерен выбирать соответствующие его цели способы выражения – будь то «обыденная речь», или «глоссы и метафоры», или другие «изменения языка» [7; 176].

²В традиции И. Канта выдающимся немецким философом XX века В. Адорно понятие гения представляется как попытка преодолеть разрыв, возникающий между необходимостью как обязывающим началом и «свободой эмансипированного индивида» [3; 248]. Парадоксальность и противоречивость гения коренится в принципиальной невозможности сплавить «плод свободной фантазии» и необходимое [3; 250].

³Показательной является здесь эстетическая теория Ф. Шлегеля как опыт понимания феномена творчества, где фокусируются два полюса – свободная инициатива художника и обнаруживающая, подобно индикатору, эту свободу, столь же соприсродная творчеству необходимость ограничения. «Существует, – говорит Ф. Шлегель, – причудливость вдохновения, сочетающаяся с высшей культурой и свободой» [205; 314].

⁴Впоследствии эти идеи Ф. Ницше будут усвоены и развиты французскими экзистенциалистами. Так, например, Ж. Сартр говорит об осуждении человека на свободу от моральных ценностей, оправдывающих его поступки («Человек творит себя, выбирая мораль» [165; 339]), об освобождении его от Божественного вмешательства в процесс его самотворчества – «нет детерминизма, человек свободен, человек – это свобода» [165; 327]. Однако Ж. Сартр не освобождает человека от ответственности за выбор самого себя: «<...> человек ответственен за то, что он есть» [165; 323]. Делом всей жизни человека Ж. Сартр объявляет завершение его принципиальной

незавершенности, обретение самого себя, бесконечное проектирование и преодоление самого себя, выход за собственные пределы.

⁵К.Г. Юнг, вслед за З. Фрейдом выделяя две формы мышления: определенно-направленное и мечтание, или фантазирование, также отмечает, что «последнее <...> отвращается от действительности, высвобождает субъективные желания» [218; 33]. Подчеркивая при этом бессознательный характер большей части содержаний фантастического мышления, не поддающихся непосредственному разгадыванию, К.Г. Юнг, в отличие от З. Фрейда, связывает природу фантазирования с восходящими к мифу «древнейшими основами человеческого духа, находящимися уже давно под порогом сознания» [218; 43].

С областью бессознательного связывает «ближайшие причины художественного эффекта» [52; 85] и Л.С. Выготский. В традиции З. Фрейда Л.С. Выготский признает за искусством функцию «терапевтического лечения», где получают свое удовлетворение бессознательные, не соглашающиеся с моральными, культурными требованиями запретные влечения художника [52; 92].

С идеей бессознательной природы творческого акта связана в философии особая концепция художника. Так, А. Шопенгауэр в своем учении о гении сущность гениальности связывает с «забвением <художника> самого себя, как индивидуума, и возвышением сознания до чистого, безвольного, безвременного, от всяческих отношений независимого субъекта познания» [206; 409], что становится залогом реализации высшей цели искусства как созерцания вечных идей, «существенных форм мира и всех его явлений» [206; 393]. М. Хайдеггер в работе «Исток художественного творения», задаваясь вопросом, возможно ли творение само по себе, обнаруживает «самое глубокое стремление» художника в том, чтобы стать «чем-то безразличным» в отношении к своему творению, подобным «некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому про-исходит творение» [188]. О подобного рода творце, что не властен над

провоцирующими его творения мистическими переживаниями, говорит О. Шпенглер в «Закате Европы» [207; 321].

⁶Еще И. Фихте усматривал конечную цель человека в том, чтобы «подчинить себе все неразумное, овладеть им свободно и согласно своему собственному закону» [180; 303].

⁷Всякий художественный текст (точнее – художественный язык) в своей сущности является, по словам Ю.М. Лотмана, «определенной художественной моделью мира», он «моделирует универсум в его наиболее общих категориях» [114; 26]. Как отмечает М.М. Бахтин, «эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, <...> находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность». В эстетическом акте бытие рождается «в новом ценностном плане мира» [18; 176]. В искусстве, по М.М. Бахтину, большое значение имеет «момент новизны, оригинальности, неожиданности, свободы», поскольку существует то, на фоне чего они могут быть восприняты, – «узнаваемый и сопереживаемый мир познания и поступка» [14; 30].

⁸Одним из первых о тождестве сознания, или размышления, и свободного творчества говорит в своих статьях по эстетике Ф. Шиллер. Рефлексия, по Ф. Шиллеру, «представляет собою первое свободное отношение человека к мирозданию, его окружающему» [204; 339]. Из раба природы человек, мыслящий ее, превращается в ее законодателя, придающего материи форму: «и пока он придает ее, до тех пор он неуязвим для ее <природы> воздействия; ибо уязвить дух может только то, что отнимает у него свободу, а он именно доказывает свою свободу тем, что оформляет бесформенное» [204; 339]. И.-В. Гете также возвышает художника – но не только над миром, но и над самим искусством. Над первым – поскольку художник «на свой лад трактует его», над вторым – поскольку он «пользуется им как средством» [58; 426].

Идея тождества сознания, творчества и свободы находит свое отражение и в работах французского философа А. Бергсона, который утверждает существование двух основополагающих для природы человека, неотъемлемых друг от друга потребностей – творчества и свободы. Творчество, согласно А. Бергсону, не является тайной. Человек познает его на собственном опыте, когда действует свободно, когда помещает свое существо в акт своей свершающей чудо творчества воли. Эта потребность творчества, по мысли А. Бергсона, всегда сопряжена с преодолением, поскольку человек не может творить без ограничения, сталкиваясь «с материей, то есть с движением, обратным его собственному» [24; 248]. Но завладевая этой материей, «которая есть сама необходимость», человек «стремится ввести в нее возможно большую сумму неопределенности и свободы» [24; 248].

⁹Сознательное, доставляющее художнику удовольствие отрицание традиционных стилей во многом формирует новые стили в искусстве. Непрерывное эволюционное развитие искусства, не знающее «серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути», чревато необратимыми последствиями, когда прерывается непосредственная коммуникация между художником и миром, «массивная традиция подавляет сегодняшнее вдохновение» и убивает живую творческую потенцию [148; 252].

¹⁰В качестве образца писателя, соединившего в себе все присущие писателю противоречия, М. Бланшо приводит маркиза де Сада, вечно заточенного, но ставшего «теоретиком и символом абсолютной свободы». Де Сад воплотил в себе чистое отрицание – «все его творчество есть труд отрицания, весь его духовный опыт движим яростным, до крови, отрицанием всех и вся», конституируя при этом свою абсолютную суверенность, наслаждаясь собой [29].

¹¹Показательными являются представления М.М. Бахтина о том, что конечной целью «громкой работы художника над словом» является

преодоление этого слова, поскольку «эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового» [14; 49]. Однако, как подчеркивает М.М. Бахтин, это «преодоление материала», освобождение художника от языка «носит чисто имманентный характер»: «художник как бы побеждает язык» не через отрицание, а «его же собственным языковым оружием», «путем имманентного усовершенствования» языка, заставляя язык «превзойти самого себя» [14; 49].

¹²Деятельное начало в человеке подчеркивается В.С. Соловьевым. Человек, по мысли В.С. Соловьева, призван «сам <стать> из результата *деятелем* мирового процесса», соответствуя тем самым идеальной цели последнего – «полному взаимному проникновению и свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных, субъективных и объективных факторов и элементов вселенной» [169; 74].

¹³Восстановление породившей текст традиции утверждается в качестве одной из основных процедур интерпретации герменевтикой. Еще Ф. Шлейермахер подчеркивал, что «произведение искусства, вырванное из своей изначальной соотнесенности, если она исторически не сохранилась, теряет в своей значимости» [55; 217]. Историческое знание, полагает Ф. Шлейермахер, позволяет возместить утраченное, реконструировать традицию. Стоящий у истоков философской герменевтики Х.-Г. Гадамер также признает, что «произведение искусства – это не вневременной предмет эстетического переживания» и подлинное его значение «следует понимать, исходя единственно <...> из его происхождения и становления» [55; 217]. Значение это полностью определяется тем миром, которому принадлежит произведение. Глубинное требование герменевтики, отмечает П. Рикер, состоит в том, чтобы нацелить всякую интерпретацию на преодоление «дистанции между минувшей культурной эпохой, которой принадлежит текст, и самим интерпретатором. Преодолевая это расстояние, становясь современником текста, интерпретатор может присвоить себе смысл <...>» [159; 458]. Так, в герменевтике философская категория необходимости,

смиряющей свободу творящего (и воспринимающего!), получает вполне определенное имя – традиция.

Однако именно философская герменевтика важнейшим своим постулатом объявляет принцип плюральности интерпретации. Различные толкования текста не могут быть сведены к одному, «правильному», ибо такового не существует. Тот же Х.-Г. Гадамер цель истолкования текста усматривает не в реконструкции (замысла), а в конструкции (смысла). Смысл не воспроизводится, а производится, всякий раз как бы «набрасывается заново». Обращаясь к исследованию природы искусства, Х.-Г. Гадамер вводит понятие «свободной игры». Свободной игрой является и творчество гения, создающего всегда «нечто образцовое, вместо того чтобы создавать то, что соответствует правилам» [54; 286], и не отделимая от него конгениальность воспринимающего, обращающегося к себе за возможными толкованиями, интерпретируя себя как текст.

¹⁴Е.Н. Трубецкой говорит о существовании двух сфер. В эзотерической сфере божественного сознания все, завершенное в творческом акте Божества, вечно. В экзотерической сфере существования, которая единственно доступна наблюдению человека, мировой план разворачивается во времени – «в переходе от момента к моменту». Здесь «человек является сотрудником и орудием в осуществлении творческого плана», при этом «свобода Бога и человека не нарушают одна другую» [175; 161]. С одной стороны, Бог, полагая в вечности начало времени, «включает человека и его дело в свой творческий план», а с другой, «человек во времени творит перед лицом вечности» [175; 161], участвуя силой своего творческого акта в полноте бытия.

Глава 2.

¹Специфика лирики как одного из трех литературных родов, по определению Б.О. Кормана, состоит в том, что в произведении лирического рода «весь текст принадлежит одному субъекту речи» и организуется «субъектом сознания с обязательной прямооценочной точкой зрения» [103; 9]

²Показательным в этом отношении является созданный в стихотворении 1911 года «Офелия» образ равнодушного к человеческой смерти города: *«Метнулась толпа и застыла, жадная, / Вкруг бедного тела, в крови, в пыли... / Но жизнь шумела, все та же, нарядная, / Авто и трамваи летели вдали»* [35; 19].

³В стихотворении 1907 года «Городу», содержание которого опровергает его жанровое определение – дифирамб, В. Брюсов метафорически уподобляет город «коварному змею с волшебным взглядом», «хищному и бескрылому» дракону с железными жилами. Отнюдь не восхваляя, поэт бросает вызов этому извечно порочному чудовищу: *«Твоя безмерная утроба / Веков добычей не сыта, – / В ней неумолчно ропщет Злоба, / В ней грозно стонет нищета»* [34; 514].

⁴Лирический герой В. Брюсова неслучайно апеллирует к «слепительной судьбе» Наполеона как гениальному примеру романтической личности, гордой, дерзкой, надменной, познавшей «земных величий бренность», показавшей, как *«жалки все рабы»* [35; 185]. Это, пожалуй, единственный «другой», соотносимый по своим масштабам с целой вселенной («*И стало, наконец, вселенной / Невозможу носить тебя»* [34; 161]), с кем способен соизмерить себя лирический герой В. Брюсова.

⁵Как не вспомнить здесь замечания В. Брюсова-теоретика по поводу задач «нового искусства», суть которых «в том, чтобы даровать творчеству полную свободу». «Художник, – пишет В. Брюсов, – самовластен и в форме своих произведений, начиная с размера стиха, и во всем объеме их содержания, кончая своим взглядом на мир, на добро и зло» [37; 49].

⁶Как указывает Б.О. Корман, «стремление применить максимальные, предельные масштабы к человеку как родовому существу, в частности – соотносить его со вселенной» является одной из характерных особенностей романтического мироотношения с его универсализмом [102; 461]. Романтический поэт – «совершеннейший образец рода человеческого» – возносится над миром, не только открывая для себя «безмерные дали пространства», «всю беспредельность космоса», но и снимая все временные границы, – «от настоящего он свободно уносится вольною мечтою то в прошлое, то в будущее, то мысленно проделывает путь, пройденный древними цивилизациями, то устремляется пламенной душою в будущее, из которого может возвратиться затем в далекое прошлое» [102; 462].

⁷С этим, кстати, связано одно из трагических противоречий романтического сознания, живущего «жаждой духовного и бесконечного», но неспособного расторгнуть узы с миром, который романтическому человеку «так и не дано избыть в себе», – «вожделенная абсолютная свобода от мира оказывается, следовательно, невозможной даже в сфере чистого духа» [102; 391].

⁸Показательными в этом отношении являются поэмы В. Каменского, героями которых становятся представители казацкой вольницы, воплотившие анархическую сторону русской истории: Степан Разин, Емельян Пугачев, Иван Болотников. Перед нами предстает собирательный образ разбойника, бунтаря, воплощающего «лучшие» образцы русского национального характера. Как справедливо отмечал Н. Бердяев, «русский не может осуществлять своей исторической судьбы без бунта, таков уж этот народ» [26; 131]. Историческая тема в поэмах В. Каменского становится для него лишь поводом. В русской истории поэт обращается к событиям, обнаруживающим в человеке его бунтарский дух, размыкающим личностное в нем коллективным: будь то крестьянские восстания XVIII века или революция 1905 года.

Глава 3.

¹Термин «авторское поведение» был введен А.А. Фаустовым. По мысли исследователя, «автор отличается от просто человека тем, что поведение свое он «овнешняет», прибегая к художественно-дискурсивной практике» [177; 5], что, в свою очередь, дает возможность «прочитывать произведение в особом, авторском, ракурсе, изнутри – как вынесенный в царство «эстетической видимости», разыгранный на его территории опыт себя» [177; 6].

²С. Есенин, стоявший у истоков такого литературного направления, как имажинизм, впоследствии, как известно, не согласился (в статье 1921 года «Быт и искусство») с рядом продекларированных имажинистами эстетических принципов. В предисловии к вышедшему в 2000 году сборнику поэтических произведений В. Шершеневича А.А. Кобринский отмечает как характерную черту имажинизма, унаследованную им от футуризма, «стремление к ярким, эпатажирующим выступлениям и прочим акциям» [97; 20]. «Хорошо усвоив, – пишет исследователь, – что биографию поэта создают литературные факты, имажинисты умело превращали в историю литературы все – от быта до личных отношений» [97; 21].

³В.И. Эрлих вспоминал, как однажды в разговоре с ним С. Есенин сказал: «Знаешь, я ведь теперь автобиографий не пишу. И на анкеты не отвечаю. Пусть лучше легенды ходят! Верно?» [215; 403].

⁴В воспоминаниях о поэте Рюрик Ивнев писал: «Есенин любил всякие затеи, выдумки. Ему нравилось, когда какой-нибудь его поступок вызывал удивление. Например, хождение в цилиндре и лаковых ботинках по заснеженным улицам Москвы двадцать первого года, когда все ходили в ушанках и валенках» [80; 347].

⁵Вот какой вышел разговор С. Есенина с поэтом Николаем Полетаевым:

«<Е.>: Ты знаешь, как Шекспир в молодости скандалил?

<П.>: А ты что же, непременно желаешь быть Шекспиром?

<Е.>: Конечно» [153; 298].

⁶Б. Пастернак, современник С. Есенина, знавший его как человека, пишет о поэте, словно о сказочном герое: «Есенин к жизни своей отнесся, как к сказке. Он Иван–царевичем на сером волке перелетел океан и, как жар-птицу, поймал за хвост Айседору Дункан. Он и стихи свои писал сказочными способами <....>» [150; 502].

М. Бабенчиков вспоминает, как по приезде 20-летнего С. Есенина в Петроград по городу сразу поползли слухи: «О Есенине в тогдашних литературных салонах говорили как о чуде. И обычно этот рассказ сводился к тому, что нежданно-негаданно, точно в сказке, в Петербурге появился кудрявый деревенский паренек, в нагольном тулупе и дедовских валенках, оказавшийся сверхталантливым поэтом <...>. О Есенине никто не говорил, что он приехал, хотя железные дороги действовали исправно. Есенин пешком пришел из рязанской деревни в Петроград, как ходили в старину на богомолье. Подобная версия казалась гораздо интереснее, а главное, больше устраивала всех» [9; 236-237].

См. также: В. Катаев «Алмазный мой венец»; И. Одоевцева «На берегах Невы»; М. Горький «Сергей Есенин»; А. Мариенгоф «Роман без вранья».

⁷Последнюю, написанную в октябре 1925 года автобиографию, не изобилующую фактами жизненного и творческого пути, С. Есенин завершает словами: «Что касается остальных автобиографических сведений – они в моих стихах» (24).

⁸В определении лирического героя С. Есенин использует англицизм. Ср. англ. Hooligan [hu:ligən] – «хулиган». Согласно толковому словарю С.И. Ожегова, «хулиган – человек, который <....> грубо нарушает общественный порядок» [149; 902].

⁹В одном из писем С. Есенина читаем: «В начале 1918 года написал поэму «Инония», <....> из-за которой за мной утвердилась кличка хулигана» (108)*.

*Здесь цитируется по: С.А. Есенин Собрание сочинений. В 6-ти томах. Т.6. Письма. – М.: Худож. лит., 1980. – 509 с.

¹⁰А.А. Кобринский сопоставляет кощунственные речевые акты ряда имажинистов:

«Вот Есенин:

Время мое приспело,
Не страшен мне лязг кнута.
Тело, Христово тело
Выплываю изо рта.
(«Инония»)

Вот Шершеневич:

Если знаю – не больше, чем знал и Христос.
(«Сердце частушка молитв»)

А вот Мариенгоф:

Твердь, твердь за вихры зыбим,
Святость хлещем свистящей нагайкой
И хилое тело Христа на дыбе
Вздыбливаем в Чрезвычайке.

Что же, что же, прощай нам грешным,
Спасай, как на Голгофе разбойника, –
Кровь Твою, кровь бешено
Выплескиваем, как воду из рукомойника» [96; 17].

¹¹А.А. Блок по прочтении поэмы «Инония» записал в дневнике: «Я выплевываю Причастие (не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия)» [30; 84].

¹²В воспоминаниях В.Т. Кириллова о С. Есенине находим такую трагическую исповедь поэта: «Чувство смерти преследует меня. Часто ночью во время бессонницы я ощущаю ее близость... Это очень страшно. Тогда я встаю с кровати, открываю свет и начинаю быстро ходить по комнате, читая книгу. Таким образом рассеиваешься» [94; 274].

¹³И.Н. Розанов записал в 1921 году рассказанную С. Есениным автобиографию: «Рано посетили меня религиозные сомнения. В детстве у меня были очень резкие переходы: то полоса молитвенная, то необычайного озорства, вплоть до желания кощунствовать и богохульствовать. И потом и в

творчестве моем были такие же полосы. <...> Меня спрашивают, зачем я в стихах своих употребляю иногда неприятные в обществе слова – так скучно иногда бывает, так скучно, что вдруг и захочется что-нибудь такое выкинуть. А впрочем, что такое “неприличные слова”? Их употребляет вся Россия, почему не дать им права гражданства и в литературе?» [161; 442].

¹⁴«<...> Общественная лексика, – пишет Б.А. Успенский, – парадоксальным образом смыкается с лексикой сакральной» в силу того, что общественная лексика «имела отчетливо выраженную культовую функцию в славянском язычестве» [176; 72]. Отношение к такого рода фразеологии сохраняется в языке и при утрате самой функции.

В советском законодательстве употребление нецензурной брани в общественных местах квалифицируется как хулиганство («умышленные действия, грубо нарушающие общественный порядок и выражающие явное неуважение к обществу») и влечет за собой административную или уголовную ответственность [109; 810].

¹⁵Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» приводит пример двух крестьянских парней, один из которых должен был выстрелить в просфору после причастия. Это «потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, <...> заглянуть в самую бездну. <...> Один момент такой неслыханной дерзости, а там хоть все пропадай. И уж, конечно, он веровал, что за это ему вечная гибель» [68; 112]. Путь лирического героя С. Есенина, с «неслыханной дерзостью» провозгласившего в начале пути: «Тело, Христово тело, / Выплюываю изо рта»; «Я кричу, сняв с Христа штаны: / Мойте руки свои и волосы / Из лоханки второй луны», – закономерно разрешится трагедией.

¹⁶«Есенин, – писал С.М. Городецкий, – подчинил всю свою жизнь писанию стихов. Для него не было никаких ценностей в жизни, кроме его стихов. Все его выходки, бравады и неистовства вызывались только желанием заполнить пустоту жизни от одного стихотворения до другого» [65; 179].

¹⁷И Н.А. Бердяев, и В.С. Соловьев указывают, что деструктивное состояние, в котором пребывает самоубийца, устраняется только путем веры. « <...> Если он <человек>], – пишет В.С. Соловьев, – остановится на <...> чувстве своего бессилия и неволи, то он придет к самоубийству. Сознавая свой недуг, он не верит в исцеление и потому приобретенную тем сознанием силу и свободу может употребить только на самоуничтожение. К самоубийству приходит всякий, кто сознает всечеловеческое Зло, но не верит в сверхчеловеческое Добро <...>» [168; 49].

¹⁸«Самоубийца считает себя единственным хозяином своей жизни и своей смерти, он не хочет знать Того, кто создал жизнь и от кого зависит смерть» [25; 12].

¹⁹Согласно психоанализу З. Фрейда, человека зовут две мощные бездны: бездна жизни, творчества – Эрос и бездна смерти, разложения – Танатос. При этом последняя сила, по З. Фрейду, является основополагающей в человеческом бытии, поскольку «вся жизнь влечений направлена на достижение смерти» [183; 406]. Всякой жизнью, считает З. Фрейд, движет поиск «старого исходного состояния, которое живущее существо однажды оставило и к которому стремится обратно всеми окольными путями развития» [183; 405] – это темно-утробное, неживое, неорганическое состояние. Одна из крайних, патологических форм власти Танатоса над человеком выступает в виде подсознательного или сознательного стремления прервать свою жизнь, уничтожить самого себя.

²⁰«Во многих мифопоэтических традициях известен образ Яйца мирового, из которого возникает вселенная или некая персонифицированная сила» [134; 681].

²¹«Так как единственной категорией <первобытного> сознания является тождество, то речевой акт повторяет акт действия, <...> называя по имени, первобытный человек возрождает сущность <...>» [185; 96-97]. «Акт “реченья” есть акт осиленной смерти, побежденного мрака <...>» [185; 121].

²²Направлением, культивирующим образную сторону искусства, стал имажинизм. Объединение имажинистов как творческой группы возникло в 1919 году. Тогда же, в феврале 1919, была обнародована «Декларация» имажинистов. Откровенно признаваясь, что у имажинизма «нет философии» (319), утверждая «единственным законом искусства <...> выявление жизни через образ и ритмику образов» (318), авторы «Декларации» (Сергей Есенин, Рюрик Ивнев, Анатолий Мариенгоф, Вадим Шершеневич) заявляли, что задача их школы – «очистить форму от содержания»: «Тема, содержание – это слепая кишка искусства <...>» (317); «Искусство, построенное на содержании, <...> должно было погибнуть от истерики» (318); «Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины» (319)*. С. Есенин, как известно, хотя и подписал «Декларацию», с ней не согласился и в статье «Быт и искусство» (май, 1921) отчетливо выразил свою позицию: «Собратья мои увлеклись зрительной фигуральностью словесной формы, им кажется, что слова и образ это уже все. Но да простят мне мои собратья, если я им скажу, что такой подход к искусству слишком несерьезный, так можно говорить об искусстве поверхностных впечатлений, об искусстве декоративном, но отнюдь не о том настоящем, строгом искусстве, которое есть значное служение выявления внутренних потребностей разума» (650).

²³О.М. Фрейденберг указывает на то, что «система первобытной образности – это система восприятия мира в форме равенств и повторений» [185; 51].

²⁴«<...>“Первобытный” человек, еще не выделял себя отчетливо из окружающего природного мира и переносил на природные объекты свои собственные свойства, приписывал им жизнь, человеческие страсти, сознательную целесообразную хозяйственную деятельность, возможность выступать в человекообразном физическом облике <...> и т.п.» [129; 164].

* Цитируется по: Декларация // Сергей Есенин в стихах и жизни: Поэмы, 1912-1925; Проза, 1915-1925. – М.: Республика, 1995. – С.317-320.

²⁵«<...> Человек и есть природа, – его жизнь есть жизнь природы: жизнь неба, солнца, воды, земли. Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце или земля, его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действий <...>» [185; 52].

²⁶На С. Есенина с его уникальным мировидением, уходящим корнями в глубины древнейшего мироощущения, значительное влияние оказала работа А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Очевидно, что в создании ряда образов С. Есенин ориентировался на приводимые А.Н. Афанасьевым в его культурно-историческом труде «мифические представления» [8; 21] славян-язычников.

А.Н. Афанасьев:

«Из <...> сродства понятий света и зрения
<и свет, и зрение дают возможность
человеку различать предметы
окружающего его мира> <...> возникло
мифическое представление светил
небесных – очами, <...> и, наоборот, глаза
человека уподобляют солнцу и луне
<...>» [8; 61].

С.А. Есенин:

Белые веки луны (63);
Звезды моргают (89);
<...> на луч золотой
Солнечных век привязал (146);
Слезу обронит месяц (166);
В их глазах застыли звезды (67);

«Кругловидная форма солнца заставляла
древнего человека видеть в нем огненное
колесо, кольцо или щит <...>» [8; 73]

Колесом за сини горы
Солнце тихое скатилось (159);
Возгремлю я тогда колесами
Солнца и луны, как гром (168);
По небу едет луна,
Поскрипывая колесами (364);

«В <лучах солнечных> фантазия
<древнего человека> видела роскошные
волоса <...>» [8; 75].

«Распущенные волосы – эмблема
Траурные косы тучи разметали (52);

дожденосных туч» [8; 73].

«Округло-выпуклая форма небесного свода послужила основанием, опираясь на которое доисторическая старина уподобила его <...> черепу человеческой головы <...>. Вместе с этим облака и тучи были уподоблены мозгу, наполняющему гигантский череп-небо, или покрывающим его волосам» [8; 53].

«<...> Облака рыскали стаями различных животных<...>» [8; 96].

Облак желтоклыкий (144);
Стая туч твоих,
по-волчьи лающих (166);
Тучи с ожереба
Ржут, как сто кобыл (157);

«<...> Фантазия первобытного человека уподобила корабль-облако плавающему в воздушных пространствах гробу <...>» [8; 138].

Как могильные плиты,
По небу тянутся
каменные облака (360);

«<...> Вода, молоко, моча, сок дерева, растительное масло и общеупотребительные напитки (мед, пиво, вино) дали метафорическое выражение для дождя» [8; 103].

Дождь – «вонючая моча волов» (345);
Небесное молоко (153);
Дождит молоко (155);

«Кровь – одна из самых древнейших метафор <...> дождя» [8; 204].

И кровавый мочил нас дождь (166);

Ветры «выпускали из своих открытых Плюйся, ветер,
ртов вихри, вьюги и метели» [8; 91]. охапками листьев (191);
Ветер <...> съел (337);

«Буйные ветры, ходячие облака, грозовые По тучам бежит
тучи, быстро мелькающая молния – все Кобылица (155);
эти различные явления на поэтическом Небо тучами изглодано.
языке назывались небесными конями Рваные животы кобыл (188);
<...>» [8; 147].

«<...> Мифические кони не только Даже солнце мерзнет, как луна,
дышат пламенем и выбрасывают из зада Которую напрудил мерин (188).
горячие головешки, но и <...>
испражняются <...> дорогими
металлами» [8; 152].

²⁷О.М. Фрейденберг говорит о существовавшем в доклассовом обществе сопоставлении палатки с небом, комнаты – с преисподней. [185; 55].

²⁸Об онтологичности крестьянского быта С. Есенин говорит в «Ключах Марии». Человек живет в избе, как в космосе. « Изба простолюдина, – пишет поэт, – это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосознанный и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов <...>. Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок – небесному своду, а матица – Млечному Пути <...>» (631).

²⁹В традиционных представлениях Небо является мужским, плодотворящим началом [134; 207П]. «Наиболее архаичная и универсально распространенная пара богов-предков – это небо-отец и земля-мать <...>. Земля и небо почти повсеместно осмысляются как женское и мужское начала теогонического или теокосмогонического процесса <...>» [129; 207].

³⁰На тождество в первобытном сознании растения, животного, человека указывают О.М. Фрейденберг [185; 63], Ф. Боас [32; 110].

³¹«<...> В ряде космогоний господствует представление о мире как космическом человеческом теле, так что различные части космоса соответствуют частям тела, что демонстрирует единство макро- и микрокосмоса» [129; 212].

³²Подобное разграничение было предложено М.М. Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» [17; 27-28].

³³«<...> Мифологическая мысль сконцентрирована на таких “метафизических” проблемах, как тайна рождения и смерти, судьба и т.п.» [129; 169].

³⁴На амбивалентность образа «чрева» указывает М.М. Бахтин: «<...> В образе “tripes” стянуты в один неразрывный гротескный узел – жизнь, смерть, рождение, еда; это – центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга <...>, игра верха с низом <...>, верх и низ, земля и небо сливаются» [17; 180]. «Наш пуп <...>, – пишет С. Есенин в «Ключах Марии», – наилучший толкователь символа <...> о послании нас слить небо с землею» (642).

³⁵«<...> Рот метафорически уподобляется земле, чреву, преисподней, рождающему органу» [185; 64].

³⁶Из всех телесных стихий «кровь» – один из самых частотных образов С. Есенина. Э. Фромм в работе «Душа человека. Ее способность к добру и злу» кровь определяет как «эссенцию жизни» для человека, находящегося «во власти своей связи с природой», боящегося «идти вперед и стать полностью человеком», «пытающегося найти ответ на жизнь посредством деградации к до-индивидуальному состоянию своего существования, в котором он становится животным и, таким образом, освобождает себя от бремени разума» [186; 173]. Кроме того, кровь типологически сопоставима с телесными выделениями, оплодотворяющими мать-землю, дающими ей необходимое для плодоношения. «Пролитие крови <...>, – пишет Э. Фромм, – это утверждение <...> жизни на почве глубочайшей регрессии» [186; 174].

³⁷«<...> “Умереть” значит на языке архаических метафор “родить” и “ожить”, а “ожить” – умереть (умертвить) и родить (родиться)» [185; 64].

³⁸«<...> Отправляют ругаемого, – пишет М.М. Бахтин, – в абсолютный топографический телесный низ, в зону рождающих, производительных органов, в телесную могилу <...> для уничтожения и нового рождения» [17; 35].

На «рождающую» семантику брани указывает О.М. Фрейдберг: «Инвектива <...> семантизирует появление солнца, новую жизнь; в обрядах брани умерший регенерирует <...>; связь “брани” с фаллическим культом уже бросается в глаза <...>, перед нами встает картина аграрного обряда, где инвектива проходит под знаком семантического равенства фаллу и плодотворению земли <...>» [185; 99].

Б.А. Успенский говорит о функциональной эквивалентности брани и громового удара, которые «символизируют представление о совокуплении с землей (понимаемой как женский организм)»: в язычестве существовало «поверье о весеннем размыкании земли во время первого грома, которое воспринимается, в сущности, как необходимое условие беременности земли, разрешающейся в конце концов урожаем» [176; 103].

³⁹«Наиболее распространенной моделью космоса в целом <...> является “растительная” модель в виде гигантского космического дерева <...>» [129; 213].

⁴⁰«Наши бахари <...>, – пишет С. Есенин в «Ключах Марии», – увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол – туловища с ногами, обозначающими коренья, что мы есть чада дерева <...>» (627). «Древо – жизнь. <...> Вытирая лицо свое о холст с изображением дерева, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою, что он помнит себя семенем надмирного дерева <...>» (630).

⁴¹«Тотемистическое мышление есть мышление автобиографическое: для него мир – это тотем, а тотем – это каждый человек, взятый совокупно и

раздельно. Есть только одно всеобщее собирательное “Я”, на лицо которого наброшена маска безличного хорового коллективизма <...>» [185; 127].

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. «Клененочек маленький матке
Зеленое *вымя сосет*» (27)
2. «Дымом половодье
Зализало ил» (29)
3. «Щебетнули звезды месяцу:
“Ой ты, желтое *ягнатище!* <...>
Перестань *бодаться* с тучами”» (35)
4. «Осень, рыжая *кобыла*, *чесет гриву*» (56)
5. «Пляшет ветер по равнинам,
Рыжий ласковый осленок» (60)
6. «Лижут сумерки золото солнца» (61)
7. «Кажет месяц белый *рог*» (84)
8. «Языком *зализжет непогода*» (94)
9. «Крылья заката» (102)
10. «Чистит месяц <...> *рога*» (102)
11. «Месяц *рогом* облако *бодает*» (106)
12. «Ягненок кудрявый – месяц» (108)
13. «Снова выплыл из роши
Синим лебедем мрак
Чудотворные мощи
Он принес *на крылах*» (120)
14. «<...> Вздогнувшее небо
Выводит облако *из стойла под узды*» (124)
15. «Тучи – как озера,
Месяц – рыжий *гусь*» (135)
16. «Заря – как *волчиха*
С оскабленным ртом <...>
Кладешь ей краюху
На желтый язык» (136)

27. «*Малиновкой* журчащею
Слетит в кусты звезда» (154)
28. «По тучам бежит
Кобылица» (155)
29. «Над тучами, как *корова*,
Хвост задрала заря» (155)
30. «Солнце, как *кошка*,
<...>
лапкою золотую
Трогает мои волоса» (155)
31. «Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевавшимся *птенцом*» (156)
«Золотым словесным яйцом» (233)
32. «Тучи с ожереба
Ржут, как сто *кобыл*» (157)
33. «Небо словно *вымя*,
Звезды как *сосцы*.
Пухнет Божье имя
В *животе овцы*» (157)
34. «И, как *пес*, *пролает*
За горой заря» (157)
35. «Пасть земли» (157)
36. «Рыжий месяц *жеребенком*
Запрягался в наши сани» (159)
37. «Прободающих вечность звезд» (166)
38. «Как *овцу* от поганой *шерсти*, я
Остригу голубую твердь» (166)
39. «Стая туч твоих, *по-волчьи лающих*,
Словно стая злющих волков,

- Всех зовущих и всех дерзающих
Прободала копьем *клыков*» (166)
40. «Твое солнце *когтистыми лапами*
Прокогтялось в душу, как нож» (166)
41. «По-иному над нашей выгибью
Вспух незримой коровой Бог» (166)
42. «Все равно – он иным *отелится*
Солнцем в наш русский кров» (166)
43. «И, как *белки*, желтые весны
Будут прыгать» (169)
44. «И светил *тонкоклювых свист*» (169)
45. «Месяц синим *рогом*
Тучи *прободил*» (170)
46. «Кто-то вывел *гуся*
Из *яйца звезды*» (170)
47. «Срываюсь и падаю в *пасть заката*» (171)
48. «Ночь, как *ворон*,
Точит *клюв на глаза-озера*» (171)
49. «Где моя родина? <...>
Синим *языком вылизал снег* твой –
Твою белую *шерсть*. <...>
И лежишь ты, как *овца*,
Дрыгая *ногами* в небо» (171-172)
50. «Не отрекусь принять тебя даже с солнцем,
Похожим на *свинью*» (172)
51. «По пруду *лебедem* красным
Плавает тихий закат» (178)
52. «Золотою *лягушкой луна*
Распласталась на тихой воде» (180)
53. «*Мордой* месяца сено жевать» (181),

- «Лошадиная морда месяца» (186)
54. «Волны белыми *когтями*
Золотой скребут песок» (184)
55. «Сойди, явись нам, красный конь <заря>!
Впрягись в земли оглобли.
Нам горьким стало *молоко*
Под этой ветхой кровлей» (187)
56. «<...> Небо тучами *изглодано*,
Рваные животы кобыл» (188)
57. «Даже солнце мерзнет, как *лужа*,
Которую напрудил мерин» (188)
58. «Не пора ль перестать луне
В небесах облака *лакать?*» (190)
59. «Ивняковый помет по лугам» (191)
60. «<...> Сумерки *лижут*
Следы» (191)
61. «Лунные лапы» (192)
62. «Колосья – кони», «Будет ветер *сосать их ржанье*» (193)
63. «<...> Вот он с железным брюхом,
Тянет к *глоткам* равнин пятерню,
Водит старая мельница *ухом*,
Наострив мукомольный *нюх*» (194)
64. «Режет серп тяжелые колосья,
Как под *горло* режут *лебедей*» (198),
«Все колосья в поле,
Как *лебяжьи шеи*» (324)
65. «Держат липы в зеленых *лапах*» (210)
66. Печь – «*верблюды* кирпичный» (210)
67. «Клен и липы, в окна комнат
Ветки *лапами* забросив» (216)

68. «В берез *изглоданные кости*» (217)
69. «Не звенит лебяжьей *шеей* рожь» (223)
70. «<...> Мельница – бревенчатая *птица*
С крылом единственным стоит, *глаза смежив*» (227)
71. «И *ноги* босые, как *телки* под ворота,
Уткнули по канавам тополя» (228)
72. «Визжит метель,
Как будто бы *кабан*,
Которого *зарезать* собрались» (266)
73. «Кружит звезд *мотыльковый рой*» (280)
74. «Месяц, словно желтый *ворон*,
Кружит, вьется над землей» (297)
75. «Деревянные *крылья* окна» (303)
76. «*Ржет* дорога» (337)
77. «Луна, как желтый *медведь*,
В мокрой траве *ворочается*» (337)
78. «*Жабьи* *глаза* <...> деревни» (337)
79. «Гонится овес на *водопой* *рысцой*» (338)
80. «<...> Грозный крик,
Который избы, словно *жаб*, *влакал*» (340)
81. «Клещи *рассвета* в небесах
Из *пасти* темноты
Выдергивают звезды, словно *зубы*» (340)
82. «*Взвыли* в небе облака» (339)
83. «Экий дождь! Экий скверный дождь!
Словно *вонючая моча волов*,
Льется с туч на поля и деревни
Скверный дождь!» (345)
84. «Как *скелеты* тощих *журавлей*,
Стоят *ощипанные* вербы,

- Плава *ребер* медь.
 Уж золотые *яйца* листьев на земле.
 Им деревянным *брюхом* не согреть,
 Не вывести *птенцов* – зеленых вербенят,
 По *горлу* их скользнул сентябрь, как нож,
 И *кости крыл* ломает на щепняк
 Осенний дождь» (345)
85. «Кровью *выдоенные страны*» (346)
86. «Сивым *табуном* проскачет хмарь» (347)
87. «Туман, как *стада барашковые*» (349)
88. «Мокрою *цаплей* по лужам полей бороздя,
Ветер <...>» (349)
89. «*Сосать* эту весть, как *коровьи* большие *сиськи*» (349)
90. «Месть *щенками* кровавыми *ценится*» (350)
91. «Оренбургская заря красношерстной *верблюдицей*
 Рассветное роняла мне в рот *молоко*.
 И холодное корявое *вымя* сквозь тьму
 Прижимал я, как хлеб, к истощенным векам» (353)
92. «Месяц, желтыми *крыльями* хлопая,
 Раздирает, как *ястреб*, кусты» (356)
93. «Луны *лошадиный череп*
 Каплет золотом сгнившей слюны» (357)
94. «Дикий *табун* деревянных *кобыл*» (избы),
 «Стеклянные глаза»,
 «Рыла дымовых труб» (58)
95. «Сумрак голодной *волчицей* выбежал *кровь зари* лакать» (360)
96. «<...> Бьющий *лапами* в небо дым» (360)
97. «Эти звезды<...>– желтые *бабочки*, летящие на лунное пламя» (361)
98. «Деревянные *крылья* <...> лодки» (364)
99. «Шерстожелтые горные реки» (364),

- «Когда крутит снег,
Мне кажется, на птичьем дворе *гусей щиплют*» (393)
100. «Как взглянул тут месяц с привязи,
А ин жвачка зубы вытерпла,
Поперхнулся с перепужины
И на землю *кровью кашлянул*» (35)
101. «Злые скорби, злое горе
Даль холодная *впила*» (39)
102. «В белой туче – *бороде*» (40)
103. «<...> Умирает тучка *безглавая*» (46)
104. «Траурные *косы* тучи разметали,
В *пряди* тонких локон впуталась луна» (52)
105. «*Курит* облаком болото» (54)
106. «Березовое *молоко*» (54), (191)
107. «Рассвет *рукой* прохлады росной» (55)
108. «И целует <ветер> на рябиновом кусту
Язвы красные незримому *Христу*» (56)
109. «Синь то *дремлет*, то *вздыхает*» (60)
110. «Белые *веки* луны» (63)
111. «Пролил *пальцы* багрянец» (84)
112. «<...> Заряница
Чешет елью *прядь* *волос*» (85)
113. «Вспучил *бельма* вечер черный» (87)
114. «Звезды *моргают*» (89)
115. «С черною *дрожью* плывут облака» (89)
116. «Облачный *глаз*» (91)
117. «Прячет месяц <...>
Желтый *лик*» (97)
118. «Пойду по белым *кудрям* дня» (104)
119. «Седые вербы у плетня

- Нежнее *головы* наклонят» (104)
120. «Кудрявый сумрак за горой
Рукою машет белоснежной» (106)
121. «Изба – старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины» (119)
122. «<...> Охает ячменная солома» (119)
123. «Под окном от скользких елей
Тень протягивает *руки*» (119)
124. «И вечер, свесившись над речкою, полощет
Водю белой *пальцы* синих *ног*» (124)
125. «Погаснет день, мелькнув *пятой* златою» (124)
126. «И дремлет Русь в тоске своей веселой,
Вцепивши *руки* в желтый крутосклон» (124)
127. «И *горстью* смуглою листвы последний ворох» (124)
128. «Ломает страх
Свой крепкий *зуб*» (128)
129. «О Дево
Мария! –
Поют небеса. –
На нивы златые
Пролей *волоса*» (143)
130. «Омой наши лица
Рукою земли» (143)
131. «Кусал их лунный рот» (143)
132. «Где пляшет, сняв порты,
Златоколенный дождь» (143)
133. «И облак желтоклыкий
Прокусит млечный пуп.
И вывалится *чрево*
Испепелить бразды» (144)

134. «Солнышко <...> свесило *ноги*» (146)
135. «<...> С реки рыболов <...>
Отраженье от солнышка <...>
Выловил. Крепко скрутил бечевой,
Уши коленом примял.
Вылез и тихо на луч золотой
Солнечных *век* привязал» (146)
136. «Ветер <...> шапку с *кудрей* уронил» (148)
137. «О Русь, Приснодева,
Поправшая смерть!
Из звездного *чрева*
Сошла ты на твердь» (150)
138. «О *ланиту* дождей
Преломи
Лезвие заката» (152)
139. «*Горстьми* златых затонов» (152)
140. «Небесное *молоко*» (153)
141. «С небес через красные сети
Дождит *молоко*» (155)
142. «<...> Месяц
Склонит *лик* испить воды» (156)
143. «<...> И со *щек* заката
Спрыгнут *скулы* – дни» (157)
144. «Пролей, как масло,
Власа луны» (158)
145. «Где ты, где ты, отчий дом,
Гревший *спину* под бугром?» (158)
146. «И брызжет солнце *горстью*
Свой дождик на меня» (160)
147. «Так и хочется к телу прижать

- Обнаженные *грудь* берез» (161)
148. «Так и хочется руки сомкнуть
Над древесными *бедрами* ив» (161)
149. «*Младенцем* завернула
Заря луну в подол» (162)
150. «Слезу обронит месяц» (166)
151. «Не хочу, чтоб умело хмуриться
На озерах зари *лицо*» (166)
152. «И *кровавый* мочил нас дождь» (166)
153. «За *уши* встряхну я горы» (168)
154. «И вспашу я черные *щеки*
Нив твоих новой сохой» (168)
155. «На *ладонях* твоих полей» (168)
156. «И заря, опуская *веки*» (169)
157. «Отплещут *уста* громов,
Прободят голубое *темя*
Колосья твоих хлебов» (169)
158. «Проклевавшись из *сердца* месяца
Кукарекнув, взлетит петух» (169)
159. «На кресте висит
Ее <родины> *тело*,
Голени дорог и холмов
Перебиты» (171)
160. «Это он
Из *чрева* неба
Будет высовывать
Голову» (173)
161. «Прорезавший тучи день!
Отроком *солнцеголовым*
Сядь ты ко мне под плетень.

- Дай мне твои *волосья*
Гребнем луны расчесать» (176)
162. «<...> Голубица,
Севшая *ветру* на *длань*» (176)
163. «Зеленая *прическа*,
Девическая *грудь*,
О тонкая *березка*»,
«За *голые колени*
Он обнимал меня» (177)
164. «Старый *клен* на одной *ноге*» (180)
165. «<...> Старый *клен*
Головой на меня похож» (180)
166. «Отрок – ветер по самые *плечи*
Заголил на *березке* подол» (180)
167. «Мы его <*месяц*> <...>
Камнями в *затылок*» (183)
168. «О Боже, Боже, эта *глубь* –
Твой *голубой живот*.
Златое *солнышко*, как *пуп*,
Глядит в *Каспийский рот*» (184)
169. «В *зрачки озерных глаз*» (184)
170. «<...> *Ночь* воткнет
Луну на черный *палец*» (185)
171. «*Заре* на *закорки* вскочить» (187)
172. «*Пурговый кашль-сморд*» (188)
173. «*Черепов* *златохвойный сад*» (188)
174. «С *коричневых рук берез*» (190)
175. «*Плюйся, ветер, охапками листьев*» (191)
176. «<...> Синие *чащи* <...>
Животами, листвой хрипящими,

- По коленкам марают стволы» (191)
177. «Словно хочет кого придушить
Руками крестов погост!» (191),
 «Подгнившие кресты <...>
 Застыли с распростертыми *руками*» (225)
178. «На измызганных *ляжках дорог*» (193)
179. «Се изб *древенчатый живот*
 Трясет стальная лихорадка!» (195)
180. «*Головой* разможжась о плетень,
 Облилась *кровью* ягод рябина» (196)
181. «<...> На *корточки* погреться
 Присел наш клен перед костром зари» (197)
182. «Град *рыгающей грозы*» (196)
183. «Перевязана в снопы солома,
 Каждый сноп лежит, как желтый *труп*» (198),
 <снопы> «*Головами* стелют по земле
 И цепами маленькие *кости*
 Выбивают из худых *телес*» (199),
 «Солома – это тоже *плоть*», «Соломенное мясо» (199)
184. «*Шея деревни*» (199)
185. «Стынет поле, <...>
 Телеграфными столбами *давась*» (199)
186. «*Скелеты домов*» (201)
187. «Низкий дом без меня *ссутулится*» (205)
188. «Вечер *черные брови* насопил» (218)
189. «И клёны морщатся *ушами* длинных веток» (228)
190. «Метель теперь <...>
 Стучись *утопленником* голым» (268)
191. «Метель ревела, <...>
 Как будто бы плясали *мертвецы*» (290)

192. «*Пригоршнями* водяных горошин
Плещет черноморская
Волна» (273)
193. <кипарисы> «К небу гордо *головы* завывсив» (285)
194. «Уж и *береза!*
Чудная ... А *груди* ...
Таких *грудей*
У женщин не найдешь» (293)
195. «*Прослезится конопляник*» (302)
196. «Эх, *береза* русская! <...>
Удержи ты ветками,
Как *руками* меткими» (305)
197. «*Осень* <...>
Листовою *плачет* на песок» (311)
198. «Полюбил у *березки стан,*
И ее золотистые *косы*» (316)
199. «А над ним *береза,*
Веткой утираясь,
Говорит сквозь *слезы,*
Тихо улыбаясь» (327)
200. «*Метельные всхлипы*» (319)
201. «*Клен танцует пьяный*» (320)
202. «*Луна влезает* через раму» (321)
203. «<...> *Березке* каждой
Ножку рад поцеловать» (329)
204. <клен> «И, как пьяный сторож, выйдя на дорогу,
Утонул в сугробе, приморозил *ногу*» (330)
205. «*Липы* тщетно манят нас,
В сугробы *ноги* погружая» (330)
206. «*Ветер* <...> *съел*» (337)

207. «Молоко соломенное ржи» (338)
208. «И течет заря над полем
С горла неба перерезанного» (339)
209. «<...> Коса, <...>
Ртом железным перекусывая ноги трав» (339)
210. «Стоит трава на карачках» (339)
211. «Рыгающие тучи» (346)
212. «Каплет гноем смола прогорклая
Из разодранных ребер изб» (355)
213. «Около Самары с пробитой башкой ольха,
Капая желтым мозгом,
Прихрамывает при дороге» (357)
214. «<...> То ли зыбится рожь,
То ли желтые полчища пляшущих скелетов» (360)
215. «Безъязыкие ивы» (362)
216. «Лишь золотом плюнет рассвет» (362)
217. «Тополь снова покроется мягкой зеленой кожей» (363)
218. «Зубы дождей» (363)
219. «<...> Листовою октябрь заплакал» (366)
220. «Кто хихикает там исподтишка,
Злобно отплевываясь от солнца?
Ах, это осень!» (366),
«Злая и подлая оборванная старуха,
Это она, она, она,
Разметав свои волосы зарею зыбкой,
Хочет, чтоб сгибла родная страна
Под ее невеселой холодной улыбкой» (367)
221. «В рваные ноздри пылью чихнет околица» (367)
222. «Как оспой, ямами копыт
Изрыты пастбища и долы» (413) (лицо земли)

Библиография

1. Аверинцев, С. С. Автор / С. С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978. – Т. 9. – С. 28–34.
2. Адамович, Г. В. Сергей Есенин / Г. В. Адамович // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 595–597.
3. Адорно, В. Т. Эстетическая теория / В. Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
4. Анищенко, В. Я против всякого насилия / В. Анищенко // Федерация. – 1993. – 14 янв. – С. 2.
5. Анненский, И. Книги отражений / И. Анненский. – М. : Наука, 1979. – 679 с.
6. Аннинский, Л. Серебро и чернь / Л. Аннинский // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 644–655.
7. Аристотель, Риторика. Поэтика / Аристотель. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.
8. Афанасьев, А. Н. Древо жизни : избр. ст. / А. Н. Афанасьев – М. : Современник, 1982. – 464 с.
9. Бабенчиков, М. В. Сергей Есенин / М. В. Бабенчиков // С. А. Есенин в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского ; редкол.: В. Э. Вацура [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 236–250.
10. Бавин, С. Судьбы поэтов Серебряного века : библиогр. очерки / С. Бавин, И. Семибратова. – М. : Кн. палата, 1993. – 480 с.
11. Бальмонт, К. Д. Элементарные слова о символической поэзии / К. Д. Бальмонт // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 54–61.
12. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи. – М. : Искусство, 1989. – 384 с.
13. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

14. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
15. Бахтин, М. М. Есенин : [запись лекции] // День поэзии : сборник / сост. С. Ботвинник, Ю. Скородумов. – Л., 1985. – С. 113–115.
16. Бахтин, М. М. Проблема текста : опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 130–132.
17. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.
18. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
19. Бебутов, Г. В. Без срока давности : ст. и очерки / Г. В. Бебутов. – Тбилиси : Мерани, 1979. – 199 с.
20. Белый, А. Из воспоминаний о Есенине / А. Белый // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 562–564.
21. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 69–75.
22. Бельская, Л. Л. Между двумя юбилеями / Л. Л. Бельская // Русская литература. – 1976. – № 3. – С. 197–209.
23. Бельская, Л. Л. Песенное слово : поэт. мастерство Сергея Есенина / Л. Л. Бельская. – М. : Просвещение, 1990. – 144 с.
24. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М. : КАНОН-пресс : Кучково поле, 1998. – 384 с.
25. Бердяев, Н. А. О самоубийстве / Н. А. Бердяев. – М. : Изд-во МГУ, 1992. – 24 с.
26. Бердяев, Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев // Русская идея / Н. А. Бердяев. – Харьков, 2002. – С. 11–248.
27. Бердяев, Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Смысл творчества : опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – Харьков, 2002. – С. 15–334.
28. Бердяев, Н. А. Судьба России / Н. А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 208 с.

29. Бланшо, М. Литература и право на смерть [Электронный ресурс] / М. Бланшо. – Режим доступа: <http://www.blansho.net.ru/lib/sb/book/2570/page>.
30. Блок, А. А. Из дневников, записных книжек и писем / А. А. Блок // Сергей Есенин в стихах и жизни : воспоминания современников / под ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой. – М., 1995. – С. 83–86.
31. Блок, А. О лирике / А. Блок // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 75–79.
32. Боас, Ф. Ум первобытного человека / Ф. Боас. – М. ; Л. : Гос. изд-во, 1926. – 154 с.
33. Богданов, В. А. В противоречивом движении к реализму : В. Я. Брюсов – лит. критик / В. А. Богданов // Литературная учеба. – 1983. – № 6. – С. 133–141.
34. Брюсов, В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы, 1892–1909 / В. Брюсов. – М. : Худож. лит., 1973. – 672 с.
35. Брюсов, В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 2. Стихотворения, 1909–1917 / В. Брюсов. – М. : Худож. лит., 1973. – 496 с.
36. Брюсов, В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 3. Стихотворения, 1918–1924, стихотворения, не включавшиеся В. Я. Брюсовым в сборники 1891–1924, поэма “Египетские ночи” / В. Брюсов. – М. : Худож. лит., 1974. – 696 с.
37. Брюсов, В. Я. Среди стихов, 1894–1924 : манифесты, ст., рецензии / В. Я. Брюсов. – М. : Сов. писатель, 1990. – 720 с.
38. Булгаков, С. Н. Свет не вечерний : созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – М. : Республика, 1994. – 415 с.
39. Бунин, И. А. Недостатки современной поэзии / И. А. Бунин // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 42–44.
40. Бурлюк, Д. Манифест из альманаха “Садок судей” / Д. Бурлюк, Е. Гуро, В. Маяковский // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 105–106.

41. Бурлюк, Д. Пощечина общественному вкусу / Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 102–103.
42. Бухарин, Н. И. Злые заметки / Н. И. Бухарин // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 541–549.
43. Вдовин, В. А. «О новый, новый, прорезавший тучи день!» / В. А. Вдовин // Есенин и современность : сборник / под ред. М. Базанова, Ю. Прокушева. – М., 1975. – С. 35–66.
44. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : АН СССР, 1963. – 255 с.
45. Винокуров, Е. М. Из статьи «Сергей Есенин» / Е. М. Винокуров // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 552–560.
46. Волков, А. Очерки русской литературы конца XIX и начала XX века / А. Волков. – М. : Худож. лит., 1955. – 563 с.
47. Волков, А. А. Художественные искания Есенина / А. А. Волков. – М. : Сов. писатель, 1976. – 440 с.
48. Волков, В. Есенин и «есенинщина» / В. Волков, Ю. Юшкин // Россия молодая : Нечерноземье. – 1990. – № 7. – С. 77–82.
49. Волошин, М. Лики творчества / М. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 848 с.
50. Волынский, А. Л. Декадентство и символизм / А. Л. Волынский // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 51–54.
51. Воронский, А. К. Литературный портрет / А. К. Воронский // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. Есенин. – М., 1998. – С. 527–537.
52. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
53. Вышеславцев, Б. П. Этика преображенного Эроса / Б. П. Вышеславцев. – М. : Республика, 1994. – 368 с.
54. Гадамер, Х.-Г. Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.

55. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: основы филос. герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
56. Гандлевский, С. Свой: «Я такой же, как вы пропащий»: эссе / С. Гандлевский // Новое время. – 1997. – № 43. – С. 41.
57. Гегель, Г. Ф.-В. Лекции по эстетике. В 2 т. Т. 1 / Г. Ф.-В. Гегель. – СПб. : Наука, 1998. – 622 с.
58. Гете, И.-В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 10. Об искусстве и литературе / И.-В. Гете. – М. : Худож. лит., 1980. – 510 с.
59. Гиндин, С. И. Программа поэтики нового века: (о теорет. поисках Брюсова в 1890-е годы) / С. И. Гиндин // Серебряный век в России: избр. страницы / РАН, Науч. совет по истории мировой культуры; редкол.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. – М., 1993. – С. 87–116.
60. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 408 с.
61. Гинц, С. М. Василий Каменский / С. М. Гинц. – Пермь : Кн. изд-во, 1984. – 221 с.
62. Гинц, С. М. О Василии Каменском / С. М. Гинц // Урал. – 1973. – № 12. – С. 133–143.
63. Гиппиус, З. Н. Из статьи «Судьба Есениных» / З. Н. Гиппиус // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 590–595.
64. Гиршман, М. М. Поэзия Валерия Брюсова / М. М. Гиршман // Литература в школе. – 1973. – № 5. – С. 90–93.
65. Городецкий, С. М. О Сергее Есенине / С. М. Городецкий // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского; редкол.: В. Э. Вацуро [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 179–186.
66. Гумилев, Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев. – М. : Современник, 1990. – 383 с.
67. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы: роман в четырех частях с эпилогом / Ф. М. Достоевский. – Ижевск : Удмуртия, 1982. – 728 с.
68. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 25. Дневник писателя за 1877 / Ф. М. Достоевский; редкол.: В. Г. Базанов (гл. ред.) [и др.]. – Л. : Наука, 1983. – 470с.

69. Ермилова, Е. О лирическом герое Есенина / Е. Ермилова // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 227–245.
70. Жигулин, А. В. Черные камни / А. В. Жигулин. – М. : Кн. палата, 1989. – 240 с.
71. Зайцев, В. А. Сергей Есенин и современные русские поэты / В. А. Зайцев // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 5. – С. 5–17.
72. Занковская, Л. В. Новый Есенин: жизнь и творчество поэта без купюр и идеологии / Л. В. Занковская. – М. : Флинта, 1997. – 416 с.
73. Захаров, А. Н. Проблемы поэтики С. А. Есенина в отечественном и зарубежном литературоведении последних лет / А. Н. Захаров // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1993. – № 2. – С. 11–21.
74. Заярная, И. С. Игровая поэтика В. Каменского в зеркале барокко / И. С. Заярная // Литература. – 2005. – № 22. – С. 27–31.
75. Зелинский, А. Э. Проблемы лирической циклизации в творчестве В. Брюсова и А. Белого / А. Э. Зелинский // Проблемы стиховедения и поэтики : межвуз. науч. сб. / Казах. пед. ин-т им. Абая. – Алма-Ата, 1990. – С. 22–29.
76. Зорин, А. «Несказанное, синее, нежное...» / А. Зорин // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 620–644.
77. Зуев, Н. Н. Философия природы и человека в лирике Есенина / Н. Н. Зуев // Жизнь и Поэзия – одно / Н. Н. Зуев. – М., 1990. – С. 172–195.
78. Иванов В. Поэт и чернь / В. Иванов // Родное и вселенское / В. И. Иванов. – М., 1994. – С. 138–142.
79. Иванов, Г. В. Есенин / Г. В. Иванов // Сергей Есенин в стихах и жизни : воспоминания современников / под ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой. – М., 1995. – С. 139–149.
80. Ивнев, Р. О Сергее Есенине / Р. Иванов // С. А. Есенин в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского ; редкол.: В. Э. Вацуру [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 324–350.

81. Ильин, В. Н. Валерий Брюсов. Великий мастер русского Возрождения / В. Н. Ильин // Эссе о русской культуре / В. Н. Ильин. – СПб., 1997. – С. 241–266.
82. Ильин, И. А. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6, кн. 1 / И. А. Ильин. – М. : Рус. кн., 1996. – 560 с.
83. Импости, Г. “Tavole paroli bere” Маринетти и железобетонные поэмы Каменского / Г. Импости // Язык как творчество : сб. ст. к 70-летию В. П. Григорьева / редкол.: З. П. Петрова, Н. А. Фатеева. – М., 1996. – С. 153–163.
84. Исаев, Е. На высшем пределе / Е. Исаев // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 61–64.
85. Исаев, С. Г. Литературные маски серебряного века : (на материале твор. исканий “старших символистов”) / С. Г. Исаев // Филологические науки. – 1997. – № 1. – С. 3–13.
86. Исупов, К. Г. Русская эстетика истории / К. Г. Исупов. – СПб. : Изд-во ВГК, 1992. – 156 с.
87. Каменский, В. Путь энтузиаста / В. Каменский. – Пермь : Перм. кн. изд-во, 1968. – 238 с.
88. Каменский, В. Стихотворения и поэмы / В. Каменский. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1966. – 499 с.
89. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю. – М. : Изд-во полит. лит., 1990. – 415 с.
90. Камю, А. Человек бунтующий / А. Камю // Калигула : сборник / А. Камю. – М., 2003. – С. 5–306.
91. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Искусство, 1994. – 367 с.
92. Кедров, К. А. Космос Есенина / К. А. Кедров // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 388–396.
93. Кедров, К. А. Образы древнерусского искусства в поэзии С. А. Есенина / К. А. Кедров // Есенин и современность : сборник / под. ред. М. Базанова, Ю. Прокушева. – М., 1975. – С. 165–180.

94. Кириллов, В. Т. Встречи с Есениным / В. Т. Кириллов // С. А. Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского ; редкол.: В. Э. Вацуро [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 270–275.
95. Клюев, Н. А. Плач о Сергее Есенине / Н. А. Клюев // Стихотворения. Поэмы / Н. А. Клюев. – М., 1991. – С. 294–303.
96. Кобринский, А. А. Голгофа Мариенгофа / А. А. Кобринский // Мариенгоф, А. Стихотворения и поэмы / А. Мариенгоф. – СПб., 2002. – С. 5–27.
97. Кобринский, А. А. «Наши стихи не для кротов...»: (поэзия Вадима Шершеневича) / А. А. Кобринский // Шершеневич, В. Стихотворения и поэмы / В. Шершеневич. – СПб., 2000. – С. 7–27.
98. Ковалев, Д. Трудная слава / Д. Ковалев // Дружба народов. – 1970. – № 10. – С. 250–254.
99. Ковский, В. Е. Реалисты и романтики : из твор. опыта рус. совет. классики / В. Е. Ковский. – М. : Худож. лит., 1990. – 383 с.
100. Козловский, А. «Эту жизнь за все благодарю...» / А. Козловский // Есенин, С. А. Полное собрание сочинений / С. А. Есенин. – М., 1997. – С. 5–22.
101. Коржан, В. В. Фольклор в творчестве Есенина / В. В. Коржан // Есенин и русская поэзия / отв. ред. В. Г. Базанов. – Л., 1967. – С. 194–254.
102. Корман, Б. О. Лирика и реализм / Б. О. Корман // Теория литературы : избр. тр. / Б. О. Корман. – Ижевск, 2006. – С. 377–484.
103. Корман, Б. О. Литературоведческие термины по проблеме автора / Б. О. Корман. – Ижевск, 1982. – 19 с.
104. Кошечкин, С. «Вот такой, какой есть...»: (заметки о лирике С. Есенина) / С. Кошечкин // Нева. – 1965. – № 10. – С. 176–179.
105. Красухин, Г. Легенда и реальность / Г. Красухин // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 5–16.
106. Куняев, С. Ю. Жизнь Есенина / С. Ю. Куняев, С. С. Куняев. – М. : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 603 с.
107. Куняев, С. Ю. «Снова выплыли годы из мрака...» / С. Ю. Куняев, С. С. Куняев. – М. : Просвещение, 1990. – 580 с.

108. Лазиев, О. “Мое счастье поэта безгранично...” / О. Лазиев // Литературная Россия. – 1984. – № 17. – С. 24.
109. Левин, Ю. И. Об обценных выражениях русского языка / Ю. И. Левин // Избранные труды : Поэтика. Семиотика / Ю. И. Левин. – М., 1998. – С. 809–821.
110. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии / А. Ф. Лосев. – М. : Гос. учеб.-пед. изд-во м-ва просвещения РСФСР, 1957. – 621 с.
111. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
112. Лосский, Н. О. Мир как осуществление красоты : основы эстетики / Н. О. Лосский. – М. : Прогресс-Традиция : Традиция, 1998. – 416 с.
113. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 270 с.
114. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
115. Лотреамон, Песни Мальдорора / Лотреамон // Поэзия французского символизма. – М. : МГУ, 1993. – С. 284–422.
116. Лукреций Т. К. О природе вещей / Т. К. Лукреций. – М. : Худож. лит., 1983. – 383 с.
117. Луначарский, А. В. Брюсов и революция / А. В. Луначарский // Русская литература : избр. ст. / А. В. Луначарский. – М., 1947. – С. 289–305.
118. Любимов, Н. «Все явись, в чем есть боль и отрада...» / Н. Любимов // День поэзии : сборник / сост. С. Ботвинник, Ю. Скородумов. – Л., 1985. – С. 112.
119. Максимов, В. И. Звукоописание и звукоподражание / В. И. Максимов // Русская речь. – 2004. – № 2. – С. 31–36.
120. Максимов, Д. Брюсов. Поэзия и позиция / Д. Максимов // Русские поэты начала века : очерки / Д. Максимов. – Л., 1986. – С. 8–198.
121. Мамлеев, Ю. О Есенине / Ю. О. Мамлеев // Наш современник. – 1990. – № 10. – С. 178–181.

122. Мандельштам, О. Э. Выпрямительный вздох : Стихи. Проза / О. Э. Мандельштам. – Ижевск : Удмуртия, 1990. – 528 с.
123. Маринина, Ю. А. Традиции Бодлера и Верлена в творчестве В. Брюсова / Ю. А. Маринина // Русская речь. – 2007. – № 2. – С. 46–51.
124. Марченко, А. М. Поэтический мир Есенина / А. М. Марченко. – М. : Сов. писатель, 1972. – 312 с.
125. Матвеева, Г. Поэт, театрализуя жизнь / Г. Матвеева // Современная драматургия. – 1988. – № 5. – С. 244–249.
126. Машбиц-Веров, И. Русский символизм и путь Александра Блока / И. Машбиц-Веров. – Куйбышев : Куйбышев. кн. изд-во, 1969. – 349 с.
127. Маяковский, В. Капля дегтя / В. Маяковский // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 107–108.
128. Мелетинский, Е. М. Избранные статьи. Воспоминания / Е. М. Мелетинский. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. – 576 с.
129. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 406 с.
130. Мень, А. История религии. В 2 кн. Кн. 1. В поисках Пути, Истины и Жизни : учеб. пособие / А. Мень. – М. : ФОРУМ-ИНФРА-М, 1998. – 216 с.
131. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 46–51.
132. Мильтон, Д. Потерянный рай / Д. Мильтон // Потерянный рай ; Стихотворения ; Самсон-борец / Д. Мильтон. – М., 1976. – С. 27–374.
133. Мирза-Авакян, М. Л. Брюсов-художник / М. Л. Мирза-Авакян // Брюсовские чтения 1962 года. – Ереван, 1963. – С. 57–88.
134. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : БРЭ : Олимп, 2000.
135. Михайлов, А. Записи на есенинском маршруте / А. Михайлов // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 300–312.

136. Михайловская, Н. Г. Валерий Брюсов – поэт и гражданин / Н. Г. Михайловская // Русская речь. – 1983. – № 6. – С. 26–33.
137. Морозова, М. Анимализм в поэзии Есенина / М. Морозов // Сергей Есенин : проблемы творчества : сб. ст. / сост. П. Ф. Юшин. – М., 1978. – С. 192–199.
138. Мусатов, В. В. «Мечтая о могучем даре...»: Сергей Есенин и пушкинская традиция / В. В. Мусатов // Пушкинская традиция в русской поэзии первой половине XX в. (А. Блок. С. Есенин. В. Маяковский) / В. В. Мусатов. – М., 1991. – С. 75–128.
139. Наумов, Е. И. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха / Е. И. Наумов. – М. : Лениздат, 1973. – 455 с.
140. Нике, М. Поэт тишины и буйства / М. Нике // Вестник Московского университета. Сер 9. Филология. – 1993. – № 4. – С. 124–126.
141. Ницше, Ф. Антихрист (проклятие христианства) / Ф. Ницше // Сочинения. В 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 2. – С. 631–693.
142. Ницше, Ф. Злая мудрость / Ф. Ницше // Сочинения. В 2 т. / Ф. Ницше – М., 1990. – Т. 1. – С. 720–769.
143. Ницше, Ф. По ту сторону Добра и Зла / Ф. Ницше // Сочинения. В 2 т. / Ф. Ницше – М., 1990. – Т. 2. – С. 238–407.
144. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука, 2000. – 232 с.
145. Ницше, Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом / Ф. Ницше // Сочинения. В 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1990. – Т. 2. – С. 556–631.
146. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // По ту сторону добра и зла ; Сочинения / Ф. Ницше, – М., 2002. – С. 295–556.
147. Орлов, С. В ритмах нынешнего дня : [о поэзии В. Я. Брюсова] / С. Орлов // Октябрь. – 1974. – № 9. – С. 206–213.
148. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.
149. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азъ Ltd., 1992. – 960 с.

150. Пастернак, Б. Л. Из очерка «Люди и положения» / Б. Л. Пастернак // Сергей Есенин в стихах и жизни : воспоминания современников / под ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой. – М., 1995. – С. 501–503.
151. Педенко, С. Рядом с Есениным / С. Педенко // Волга. – 1980. – № 6. – С. 188–191.
152. Платон, Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. / Платон. – М. : Мысль, 1990. – 860 с.
153. Полетаев, Н. Г. Есенин за восемь лет / Н. Г. Полетаев // С. А. Есенин в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского ; редкол.: В. Э. Вацуру [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 294–300.
154. Прокофьев, Н. Есенин и древнерусская литература / Н. Прокофьев // Сергей Есенин : проблемы творчества : сб. ст. / сост. П. Ф. Юшин. – М., 1978. – С. 119–133.
155. Прокушев, Ю. Л. Сергей Есенин : Образ. Стихи. Эпоха / Ю. Л. Прокушев. – М. : Современник, 1985. – 432 с.
156. Пьяных, М. Трагический Есенин / М. Пьяных // Нева. – 1995. – № 10. – С. 175–182.
157. Пьяных, М. «Узловая завязь природы с сущностью человека» / М. Пьяных // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 211–226.
158. Пяст, В. Встречи / В. Пяст. – М. : НЛЮ, 1997. – 416 с.
159. Рикер, П. Конфликт интерпретаций : очерки о герменевтике / П. Рикер // Хрестоматия по философии / ред.: В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. – Ростов н/Д., 2002. – С. 456–458.
160. Розанов, В. В. Люди лунного света : (метафизика христианства) / В. В. Розанов // Уединенное : сочинения / В. В. Розанов. – М., 1998. – С. 201–382.
161. Розанов, И. Н. Воспоминания о Сергее Есенина / И. Н. Розанов // С. А. Есенин в воспоминаниях современников : в 2 т. / сост. и коммент. А. А. Козловского ; редкол.: В. Э. Вацуру [и др.]. – М., 1986. – Т. 1. – С. 428–444.
162. Русские писатели 1800–1917 : биогр. слов. Т. 2. Г–К / гл. ред. П. А. Николаев. – М. : БРЭ, 1992. – 623 с.

163. Русские писатели, XX век : библиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. А–Л / под ред. Н. Н. Скатова. – М. : Просвещение, 1998. – 784 с.
164. Русские писатели 20 века : биограф. слов. / гл. ред. П. А. Николаев ; сост. П. А. Николаев. – М. : БРЭ : Рандеву, 2000. – 808 с.
165. Сартр, Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж. П. Сартр // Сумерки богов / сост., общ. ред. А. А. Яковлева. – М., 1990. – С. 319–344.
166. Сарычев, В. А. Эстетика русского модернизма : проблема “жизнетворчества” / В. А. Сарычев. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. – 320 с.
167. Современная иллюстрированная энциклопедия. Литература и язык / науч. ред. П. А. Николаев, М. В. Строганов. – М. : РОСМЭН, 2007. – 584 с.
168. Соловьев, В. С. Три речи в память Достоевского / В. С. Соловьев // О Достоевском : творчество Достоевского в рус. мысли 1881–1931 гг. : сб. ст. / сост.: В. М. Борисова, А. Б. Рогинского. – М., 1990. – С. 32–55.
169. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.
170. Соловьев, В. С. Чтение о богочеловечестве / В. С. Соловьев // Спор о справедливости : сочинения / В. С. Соловьев. – М., 1999. – С. 27–196.
171. Степун, Ф. А. Жизнь и творчество / Ф. А. Степун // Русские философы (конец XIX – середина XX века) : антология. – М., 1994. – Вып. 2. – С. 140–184.
172. Стрижнева, С. Мастер творить чудеса / С. Стрижнева, А. Сердитова // Огонек. – 1984. – № 29. – С. 14–15.
173. Субботин, А. С. О поэзии и поэтике / А. С. Субботин. – Свердловск, Среднеурал. кн. изд-во, 1979. – 192 с.
174. Троицкий, Л. Д. Письмо для оглашения на вечере памяти Сергея Есенина в Московском академическом Художественном театре / Л. Д. Троицкий // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 537–541.
175. Трубецкой, Е. Н. Избранное / Е. Н. Трубецкой. – М. : Канон, 1997. – 480 с.

176. Успенский, Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии / Б. А. Успенский // Избранные труды / Б. А. Успенский. – М., 1996. – Т. II : Язык и культура. – С. 67–140.
177. Фаустов, А. А. Авторское поведение в русской литературе : середина XIX века и на подступах к ней / А. А. Фаустов. – Воронеж : ВГУ, 1997. – 108 с.
178. Федоров, В. Слово о Сергее Есенине / В. Федоров // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 19–33.
179. Фейербах, Л. Избранные философские произведения / Л. Фейербах // Хрестоматия по философии / ред.: В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. – Ростов н/Д., 2002. – С. 338–343.
180. Фихте, И. О назначении ученого / И. Фихте // Хрестоматия по философии / ред.: В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. – Ростов н/Д., 2002. – С. 301–308.
181. Франк, С. Л. Духовные основы общества / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 511 с.
182. Фрейд, З. Будущее одной иллюзии / З. Фрейд // Сумерки богов / сост., общ. ред. А. А. Яковлева. – М., 1990. – С. 94–142.
183. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд // Психология бессознательного / З. Фрейд. – М., 1990. – С. 382–425.
184. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд // Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М., 1995. – С. 129–134.
185. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
186. Фромм, Э. Душа человека : ее способность к добру и злу / Э. Фромм // Мир человека : хрестоматия / сост. А. Ф. Малышевский. – М., 1995. – С. 166–197.
187. Хазан, В. И. Ахматова и Есенин / В. И. Хазан // Материалы к спецкурсу «Из истории русской поэзии Серебряного века» / В. И. Хазан ; Чечено-Ингуш. гос. ун-т, каф. рус. лит. XX века. – Грозный, 1992. – Вып. 1. – С. 78–92.

188. Хайдеггер, М. Исток художественного творения [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/heideg/listok.html>.
189. Харчевников, В. И. Назначение поэзии как проблема в творчестве Есенина / В. И. Харчевников // Сергей Есенин : проблемы творчества : сб. ст. / сост. П. Ф. Юшин. – М., 1978. – С. 167–185.
190. Харчевников, В. И. Черты народной Руси в стихах раннего Есенина / В. И. Харчевников // Русская литература. – 1975. – № 3. – С. 63–77.
191. Хлысталов, Э. Неизвестный Есенин / Э. Хлысталов // Москва. – 1990. – № 8. – С. 198–200.
192. Ходасевич, В. Ф. Из статьи «Есенин» / В. Ф. Ходасевич // Есенин, С. А. Стихотворения. Поэмы. Статьи / С. А. Есенин. – М., 1998. – С. 564–571.
193. Хрестоматия по зарубежной литературе : 10–11 кл. Кн. 1 / Г. Уэллс, Р. М. Рильке, Д. Джойс [и др.]. – Ростов н/Д. : Феникс, 1996. – 608 с.
194. Цветаева, М. Герой труда : записки о В. Брюсове / М. Цветаева // Согласие. – 1991. – № 3. – С. 179–214.
195. Цыбин, В. Озаренное временем слово / В. Цыбин // В мире Есенина : сб. ст. / сост.: А. А. Михайлов, С. С. Лесневский. – М., 1986. – С. 118–126.
196. Чалмаев, В. А. Приглашение в весну / В. А. Чалмаев // Есенин и современность : сборник / под ред. М. Базанова, Ю. Прокушева. – М., 1975. – С. 142–164.
197. Червяченко, Г. А. Исторические поэмы В. Каменского / Г. А. Червяченко // Филологические этюды. Сер. Современная русская литература, литература народов СССР и фольклор. – Ростов н/Д, 1974. – Вып. 1. – С. 34–48.
198. Чулков, Г. И. О мистическом анархизме / Г. И. Чулков // Валтасарово царство / Г. И. Чулков. – М., 1998. – С. 343–362.
199. Шаламов, В. Поэт Василий Каменский / В. Шаламов // Октябрь. – 1991. – № 7. – С. 180–183.
200. Шаламов, В. Сергей Есенин и воровской мир / В. Шаламов // Московский комсомолец. – 1989. – 10 дек. – С. 7.

201. Шаповалов, М. А. Валерий Брюсов : годы и книги / М. А. Шаповалов // Литература в школе. – 1991. – № 3. – С. 19–27.
202. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
203. Шестов, Л. Достоевский и Ницше : (философия трагедии) / Л. Шестов // Избранные сочинения / Л. Шестов. – М., 1993. – С. 159–326.
204. Шиллер, Ф. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957. – 791 с.
205. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – 479 с.
206. Шопенгауэр, А. Основные идеи эстетики / А. Шопенгауэр // Сборник произведений / А. Шопенгауэр. – Минск, 1999. – С. 389–460.
207. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – 1376 с.
208. Штирнер, М. Единственный и его собственность / М. Штирнер. – Харьков : Основа, 1994. – 560 с.
209. Шубникова-Гусева, Н. И. Сергей Есенин в стихах и жизни / Н. И. Шубникова-Гусева // Сергей Есенин в стихах и жизни. Стихотворения, 1910–1925 / сост. Н. И. Шубникова-Гусева. – М., 1995. – С. 3–26.
210. Эвентов, И. С. Сергей Есенин / И. Эвентов. – М. : Просвещение, 1987. – 159 с.
211. Эвентов, И. С. Человек и природа в лирике Есенина / И. С. Эвентов // Вопросы литературы. – 1979. – № 11. – С. 84–115.
212. Эллис, О сущности символизма // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века : лит. манифесты и худож. практика : хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. – М., 1988. – С. 80–83.
213. Эпикур, Письмо к Менекею / Эпикур // Диоген Лаэртский, О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М. : Мысль, 1986. – С. 401–406.
214. Эренбург, И. «... становится Богом» / И. Эренбург // Нева. – 1991. – № 1. – С. 201–202.

215. Эрлих, В. И. Из книги «Право на песнь» / В. И. Эрлих // Сергей Есенин в стихах и жизни : воспоминания современников / под ред. Н. И. Шубниковой-Гусевой. – М., 1995. – С. 400–420.
216. Эсхил, Прометей прикованный / Эсхил // Трагедии / Эсхил. – М. : Искусство, 1978. – С. 18–150.
217. Юдкевич, Л. Г. Певец и гражданин : творчество С. Есенина в лит. процессе 1-й половины 20-х гг. / Л. Г. Юдкевич. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1976. – 207 с.
218. Юнг, К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы / К. Г. Юнг. – СПб. : Вост.-Европ. Ин-т психоанализа, 1994. – 416 с.
219. Юнг, К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг. – М. : Университет. кн. АСТ, 1996. – 716 с.
220. Юнг, К. Г. Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. – М. : REFL-book, 1996. – 304 с.
221. Юшин, П. Ф. Сергей Есенин : идейно-твор. эволюция / П. Ф. Юшин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 480 с.