

УДК 821. 161. 1 ЕСЕНИН – 141. 09: 398. 2

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЗАГАДКИ В «МАЛЕНЬКИХ» ПОЭМАХ С. ЕСЕНИНА: КОНТРАПУНКТ ЗАГАДКИ И СКАЗКИ

© 2011 Л.В. Евдокимова

Астраханский государственный университет

Поступила в редакцию 29 октября 2010 года

Аннотация: Цель настоящего исследования – доказать, что поэтический потенциал фольклорной загадки имел значимость для «маленьких» поэм С. Есенина, в которых заявила о себе авангардистская поэтика. В статье показано, что противостояние «загадочной» тавтологии и сказочного двоемирия выражает амбивалентную авторскую позицию, предвосхитившую имажинизм. В поэме «Пантократор» элементы поэтики загадки и сказки образуют смысловые комплексы, которые представляют противоречащие друг другу ипостаси есенинского образа.

Ключевые слова: фольклоризм литературы, метафора фольклорной загадки, творчество Есенина, поэтика авангардизма, имажинизм.

Abstract: The main purpose of this research is to prove, that the poetic potential of the folk riddle had its meaning for S. Esenin's "little" poems, in which the avant-garde poetics declares itself. In the article it is showed, that the resistance between the riddle tautology and the twofold world of fairy-tales expressed the author's ambivalent attitude forestalled imagism. In the poem "Pantokrator" poetic elements of riddles and fairy-tales form significance complexes, representing contradictory aspects of Esenin's image.

Key words: folklorism of the literature, metaphor of the folk riddle, S. Esenin's creation, avant-garde poetics, imagism.

Важным (хотя и не единственным) источником есенинской метафоры литературоведы обоснованно считают фольклорную загадку (В.В. Коржан, Б.В. Нейман, Н. Кравцов и др. [1; 2; 3]). В направлении исследования роли фольклорной загадки в творчестве Есенина было освещено немало вопросов. Указаны фольклорные загадки, ставшие основой конкретных есенинских метафор, определены основные книжные источники «загадочных» образов Есенина. Это «Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Сост. Д. Садовников» (СПб., 1901) и «Поэтические воззрения славян на природу» А.Н. Афанасьева.

Обобщение результатов исследований Б. Неймана и Н. Кравцова позволяет сделать классифика-

цию приемов освоения народной загадки есенинским творчеством. Это непосредственное «цитирование» «загадочных» образов, перенесение образов загадок с одного явления на другое, развертывание «загадочной» метафоры на основе метонимической ассоциации, пересечение нескольких метафорических рядов [2; 3]. Литературоведами было убедительно продемонстрировано, как в творчестве Есенина фольклорная загадка обретает не свойственную ей лирическую окрашенность [1, 139–140].

Исследователи определяют интенсивность обращения поэта к загадке в разные периоды его творчества. Был сделан важный вывод о том, что «загадка сыграла ведущую роль в выработке метафорического мышления Есенина» и что «в период усиления поисков новых художественных средств у поэта обострилось внимание к этому виду устной поэзии» [1, 129, 131].

Так, поэтический потенциал загадки оказался значим и для тех произведений Есенина, в которых уверенно заявляет о себе авангардистская поэтика. Здесь уместно выделить написанные в 1917–1919 гг. «маленькие» поэмы, которые были признаны имажинистами «своими».

Лирическое сознание и пафос в поэзии имажинистов отличает раздвоенность: оптимистическая направленность, возвышенное начало оборачиваются сомнением, иронией, цинизмом; смеховой, карнавальный мир, культивируемый имажинистами, скрывает в себе трагедийный смысл [4, 75–96]. Внутренняя расколотасть расценивается имажинистами, с одной стороны, как показатель развития творческой личности, с другой — как способ выразить независимость по отношению к государству, противостоять тенденции в искусстве [4, 75–76].

«Маленькие» поэмы Есенина стали предвестием деклараций имажинистов вследствие противоречивой позиции автора. Очевидно, что поэт колебался между различными идеологическими установками — «скифством», голгофским христианством, левыми революционными идеями и традиционными крестьянскими ценностями. Внутренние метания Есенина не остались незамеченными современниками. И. Эренбург писал: «В отличие от Клюева, он менял роли; говорил то об индоклаве, то о динамичности образа, то о скифстве; но не играть не мог (или не хотел)» [5, 579; см. также: 6] Неустойчивость во взглядах выразилась и в поэтике «маленьких» поэм, которые, по справедливому замечанию А. Марченко, «отражают приливы и отливы есенинских очарований и разочарований... с незапрограммированной точностью дневника» [7].

Фольклорная загадка в «маленьких» поэмах становится своеобразным «эзоповым языком», который способствует преодолению однонаправленности смысла.

Как известно, главным в литературном творчестве имажинисты считали художественный образ. В манифестах имажинистов была сформулирована особая концепция образа, который объявлялся самоцелью литературного творчества [8, 226, 232]. А. Мариенгоф утверждал, что образ должен отличаться внутренней напряженностью, которая передается читателю и достигается через намеренное соединение «чистого с нечистым» [9] Но и в фольклорной загадке соотношение вопроса и ответа порождает эстетическое противостояние вследствие их скрытой тавтологичности [10, 157].

И. Соколов рассматривал имажинизм как этап в историческом развитии тропа, который

обрел новые формы — «монотропизм» и «политропизм». Первое означает «симметрично развитый на обе части образ», в котором «между сравниваемым и сравнивающимся стоит знак равенства» [11, 250]. Политропизм предполагает «максимум неожиданности и новизны в комбинациях образов», когда в рамках одного произведения соединяются противоречащие друг другу образы, или даже «одна часть образа может противоречить другой части» [11, 250]. Очевидно, что в фольклорной загадке можно обнаружить художественные структуры, аналогичные обеим тропеическим формам, определяющим собственно образную часть загадки или характер отношений между вопросом и ответом.

В. Шершеневич призывал поэтов создавать такие образы, которые были бы способны уничтожить смысл [8, 240]; хотя это эпатажное заявление означало лишь отказ от того, чтобы сводить содержание произведения к сюжету. И все же имажинисты провозглашали алогизм образа как отличительную черту нового литературного течения [12]. На самом деле такая художественная форма — явление, присущее авангардизму в целом.

Е. Фарино подробно описал авангардистский прием алогизма — мотивно-семантической провокации, основанной на разрушении фабульной логики через соприсутствие «высокого» и «низкого» мотива (как, например, на картине К. Малевича «Коровы и скрипки», 1911–1913). Данный прием действует в авангардистской мифопоэтической системе, в которой функционирует «закон изосемантизма составляющих их единиц: всякая вычлняемая единица такой системы репрезентирует собой всю эту систему в целом, весь ее семантический объем. А это, в частности, значит, что объяснить значение какой-либо из ее единиц — это, собственно, изложить всю эту систему ...объяснения каждой из ее единиц будут фактически одним и тем же объяснением» [13, 103–104]. В результате возможен лишь особый, тавтологический текст, поскольку и субъект (тема), и предикат (рема) будут иметь одно и то же значение [13, 103–104].

Выделенный прием обнаруживает типологические параллели с семантическими особенностями загадки как жанра. Вот релевантное для нашего исследования определение загадки, данное Е. Филатовой-Хелльберг: «Загадка представляет собой некую логическую задачу типа уравнения, состоящую из данного — вопроса и искомого — ответа и сформулированную с расчетом на неравенство и напряжение, внесенное сменой кода и аномалией в семантической структуре означающего».

При отгадывании неравенство превращается в равенство путем преобразования и взаимного отождествления данного и искомого на основе структурного изоморфизма их семантических пространств — или, иначе говоря, на основе нахождения их скрытого общего ритма» [10, 161].

В поэмах Есенина мы найдем примеры авангардистской мотивно-семантической провокации, непосредственно восходящие к текстам фольклорных загадок или созданные по принципу загадки. Ведь и загадка отличается от обычной метафоры тем, что в ней присутствует элемент деформации, даже сюрреализма [10, 157]. См., например: У нашей туши / Выросли уши, / А головы нет. [14, №392].

Утопическая направленность «маленьких» поэм С. Есенина актуализировала поэтику волшебной сказки, которая взаимодействует здесь с «загадочными» структурами. В результате в контексте есенинских произведений высвечиваются особенности взаимоотношения «малых» и «больших» фольклорных жанров.

Вопрос о связи загадки и сказки актуален и в фольклористике. Известно, что весь корпус народных загадок обнаруживает описания сказочных персонажей, свернутые до формулы сказочного сюжета: Сам с ноготь, / а борода с локоть (Веник); Сидит девица в темнице, / а коса на улице (Морковь) [15, 188–189].

Загадку и сказку роднит и то, что оба жанра связаны с метафорой. Как показывает и И.П. Смирнов, прообразом структуры волшебной сказки является метафора: сказочное время и пространство, система персонажей, медиативные функции сказочного героя, сказочная речь построены по закону метафоры [16, 11–58]. Загадка структурно близка метафоре, однако на первый план выступают отличия от этого тропа: «Загадка, подобно метафоре, говорила одно, а думала другое;... Но целью своей она ставила то, что не было свойственно метафоре, — «обнаружить» запятанный подлинный смысл и «узнать» неузнанное... Другими словами, в загадке два различных смысловых ряда означают одно и то же, а в метафоре два тождества означают разное» [17]. Но несмотря на отличия метафоры и загадки, метафорическая основа все же способна выявить точки пересечения поэтик сказки и загадки.

Так, в волшебной сказке пространство метафорически удваивается [16, 20]. Причем «иное царство» является источником высших земных ценностей (молодильных яблок, чудесного коня, невесты и т.д.); это страна изобилия [18, 290–292]. Характерно, что месторасположением тридцатого царства нередко является небесная сфера [18, 283–286].

В народных загадках небесный объект нередко кодируется знаком, характеризующим крестьянское изобилие, достаток: Полно корыто / Огурцов намыто (Небо и звезды); Золота кубышка, / На море не топнет / И в огне не горит (Месяц); Полна печь пирогов, / Посреди — каравай (Небо, звезды и месяц) [14, №№1854, 1844, 1864а]. Генетически «загадочный» двучлен восходит к архаическим загадкам, в которых космическое «просвечивает» в бытовом, и такое строение соответствует идее укрывания сакральных ценностей в профаническом [19]. Но типологический аспект исследования позволяет провести параллель между благоденствием сказочного «инога царства», восходящего к мифам о мире мертвых, и изобилием «чужого» для человека небесного пространства в загадке.

Сближает сказку и загадку функционирование вещей в художественном пространстве этих жанров. Так, в волшебной сказке вещи производятся посредством метафорического превращения идеального в материальное: «...релии волшебной сказки утрачивают собственные функции, становятся заместительными, метафорическими ценностями... Сущность явлений, попадающих в сказочную картину мира, маскируется, вещь играет роль, противоположную той, которую она имеет в повседневной практике. На этом основан мотив сказочного обмана» [16, 30].

Загадка, в свою очередь, искаженно описывает загадочный объект, при-чем трансформации могут иметь метафорический характер [20, 284, 286]. В метафорических загадках объектом трансформации служат форма, материал, цвет, действия и др. загаданного предмета [20, 286]. Процесс отгадывания загадки предполагает идентификацию искажений в описании загаданного объекта, которое содержит как точные характеристики, так и трансформированные и произвольные [20, 305, 307]. Таким способом загадка определяет принципы художественного преобразования действительности [20, 283]. Сказка не ставит перед собой такой задачи непосредственно, но пересечение сказочных и «загадочных» метафор нередко указывает на их общую архаическую основу, например на мифологические представления о взаимопревращаемости волос и травы, леса [21, II, 499]. Так, в волшебной сказке гребешок превращается в непроходимый лес и мешает преследователям нагнать героя [22, 224]. В загадках о гребешке наблюдается метонимическая связь с волосами, которые, в свою очередь, метафорически представлены растительностью: Часто, высоко вскочило в осоку; Слепой Демид в чашу ходил, поросят давил [23, №4110, 4117]. Однако если акцентировать различия, то в сказке данная метафора реализует сюжетную функцию «спасение» (В.Я. Пропп), в загадке — это транс-

формированное описание, которое должно помочь найти ключ к отгадке, тождественной по смыслу «загадочной» характеристике».

Подобно тому как в загадке загаданный сакральный объект метафорически замещается профаническим, так и в сказке задачи героя нередко выполняет волшебный помощник: «Между этими действующими лицами утверждается, таким образом, отношение аналогии – герой приобретает способности, которых у него не было» [16, 37].

Благодаря герою сказка балансирует между сакральным и профаническим, культурным и природным, порождая парадигму сближений. В загадке также наблюдается сопряжение этих сфер, причем даже когда предварительная аналогия невозможна, здесь действует «оператор превращений» (Т. Цивьян) – закон метаморфозы, пересекающийся с мифопоэтическим миром превращений, в том числе сказочным. «Оператор превращений» осуществляет механизм связи вопроса и ответа, формализуя «метаморфозы» из других жанров, а это означает сохранение актуальности поиска мотивации, метафорического смысла в связке «загадка-отгадка» [15, 178–194].

В речи сказочных персонажей может присутствовать метафорический «слой»: «это речь намекающая и обманывающая; она имеет скрытое значение, прямо противоположное непосредственно воспринимаемому» [16, 37]. Крайний случай сближения загадки и «сказочной» речи наблюдается в тех сюжетах, когда загадки выступают в качестве трудных задач [24, 50–53].

Как видим, метафора позволяет актуализировать сходство / различие загадки и сказки как в структурном, так и в семантическом аспектах. Взаимодействие элементов поэтики сказки и загадки в художественной системе есенинских поэмов является показателем противоречивой позиции поэта, который желал бы приветствовать революционные изменения, но для которого идеал остался в прошлом – в крестьянской России.

Так, в некоторых поэмах утопическое двоемирие, восходящее к сказочному пространству, разрушает «загадочная» тавтология. Это наблюдается в тех произведениях, в которых очевидно влияние идей голгофского христианства. Сторонники этого движения утверждали, что социальное и метафизическое обновление жизни может быть достигнуто через повторение подвига Христа. Голгофцы верили, что только всеобщее страдание и сознательные жертвы – неизбежные условия соборного спасения и воскресения [25]. Мировоззрение голгофцев оказалось созвучно творчеству Н. Клюева, прежде всего его книге стихов «Братские песни» (1912). Однако если в стихотворениях Клюева преобладает пафос пре-

одоления земного зла, воссоединения живых и мертвых в преображенном благодатном мире [26], то в есенинских поэмах ведущий мотив – это перемещение живых в мир «иной». И здесь автор обнаруживает свое неоднозначное отношение к идее необходимости многочисленных жертв, что в дальнейшем приведет к качественно новым, даже противоположным идеологическим ориентирам.

Одна из первых «маленьких» поэм, «Отчарь» (1917), связана с идеей творения, которая выражена здесь на уровне «загадочных» структур. Отчарь – «обновленный... мужик» [27, 224]; этот образ навеян, конечно, событиями февральской революции: «Февральской метелью / Ревешь ты во мне» [27, 224], однако мы не найдем в тексте развития конкретных исторических и политических мотивов. Субъектно-объектные отношения в «Отчаре» напоминают «загадочные», снимающие противопоставление субъекта и объекта: игровое поле загадки предполагает двуединого «всезнающего» игрока, который функционирует и как субъект (задает вопросы), и как объект (знает ответ). Таким образом загадка сохраняет память о едином исходном локусе творения [24, 14–30]. Обновление в поэме также выглядит как начальный этап космогенеза – совпадение творения и творца.

Отчарь персонафицирует для поэта и крестьянскую Русь, и природный цикл, и бескрайние просторы России. Единство макро- и микрокосма, свойственное загадке, находит выражение в том, что и лирический субъект мыслит себя как отражение Отчаря: «Я сын твой, / Выросший, как ветла/ При дороге, / Научился смотреть в тебя, / Как в озеро» [27, 225].

Текст поэмы включает ряд обратимых отождествлений земного/небесного пространств. С этого и начинается поэма: «Тучи – как озера, / Месяц – рыжий гусь» [27, 224]. Элементы земного пейзажа сосуществуют с космическим: «Под облачным древом / Верхом на луне / Февральской метелью / Ревешь ты во мне» [27, 224].

В дуалистическом пространстве развернуто и метафорическое описание движения небесного светила: «Заря – как волчиха / С ослабленным ртом; / Не гонишь ты лихо / Двуперстным крестом» [27, 225]. Усмирение мирового зла, на первый взгляд, достигается по-земному просто – через всеобщую сытость: «Протянешь ли руку / Иль склонишь ты лик, Кладешь ей краюху / На желтый язык» [27, 225]. Однако если учесть контекст фольклорной загадки, это же четверостишие может быть интерпретировано как появление месяца, освещающего ночной мрак: За дедушкиной избушкой висит хлеба краюшка [14, №1842в]. В этом случае оппозиция свет/тьма может иметь и нравственное, духовное содержание. От-

чарь — это не только богатырь, поддерживающий космический порядок, но и святой чудотворец, умиротворяющий зарю-волчицу (последний эпизод напоминает иконографию преподобного Серафима Саровского, кормившего лесных зверей).

Дальнейшее развитие образа Отчаря обретает алогичные черты: автор не пишет о тех возможных социальных преобразованиях, которые могли бы произойти в земном мире благодаря чудо-мужику: напротив, для всеобщего благоденствия лирический субъект призывает весь «нецелованный мир», земной шар... «закинуть» [27, 226] в небо. Однако небесное пространство лишено трансцендентности, содержит приметку крестьянской жизни: «Там лунного хлеба / Златятся снопы» [27, 226].

И так же, как и Отчарь зовет «всех на пир», на небесах «дряхлое время... / Все русское племя / Сзывает к столам» [27, 227]. Новая утопия описывается через отрицание негативных черт земного социума: «Там голод и жажда / В корнях не поют...» [27, 226–227]; там нет предательства и несвободы. Но наметившаяся реализация сказочного пространственного архетипа — противопоставление земного мира с его «недостачами» и тридцатого царства изобилия не получает адекватной мотивации. Дуалистичность и земного, и небесного пространства делает их тавтологичными, что восходит к структуре загадки.

В «Октоихе» (1917) противопоставление земного мира и рая имеет кон-цептуальный характер. Родная земля охарактеризована как «долина бед», лишенная божьей защиты. Но к надеждам поэта присоединяется грустная нота: спасение может быть обретено лишь в раю, который в поэме напоминает мир усопших, что эксплицирует мифологическую основу сказочного «иного царства».

Причем эмоциональный фон укрепляется специализацией сюжетного времени: земная реальность изображена как пространство солнечного дня, а мир иной — это пространство лунной ночи. Между тем в народных мифологических представлениях день и его светило солнце были сопряжены со значениями жизни, света, а ночь сближалась с понятием смерти, мрака [21, I, 56 — 113]. Однако и этого ночного рая умерших предков достойны лишь те, чьи помыслы были чисты («кто мыслил девой»). Появляется обще-мифологический мотив переправы на тот свет, встречающийся и в сказке. Это летучий корабль, осуществляющий посредничество между мирами [18, 210–213], лишенными в «Октоихе» коммуникации. И все же пространственную «сказочную» антитезу нельзя назвать последовательной: оба мира описаны орнаментальным стилем, с помощью метафор из народных загадок, сопрягающих небо и землю, что, в свою очередь, сближает

противопоставляемые в поэме пространства.

В «Октоихе» сохраняются характеристики Отчаря, но здесь они спроецированы на лирического субъекта и крестьянское «мы», которые также наделены богатырскими чертами: «Несу, как сноп овсяный, / Я солнце на руках» [27, 228]. Сравнение явно восходит к загадкам о небесных объектах, например, о звездах на небе: Рассыпалось к ночи зерно, / Глянули поутру — нет ничего [23, №35]. «Загадочная» метафора обретает здесь метонимическое значение. А гипербола «Овсом мы кормим бурю» отсылает к народным загадкам, в которых ветер и гром передаются через метафору коня [14, №№1906–1909, 1912, 1944–1946]. Космизм «отчего дома» выражает олицетворение: «На золотой повеги / Гнездится вешний гром» [27, 228]. В этом случае троп развивает «загадочную» метафору гром = птица: Крикнул ворон / На сто городов / На тысячу озер [14, №1948].

Но крестьянский «отчий край» лирический субъект видит и в раю; отсюда образ библейского Маврикийского дуба, охарактеризованный в «Ключах Марии» как «символическое древо, которое означает “семью”» [28, 586]: «Под Маврикийским дубом / Сидит мой рыжий дед, / И светит его шуба / Горохом частых звезд. // И та кошачья шапка, / Что в праздник он носил, / Глядит, как месяц, зябко / На снег родных могил» [27, 230].

Детали портрета предка отсылают к народным загадкам: Синенька шубенка / Покрыла весь мир (Небо); Рассыпался горох / На двенадцать лугов (Звезды) [14, №№1806, 1852e]. Месяц в загадках нередко изображается через метафору какого-либо животного — коровы, быка, коня [14, №№1833–1836], солнце — через метафору кошки [14, №1820]. Пересечение данных метафор и породило новый троп, сближающий кошачью шапку и месяц.

Пространственная тавтология миров в «Октоихе» указывает на то, что в момент написания поэмы автор не воспринимал социальный катаклизм как средство вселенского преобразования; но, напротив, верил в то, что в годину Божьего гнева дорогой ему крестьянский мир будет сохранен в инобытии.

В «Пришествии» (1917) образы фольклорной загадки наделяются негативной экспрессией: они характеризуют земное пространство, в котором повторяются евангельские предательства, идет братоубийственная война. Природные явления: дожди, снега, вьюги — становятся знаком земного несовершенства, продолжающегося страдания Христа, причем олицетворения «ржание бури», «топ громов» восходят к распространенным «загадочным» метафорам гром = жеребец, ветер = конь. Наблюдается и взаимодействие нескольких «загадочных» метафор: «Рухнули гнезда / Облач-

ных риз. / Ласточки-звезды / Канули вниз» [27, 234]. В народных загадках нередки метафоры: небо = бархат [14, №№ 1852ш, ш], небо = рогожка» [14, №№ 1852м, 1863а–е]; встречается и такое описание неба и солнца: Стоит дуб-стародуб; / На том дубе-стародубе / Сидит птица / Веретеница; / Никто ее не поймает: / Ни царь, ни царица / Ни красна девица [14, №1817].

В есенинском четверостишии, таким образом, тропы формируются на основе метафорического и метонимического переносов.

Ожидание второго пришествия передается посредством образов необычных для традиционного христианского сознания. Впечатление эпатажности может возникнуть, во-первых, вследствие действия принципа авангардистской поэтики – отсутствия границы между вещью и знаком. В самом деле, в есенинских текстах знак может заменить реальность, функционировать наравне с реалиями: «Древо – жизнь... Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов вытираться листвою...» [28, 588; ср.: 29].

Во-вторых, в основе есенинского образа в «Пришествии» – близкий загадке прием авангардистского алогизма. То есть прием мотивно-семантической провокации, основанной на разрушении фабульной логики через соприсутствие «высокого» и «низкого» мотива, как, например, на картине К. Малевича «Коровы и скрипки» (1911–1913) [см.:13]. Есенинский образ функционирует в аналогичной мифопоэтической системе, в которой действует «закон изосемантизма составляющих... единиц» [13, 103].

Так, метафоры Есенина соотносимы с парадигмой сакральных евангельских символов, связанных с «крестьянской» семантикой [см.: 30]. Известно, что Христос был рожден в яслях и что Агнец в Апокалипсисе – символ Спасителя. Полагаем, что для Есенина это могло быть знаком особой роли крестьянства (и России как крестьянской страны) в христианской религии. В художественном пространстве Есенина сакральный мир совмещался с природным [31, 709], реальный мир со знаковостью, поэтому закономерно, что символом второго Пришествия для поэта становится «животная» метафора, имеющая, по мнению поэта, национальную окраску: «Холмы поют о чуде. / Про рай звенит песок. / О верю, верю – будет / Телиться твой восток» [27, 235]. Есенин объяснял: «Я решил, что Россию следует показать через корову.. каждая страна представлена по-своему: там осёл, там верблюд, там слон... А у нас что? Корова! Без коровы нет России» [32; см. также: 33].

Полагаем, не будет большой вольностью допустить, что появлению есенинского символа

способствовала все та же фольклорная загадка. Алогичная мифопоэтическая соотнесенность сем «корова» и «бог» присутствует в народной загадке, которая, возможно, стала одним из источников есенинского образа: Идет Христос в избу, / Несет Христос в избу: / Два витня, / Два благовитня, / Два ухотка, / Промеж ног / Кузовок, / Позади метла тащится (Корова) [14, № 865].

В «Пришествии» метафоры фольклорной загадки не противоречат ска-зочной семантике. Мотив нового Пришествия предполагает установление связи между страждущим земным и спасительным «иным» миром, что актуализирует в поэме архетип сказочного пространства. В сказке перемещение героя между «царствами» при помощи животного или через обращение в животное восходит к мифологическим представлениям о смерти как превращении в священное животное [18, 185–187]. В.Я. Пропп приводит примеры обряда похорон, отразившегося в сказке, когда умершего зашивали в шкуру быка или коровы [18, 203–207]. Есенину удалось в своей поэме обозначить божество таким символом, который аккумулирует общие ритмы христианских символов и архаических мотивов и метафор.

В поэмах «Иорданская голубица» (1918) и «Пантократор» (1919) противоречивость авторской позиции становится осознанным приемом. Наблюдается несоответствие излишней патетики и трагического подтекста, в создании которого определенную роль играют метафоры фольклорных загадок.

В «Пантократоре» многозначный, внутренне противоречивый образ солнца представляет собой контрапункт сказочной поэтики и «загадочных» метафор. В этой поэме, как и в «Иорданской голубице», можно выделить два композиционных блока, объединенных по принципу монтажа. «Загадочно»-сказочный смысловой комплекс в каждой части имеет свою семантику, причем эти значения находятся в антитетичных отношениях, порождающих деконструктивные процессы в содержании произведений.

Сюжет 1–3 частей движется от богоборческого желания лирического субъекта уничтожить сложившийся миропорядок («О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?» [27, 253]) до понимания его скрытых механизмов, которые должны послужить бытийственной гармонии.

Художественное пространство «Пантократора», как и в других «маленьких» поэмах, воспроизводит сказочный архетип двоемирия, причем акцент в этом случае сделан на образах-посредниках между мирами. Как и в волшебной сказке, мудрый предок в «Пантократоре» выполняет функцию помощника, невольно подсказывая внуку, в чем заключается предназначение дневного светила:

«В вихре снится сонм умерших, / Молоко дымящий сад, / Вижу, дед мой тянет вершей / Солнце с полдня на закат» [27, 253].

Есенинский образ «управления» небесными светилами формируется под влиянием и метафоры небо = океан из знаменитого труда Афанасьева [21, 120–123], и конкретных народных загадок о солнечном луче: Из ворот в ворота / Лежит шука золота [14, №1821].

Связь между движением небесного светила и естественным течением времени («с полдня на закат») позволяет лирическому субъекту акцентировать новую семантику образа солнца – как средства преодоления расстояния между мирами живых и мертвых: «Я понял, что солнце из выси – / В колодезь золотое ведро. // С земли на незримую сушу / Отчалить и мне суждено. / Я сам положу мою душу / На это горящее дно» [27, 254].

Мотив «колодезя» явно восходит к сказочно-му перемещению через «подземный ход», который, однако, приводит в солнечную страну [18, 281]. А вот метафора солнце = ведро появилась, похоже, на основе творческого использования загадки: Катилась кадушка, / Золотая кружка, / Через царя через царицу, через красную девицу (Небо и солнце) [23, №143].

Как и в сказке, в есенинской поэме коммуникация между мирами затруднена: «Но знаю – другими очами / Умершие чувят живых...» [27, 254]. Прочитанные строки также отсылают к известному эпизоду волшебной сказки. В пограничном пространстве избушки Бабы-Яги существа «иного» царства слепы относительно живых, но узнают о присутствии последних по запаху [18, 64–66, 71–75].

В «Пантократоре» аналогичный сказочный мотив маркирует смену «точки зрения», смысловой сдвиг в строении символического образа солнца, который в 4-й части обретает выраженную динамическую ипостась. Это фантастический красный конь, которому адресовано пафосное обращение: «Сойди, явись нам, красный конь! / Впрягись в земли оглобли... // О, вывези наш шар земной / На колею иную...» [27, 254].

Космической закономерности противостоит призыв совершить некий глобальный прорыв, который бы качественно изменил земную жизнь. Здесь мы также наблюдаем сопряжение сказочных и «загадочных» образов. В поэме Есенина образ красного коня актуализирует мифологическую основу волшебной сказки. Конь прежде всего помощник, который способен привезти «к стране счастливой» предков. Как указывает В.Я. Пропп, огненная природа сказочного коня, у которого из ноздрей искры сыпятся, из ушей огонь пылает, объясняется взаимодействием мифологических представлений о возможности

переправы между мирами как с помощью коня, так и огня [18, 176–179].

Красный конь в поэме Есенина – это еще одна ипостась солнца. Характерно, что и фольклорист конца XIX века указывал: фольклорный конь, «по всей вероятности, олицетворяет собою солнце» [цит. по: 34, 27]. Для нас важно, что загадка также допускает метафору солнце = конь: Сивенький жеребчик в дверь не пролезет [23, №157].

Таким образом, «загадочная» метафора в есенинской поэме смыкается со сказочной метафорической структурой пространства, в которой медиативную функцию выполняет конь, сближающий два царства.

В современном Есенину искусстве (К. Петров-Водкин, Н. Клюев) образ красного коня олицетворял тревожное ожидание будущего, которое в борьбе одержит победу над злом. Современники нередко толковали этот образ прямолинейно, как предвосхищение русской революции; на самом деле, красный конь – сложный символ, который сопрягает христианские, фольклорные, мифологические смыслы [34]. И есенинский красный конь не исключение. Тревожные сомнения в однозначности пафоса 4-й части возникают вследствие смысловых разрывов в содержании произведения, которые затрагивают и рассматриваемый образ. В 1–3-й частях «Пантократора» образ солнца представляет бытийственный порядок, в 4-й солнце-конь знаменует некий вселенский переворот. Причем следствием как космических закономерностей, так и глобального «слома» является соединение с миром усопших, но необходимость форсирования этого события не получает достаточной мотивации. Стремление уйти от «ветхой» жизни к «новой» содержит отдаленные евангельские ассоциации, которые, однако, не находят развития. Содержание образа солнца-коня можно охарактеризовать в русле идей статьи «Ключи Марии», как символ нетерпеливой устремленности в вечность, к которой народ относится «как к родительскому очагу». Однако такое прочтение будет резко диссонировать с историческим контекстом произведения. Связь с современностью неизбежно возведет некий коллективный исход в «мир иной» к революционным реалиям – многочисленным жертвам. Наложение данных контекстуальных значений приводит к тому, что в пафос освоения вечности проникает по-имажинистски трагическая нота.

Итак, в «маленьких» поэмах Есенина имеет место связанный с фольклорной загадкой прием авангардистского алогизма, создающий эпатажные образы. Взаимодействие поэтик загадки и сказки способно создать утопическое пространство («Пришествие»), но нередко в поэмах

Есенина 1917 – 1919 гг. такой «тандем» выражал противоречивую авторскую позицию, предвосхитившую имажинистское художественное видение. В этом случае сказочному двоимирию противостоит «загадочная» тавтология»; а формируемые «загадочными» и сказочными образами и мотивами смысловые комплексы составляют плохо стыкуемые, противоречащие друг другу ипостаси есенинского образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коржан В.В. Есенин и народная поэзия / В.В. Коржан. – Л. : Наука, 1969. – 200 с.
2. Нейман Б.В. Источники эйдологии Есенина / Б.В. Нейман // Художественный фольклор / Под ред. Ю. Соколова. – М. : Гос. Акад. худож. наук, 1929. – Вып. IV-V. – С. 204-217.
3. Кравцов Н. Есенин и народное творчество / Н. Кравцов // Художественный фольклор / Под ред. Ю. Соколова. – М. : Гос. Акад. Худож. наук, 1929. – Вып. IV-V. – С. 193-203.
4. Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов / И.В. Павлова // Русский имажинизм: история, теория, практика / Под ред. В.А. Дроздова, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко. М. : ИМЛИ РАН, 2005. – С. 75-96.
5. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. / И. Эренбург. – М. : Сов. писатель, 1961. – С. 579.
6. Лекманов О., Свердлов М. Поэт и революция: Есенин в 1917–1918 годах / О. Лекманов, М. Свердлов // Вопросы литературы. – 2006. – С. 89-120.
7. Марченко А. Поэтический мир Есенина / А. Марченко. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 97.
8. Шершеневич В. $2 \times 2 = 5$ / В. Шершеневич // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. М. : Аграф, 2001. – С. 225–244.
9. Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм / А. Мариенгоф // Литературные манифесты... С. 219.
10. Филатова-Хелльберг Е. Дерево времени (О русских календарных загадках) / Е. Филатова-Хелльберг // Scando-Slavica. – 1984. – Vol. 30. – С. 145-163.
11. Соколов И. Имажинистика / И. Соколов // Литературные манифесты... С. 250.
12. Грузинов И. Имажинизма основное / И. Грузинов // Литературные манифесты... С. 255.
13. Фарино Е. «Аллогизм» и изосемантизм авангарда (на примере Малевича) / Е. Фарино // Russian Literature. – 1996. – Vol. XL. – P. 91-120.
14. Загадки русского народа: Сборник загадок, вопросов, притч и задач. Составил Д. Садовников.

– М.: Современный писатель, 1995. – 400 с.

15. Цивьян Т.В. Отгадка в загадке: разгадка загадки? / Т.В. Цивьян // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. М. : Индрик, 1994. – С. 188-189.

16. Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов / И.П. Смирнов. – Wien, 1981. – С. 11-58.

17. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 248-249.

18. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – СПб. : Изд-во СПб-ского ун-та, 1996. – 366 с.

19. Елизаренкова Т.Я. О ведийской загадке типа brahmodya / Т.Я. Елизаренкова, В.Н. Топоров // Из работ московского семиотического круга. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 312-317.

20. Левин Ю.И. Семантическая структура загадки / Ю.И. Левин // Паре-миологический сборник. – М. : Наука, 1978. – С. 283-314.

21. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х тт. / А.Н. Афанасьев. – М. : Индрик, 1994.

22. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. В 3-х тт. – М., 1985. – Т. I. – С. 167.

23. Загадки. Издание подготовила В.В. Митрофанова. – Л. : Наука, 1968. – 255с.

24. Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой / В.Н. Топоров // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. – М. : Индрик, 1994. – С. 50-53.

25. Солнцева Н.М. Китежский павлин: Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. / Н.М. Солнцева. – М. : Скифы, 1992. – С. 46-78.

26. Семенова С.Г. Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) / С.Г. Семенова // Николай Клюев: Исследования и материалы. – М. : Наследие, 1997. – С. 21-53.

27. Есенин С. Собрание сочинений в 2-х тт. / С. Есенин. – М. : Сов. Россия – Современник, 1991. – Т. I. – 480 с.

28. Есенин С.А. Ключи Марии / С.А. Есенин // Есенин С.А. Сочинения / Сост., вступ. статья и коммент. А. Козловского. – М. : Худож. литература, 1991. – С. 586.

29. Грибанов Н.И. «Загадочные» традиции в поэмах С. Есенина 1916-1919 гг. / Н.И. Грибанов // Проблемы изучения художественного произведения (методология, поэтика, методика). Тез. докл. XI науч.-теорет. и метод. конф. (23-25 мая 1968 г.). – М., 1968. – Ч. II. – С. 55-56.

30. Харчевников В. Стилевые подобию в творчестве С. Есенина / В. Харчевников // С. Есенин. Проблемы творчества / Сост. П.Ф. Юшин

и О.И. Юшина. – М. : Современник, 1985. – Вып. 2. – С. 73-91.

31. Солнцева Н.М. Новокрестьянские поэты и прозаики: Николай Клюев, Сергей Есенин и др. / Н.М. Солнцева // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. – С. 709.

32. Сергей Александрович Есенин: Воспо-

минания /Под ред. И.В. Евдокимова. – М. – Л. : ГИЗ, 1926. – С. 129.

33. Базанов В.Г. Судьба одного мифа / В.Г. Базанов // Вопросы литературы. – 1978. – №2. – С. 217-239.

34. Базанов В.Г. К символике красного коня / В.Г. Базанов // Русская литература. – 1980. – №4. – С. 27.

Евдокимова Л.В.

Астраханский государственный университет

Кандидат филологических наук,

доцент кафедры русской литературы XX века

e-mail: evdokim_lud@mail.ru

Evdokimova L.V.

Astrakhan State University

Candidate of Philology

Docent at the Chair of the Russian Literature of the XX

century