

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

**КАРТИНА МИРА И ЕЕ ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ НОВОКРЕСТЬЯНСКИХ ПОЭТОВ**
Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

.....

Выполнила студент

Р-ЗФО-081 группы

Скворцова И.С.

Подпись _____

Научный руководитель:

Старший преподаватель

Заречнов Владимир Альбертович

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20 ____ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА I. Новокрестьянская поэзия как феномен в русской литературе первой трети XX века	5
ГЛАВА II. Картина мира и природы в творчестве новокрестьянских поэтов	26
2.1. Мифологическая картина мира поэзии Н. Клюева	26
2.2. Единство человека и природы в картине мира С.А. Есенина	40
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	61

ВВЕДЕНИЕ

Новокрестьянская поэзия стала самобытным явлением в русской литературе XX века. В данном направлении поэзии нашли свое отражение как земледельческая крестьянская модель мира со своей уникальной культурой, философией и судьбой, так и со своими противоречиями и слабостями, неиспользованными потенциалами. Новокрестьянская поэзия как уникальное явление русской лирики своими корнями уходит в самую глубину национального бытия, отражает в своей основе творческую память, самобытность русского народа, а также попытки осуществиться в новейших исторических условиях.

Лирика новокрестьянских поэтов была оценена современниками как уникальное и самобытное явление в русской литературе начала вообще в начале XX века в частности, которое обладало новизной и ярким образным строем: «... их стихи зазвучали, заиграли огнем заискрились талантом, засверкали силой и заразили удачью» [36, с. 108]. В новокрестьянской поэзии современники увидели и возвращение к ценностям народной культуры, и целостный и гармоничный мир, который имел под собой нравственную основу. Именно поэтому появилась необходимость в термине, который бы отличал существенно новое эстетическое явление от уже сложившегося, но внешне не прерывающейся генетической связи с господствующей традицией. Тем не менее сам термин «новокрестьянская поэзия» оставил довольно обширные возможности для привычных толкований: появившись как спор с народнической традицией сословного подхода к поэзии, данный термин в конце XX века был применен современным литературоведением к возвращению в лоно классовых формул и определений («неонародническое направление»).

Актуальность исследования объясняется необходимостью изучения истории литературы начала XX века в ее истинном бытовании и высвобождения ее от привычных мифов и стереотипных подходов. Также нам необходимо постигнуть художественную аксиологию новокрестьянской поэзии в современной социокультурной ситуации.

Объектом исследования стало поэтическое творчество Н. Клюева и С. Есенина как наиболее типичных представителей новокрестьянской поэзии.

Предмет дипломного исследования – картина мир и природы в новокрестьянской поэзии.

Цель работы – изучить особенности картины мира и природы в творчестве новокрестьянских поэтов.

Задачи работы:

- 1) осмысление развития новокрестьянской поэзии в контексте художественного и мировоззренческого поиска русской литературы первой трети XX века;
- 2) изучить модель мира в поэзии Н. Клюева;
- 3) выявить принципы картины мира и природы в поэзии С. Есенина.

Материалом исследования стало поэтическое творчество Н. Клюева и С. Есенина, позволяющее наиболее ярко показать варианты развития новокрестьянской поэзии, становление ее художественной концепции, базирующейся на народной культуре как целостном эстетическом явлении.

Методологической базой исследования послужили работы по истории культуры и этнографии (А.Н. Афанасьев, Б.А. Рыбаков, А.В. Терещенко и др.), мифологии (Е.М. Мелетинский, А.Ф. Лосев, Я.Э. Голосовкер, М.И. Стеблин-Каменский, В.Н. Топоров и др.), литературоведению (Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев, Т.П. Сильман, Л.Я. Гинзбург, Б.О. Корман, М.Н. Дарвин и др.). Системный анализ художественных текстов проводился с использованием историко-литературного, сравнительно-типологического, структурно-семантического подходов, разработанных отечественными литературоведами (Ю.Н. Тынянов, Т.И. Сильман, Б.О. Корман, Л.Я. Гинзбург и др.).

Научная новизна работы состоит в изучении художественных особенностей новокрестьянской поэзии как закономерного и художественно завершенного определенного этапа развития русской литературы первой трети XX века.

Структура работы. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА I. Новокрестьянская поэзия как феномен в русской литературе первой трети XX века

Литературная ситуация первой трети XX века не давала возможность группе новокрестьянских поэтов стать чем-то организованным, или специально оформленным литературным течением с единой теоретической платформой, или творческой программой, как это было, например, в случае с символизмом, футуризмом, акмеизмом, имажинизмом и прочими литературными группами. Новокрестьянская поэзия - круг поэтов, которые осознавали свое единство не в аналогичности художественных приемов (поэтики), а скорее в неделимости мировоззрения и сословия, к которому они принадлежали. Также необходимо отметить, что сами новокрестьянские поэты не пытались закрепить свою общность как-то программно или эстетически, даже название «новокрестьянские» пришло со стороны: они были выделены из традиционной крестьянской поэзии в особую группу критиком В. Львовым-Рогачевским, давшим им лишь в 1919 году название «новокрестьянские» [36, с. 43]. В нее были включены Н.А. Клюев, С.А. Есенин, С.А. Клычков, П.В. Орешин, А.В. Ширяевц, П.А. Радимов, А.А. Ганин и др. Вслед за В. Львовым-Рогачевским в 1920-е годы А. Лежнев решил обозначить их как «новокрестьянскую группировку» [35, с. 108]. В то же время название «новокрестьянская поэзия» было употреблено И. Ежовым ко всем крестьянским поэтам - современникам революционной эпохи [27, с. 40]. И традиция оказалась очень устойчивой. В 1960-е годы литературовед К. Зелинский называл данных поэтов «новокрестьянскими» или «новокрестьянами» [30, с. 174]. Позднее тематическое определение стало термином, введено в «Историю русской литературы» [31]. Им теперь пользуется и современное литературоведение, которое квалифицирует «новокрестьян» как «неонародническое направление в русской литературе начала XX века» [2, с. 55].

В данном тематическом определении легко различить сословную (классовую) составляющую, которая свойственна революционной эпохе («крестьянская» — «пролетарская» литература), и которая политизирована на протяжении всего XX века. Мы также хотим обратить внимание на

первую часть термина «ново-», смысл которой становится более значительным, чем простое указание на время («старое» - «новое»). Поэзия тех, кого называли новокрестьянами, не стала логическим продолжением творчества крестьянских поэтов второй половины XIX века, которые вошли в литературу как «поэты из народа», «поэты-самоучки», а позднее как «поэты-суриковцы», которые были, по мнению критиков, едва ли не как этнической разновидностью русской лирики. Народническая критика, несмотря на декларируемое уважение в отношении поэтов из крестьян, осознала их несамостоятельность в художественных решениях.

Также нельзя считать новокрестьянскую поэзию продолжательницей и кольцовской традиции в русской лирике уже по одному тому, что новокрестьяне не принимали отношения к себе как к чему-то экзотическому, как воспринимался многими поэт-прасол. Стихийная талантливость А.В. Кольцова удивила прогрессивную читающую публику, а разработка им поэтических тем и мотивов в большей мере была связана с миром природы и тем местом, которое человек занимал в ней, - от изображения «доли горькой» бедняка, который характерен для поэта-самоучки, до восторга перед «великим таинством» природы, что и выводило лирику А. Кольцова за тематически ограниченные рамки крестьянской поэзии.

Лирика крестьянских поэтов второй половины XIX века сохранила кольцовскую традицию радостного восприятия природы («И твоим зеленым шумом / Словно сказкой очарован...», «Все в мире оживило с весной, / Зазеленелися поля...» (С. Дрожжин)), понимания работы на земле как блага («Успешно работа идет: / Ложится земля бороздами; / А солнце на пахаря льет / С небес золотыми лучами» (С. Дрожжин)). Однако эта сторона кольцовского наследия оказалась заметно потеснена социальной темой, которой нередко определялся и исчерпывался эмоционально-духовный мир героя. Так, уже первые строки стихотворений И. Сурикова несут жалобы крестьянина на свою жизнь: «Эх ты, доля, эх ты, доля...», «Бедность ты, бедность...», «Сиротой я росла...», «Ах, нужда ли ты, нужда...», «Тяжело и

грустно...», «Сердцу грустно, сердце ноет...», «Нет мне радости, веселья...» и т. д. Это подтверждают и типичные названия стихотворений разных авторов: *С горя, Бедность, Горе, Доля бедняка* (И. Суриков), *Голодная, Сиротинка* (С. Дрожжин) и т.д.

Как пишет А.В. Фролова: «В лирике поэтов-суриковцев происхождение, принадлежность к крестьянству вольно или невольно трактовались как социально ущербные, ограничивающие творческие возможности, определяющие индивидуальную судьбу. И это был один из результатов влияния народнической идеологии. Восприятие поэтов-крестьян исключительно как певцов горькой бедняцкой доли объясняется господствующим представлением о народе как униженной, безликой массе, творческие способности которой подавлены тяжелым, безрадостным трудом. На фоне доминирующей дворянской культуры крестьянская поэзия, принявшая в центр своего изображения жизнь крестьянина, не могла не выглядеть как маргинальное и в целом политизировано оцениваемое явление в русской литературе» [10, с. 6].

Рубеж XIX-XX веков - время выработки совершенно иного отношения к народу и народной культуре, время серьезных попыток целостного, системного разговора о ней во всех областях искусства.

Со второй половины XIX века начинается активное научное изучение фольклора. Выходят работы А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований» (1866-1869), М. Забылина «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» (1880), М. Никифоровского «Русское язычество. Опыт популярного изложения научных сведений о языческой религии русских славян» (1875), И.П. Сахарова «Сказания русского народа. Народный дневник. Праздники и обычаи» (1885), Д.Н. Садовникова «Загадки русского народа» (1876), П. Рыбникова «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (1861-1867) и мн. др. В них народное миропонимание раскрывается через быт, ритуал, народное искусство.

Русский фольклор, народный быт и верования начинают изучаться системно, как природная составляющая народной культуры, глубина традиций которой соотносима с общим мировым процессом. Системные подходы к фольклору и этнографии, а также к обрядовой стороне народной жизни существенно изменили и национальное самочувствие, и связь с народными истоками культуры. Следствием деятельности этнографов и фольклористов стоит считать формирование новых форм исследования и популяризации народной культуры.

Влияние народного искусства, его образов, тем, мотивов сказалось на видах искусства, традиционно считавшихся элитарными: в классической музыке (С. Рахманинов - «Три русские песни», И. Стравинский - «Китеж», «Свадебка» и др.), опере (Н. Римский-Корсаков - «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», «Садко», «Кашей бессмертной», А. Гречанинов - «Добрыня Никитич» и др.), балете (М. Фокин и В. Нижинский ставят, а С. Дягилев вывозит в Париж на Русские сезоны «Петрушку» и «Жар-птицу» И. Стравинского), живописи (В. Серов - «Осенью», «Октябрь», «Баба в телеге», «Безлошадный», «Баба с лошады», М. Врубель - «Микула Селянинович», «Морская Царевна», «Царевна Лебедь», В. Васнецов - «Аленушка», «Богатыри» и т. д.), скульптуре (М. Чижов - «Крестьянин в беде», Л. Позен - «Нищий», В. Бекмишев - «Деревенская любовь», А. Голубкина - «Марья», «Иван Непомнящий», С. Коненков - «Старик на завалинке», «Слепой старик» и т. д.).

Признав ограниченность термина, не раскрывающего сути явления, обратимся к общей характеристике последнего. Новокрестьянская поэзия возникла в начале XX века как попытка адекватного ответа на общественную потребность. Россия стремительно втягивалась в революцию, перспективы которой отчетливо показал 1905 год. Как известно, авторы сборника «Вехи» (1909) сделали энергичную попытку предупредить русскую интеллигенцию о грозящей опасности, но даже они лишь отдаленно смогли наметить масштабы будущей катастрофы. Говоря об опасностях, грозящих России,

авторы «Вех» их преодоление связывали прежде всего с интеллигенцией. «Худо ли это или хорошо, но судьбы Петровой России находятся в руках интеллигенции, как бы ни была гонима и преследуема, как бы ни казалась в данный момент слаба и даже бессильна эта интеллигенция», — пишет С.Н. Булгаков в статье «Героизм и подвижничество» [17, с. 25]. Именно в интеллигенции видит С.Н. Булгаков наиболее точное выражение русскости, противопоставленной западному мещанскому быту: «Законченность, прикрепленность к земле, духовная ползучесть этого быта претит русскому интеллигенту, хотя мы все знаем, насколько ему надо учиться, по крайней мере, технике жизни и труда у западного человека. В свою очередь, и западной буржуазии отвратительна и непонятна эта бродячая Русь, эмигрантская вольница, питающаяся еще вдохновениями Стеньки Разина и Емельки Пугачева, хотя бы и переведенными на современный революционный жаргон...» [17, с. 28].

Как видим, этим традиционным для начала XX века противостоянием структурированного Запада («буржуазии») и «бродячей Руси» описана исходная предреволюционная ситуация. И даже у С.Н. Булгакова в ней нет места крестьянину, его укорененности в быте, в земледельческом труде.

Традиционно не найдут места крестьянину в предреволюционном противостоянии общественных сил все его участники - от народников до пролетарских идеологов. И Н. Клюев один из немногих, которому выпадет честь открывать галерею поэтов-новокрестьян, увидит в крестьянине, его быте, психологии созидающее и стабилизирующее начало. Накануне русской революции поэты-новокрестьяне создали свой миф о Руси-хранительнице, о стране крестьянского изобилия, включая и себя в ее мифологизированное пространство.

Считая себя «голосом из народа», новокрестьянские поэты подчеркивали свое крестьянское происхождение и поэтическую родословную. В автобиографическом рассказе «Гагарья судьбина» Николай

Клюев ведет родословную от своей «светлой матери», «былинницы» и «песенницы», высоко оценивая ее поэтический талант.

Сергей Клычков признавался, что «языком обязан лесной бабке Авдотье, речистой матке Фекле Алексеевне» [22, с. 107]. В атмосфере народной поэзии рос Сергей Есенин: «К стихам расположили песни, которые я слышал кругом себя, а отец мой даже слагал их» [1, т. V, с. 5]. Новокрестьяне вполне осознанно дорожили своей биографией и не отказывались от родовых примет, что выражалось в их внешнем облике, одежде. По мнению В.Г. Базанова, они «разыгрывали социальный водевиль с переодеванием», «превратили и свой образ жизни, и свою внешность в наглядное средство агитации», цель которой - утверждение самоценности крестьянского мира [11, с. 106, 109]. Исследователь подчеркивает осознанность, демонстративность, полемическую остроту этого «водевиля», задача которого - стремление «подчеркнуть значение крестьянских поэтов в общественном и литературном движении», противопоставить себя петербургским литературным салонам, с пренебрежением относившимся к деревне [11, с. 14, 16]. Однако протест новокрестьян не был самоцельным, эпатазирующим. Они хотели быть услышанными и потому говорили на языке, понятном обществу. Видя в подобном поведении новокрестьянских поэтов «определенную литературную позицию», В.Г. Базанов вписывает ее в контекст культуры начала XX века, для которой была характерна «маскарадность, стилизованность, ряженность» [11, с. 16-17]. Новокрестьянские поэты хотели быть естественными в русле культурной ситуации начала века, когда каждое литературное течение «настойчиво подчеркивало свою «знаковость», приоритет своего мировидения [11, с. 17], но, на наш взгляд, и не хотели раствориться в чужом окружении. Отсюда и подчеркнутая простоватость Н. Клюева, «гетры-валенки» С. Есенина и пр. Глубинное родство с народным духом, осознание самоценности крестьянского мировосприятия, новая общественная ситуация способствовали тому, что, в отличие от своих предшественников,

новокрестьянские поэты именно в характере русского земледельца видели свою опору.

Свежесть лирических голосов, своеобразие мировосприятия, ориентация на самобытное крестьянское слово обратили на себя внимание литературной общественности, и в массе разноречивых отзывов преобладала высокая оценка поэзии новокрестьян А. Блоком, Н. Гумилевым, В. Брюсовым, А. Белым, А. Ахматовой и др. Ее типологическими качествами стали ориентация на традицию и ее длительность, известная ритуальность в выборе героев, острое, свежее чувство природы, отношение к крестьянскому быту как к целостному и ценностному миру и т. д.

Революция 1917 года, связавшая судьбу страны, ее будущее с пролетариатом, существенно изменила общественное мнение. Пролетарская культура, ищущая не только собственный поэтический язык, идеологию, но и читателя, агрессивно потеснила поэтов-новокрестьян, еще совсем недавно бывших голосом народа, трансляторами народной культуры. В середине 1917 года оформляется движение Пролеткультов, которое ставит перед собой крупномасштабную задачу - создание пролетарской культуры. Исходя из абсолютного отрицания прошлого, пролеткультовцы пытаются создать новое, революционное искусство с чистого листа, отрицая традицию как сдерживающее начало. Творцом новой культуры, по их мнению, мог стать только пролетариат - социальный слой, не укорененный в прежнем быте. Огромный культурный слой, духовный опыт народа, питавшие творчество новокрестьянских поэтов, оказались не востребованными в новой эстетической ситуации. Таким образом, модель культуры, предлагаемая пролеткультовцами, отвергала крестьянскую культуру. Литературному противостоянию пролеткультовцев и новокрестьян суждено было выйти за рамки культуры, поскольку в полемику вмешались внелитературные факторы.

С 1920-х годов негативное отношение к новокрестьянской поэзии определялось динамично менявшейся политической ситуацией: сначала

введением продразверстки, затем индивидуального налогового обложения в деревне, позже - курсом на индустриализацию и массовым раскулачиванием. Новокрестьянские поэты довольно скоро стали объектом не только литературных преследований и травли. Их имена стали синонимами опасных для жизни определений: «певцы кулацкой деревни», «кулацкие поэты», «бард кулацкой деревни» (О. Бескин о С. Клычкове). Их обвиняли в национализме, антисемитизме, «благоговеющей идеализации прошлого», «восхищении перед патриархальной рабовладельческой Русью» (О. Бескин о С. Клычкове, В. Князев о Н. Клюеве), в неприязни к новому, индивидуализму, мистицизму, реакционной идеализации природы, а подчас и прямо зачисляли в разряд классовых врагов (О. Бескин, Л. Авербах, П. Замойский, В. Князев). В сознание читателей внедрялась мысль о бесперспективности новокрестьянской поэзии, ее классовой чуждости.

Политическое содержание высказанных обвинений подтверждалось запретом на творчество. В конце 1920-х годов был взят курс на отлучение Клюева, Клычкова, Орешина, Есенина (посмертно) от литературы. Новокрестьяне стали объектом издевательских статей и пародий. Известны нападки А. Безыменского на Н. Клюева, литературно-политическая полемика О. Бескина и С. Клычкова, но, пожалуй, самый сокрушительный удар был нанесен по С. Есенину статьей Н. Бухарина «Злые заметки», опубликованной в 1927 году в газете «Правда». Главный идеолог партии, Н. Бухарин осознает, что мишенью его прямолинейных, фельетонных нападок является крупнейший национальный поэт, которого невозможно уничтожить грубым политическим шаржированием. Есенинские стихи не поддаются фальсификации, осмеянию даже такого полемиста, как Н. Бухарин. И потому он идет на подлог. Он пишет якобы не столько о поэте Сергее Есенине, сколько о «есенинщине - явлении самом вредном, заслуживающем настоящего бичевания» [16, с. 208]. Расправляясь в статье с ушедшим поэтом, он целил свое осуждающее слово в тех, кто и после смерти С. Есенина продолжал мыслить категориями крестьянской культуры.

Стремление скомпрометировать не только поэта, но прежде всего его поэзию, мировосприятие, общественную позицию было частью государственной политики раскрестьянивания, борьбы с мужиком.

1930-е годы - период творческого молчания и замалчивания ново-крестьянских писателей: они пишут «в стол», занимаются переводами (например, С. Клычков). Их оригинальные произведения не публикуют. Последовавшие в 1937 году репрессии надолго вычеркнули имена Николая Клюева, Сергея Клычкова, Петра Орешина и др. из литературного обихода.

Интерес к творческому наследию крестьянских поэтов возобновляется лишь в 1960-80-е годы с возвращением поэзии Сергея Есенина. Одна за другой выходят работы, посвященные творчеству поэта, - Е.И. Наумова [53, с. 217], А.М. Марченко [38, 39], Ю.Л. Прокушева [58], В.С. Выходцева [20, 21], В.Г. Базанова [8, 10], В.В. Коржана [32], С.П. Кошечкина [33], П.Ф. Юшина [76], А.А. Волкова [18], Э.Б. Мекша [40, 41, 42, 43, 44, 45, 46], В.И. Харчевникова [70, 71] и других.

Достаточно быстро обнаруживается «социальный заказ», определившийся отношением советской критики к крестьянству в революции. 1960-е гг. сужают творчество С. Есенина до рассмотрения одной деревенской темы. Есенин не погружен в литературный процесс первой трети XX века, его творчество представлено как иллюстрация политической незрелости и провинциальности, от которых С. Есенин постепенно избавляется (или не может избавиться). Рассматривая поэта в русле идеи революционизации крестьянства, литературоведы 1960-х гг. отмечают его «пассивную общественную позицию» (Е. Наумов, Ю. Прокушев, П. Юшин, А. Волков). Серьезным препятствием для создания стройной картины политического роста поэта стали религиозные мотивы его творчества и самоубийство, обстоятельство которого до сих пор вызывают много спекуляций.

Известным прорывом в есениноведении стали работы А. Марченко [38, 39]. Она пытается преодолеть традиционную трактовку С. Есенина как певца природы и крестьянского быта. Перестав связывать мировоззрение

поэта с его социальной принадлежностью, она обратилась в первую очередь к поэтике и уже не только к ее фольклорным истокам. А. Марченко вписывает творчество С. Есенина в контекст литературы серебряного века. Она отказывается рассматривать поэта как деревенского бытописателя, говорит о нем как о живописце, старающемся выразить «лирическую идею». А. Марченко отмечает «столь характерное для поэтики его пейзажной лирики соединение простодушной непосредственности со строгим и даже суровым мастерством» [39, с. 26]. Она не разделяет давних и неоспоренных упреков А. Воронского в идеализации крестьянской жизни. Обращение поэта к праздничной ее стороне исследователь справедливо объясняет укорененностью традиций народного искусства с бытом: «Ему нужно восстановить когда-то живые связи между искусством и повседневностью, искусством и бытом — связи самые естественные, самые необходимые, самые «значные», он хочет вернуть искусство в быт, сделав его <...> предметом первой необходимости; хочет, чтобы жизнь снова стала пронизанной поэзией, как некогда жизнь древней Руси» [39, с. 87]. И это уже преодоление стереотипного подхода к поэту-крестьянину.

В 1980-е гг., как и сто лет тому назад, возобновился интерес к крестьянской культуре, к ее мифологической основе. В 1989 году переиздается труд М. Забылина «Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия», выходят работы Б.А. Рыбакова («Язычество древних славян» (1981), «Язычество Древней Руси» (1987)) возвращаются в исследовательский обиход работы А. Афанасьева, появляются словари, книги по славянской мифологии. Как и в конце XIX века, общественная и культурная мысль стремится освоить эстетику крестьянского быта (напр., В. Белов «Лад. Очерки о народной эстетике»(1982)), осмыслить крестьянскую культуру как цивилизацию (напр., статьи К. Мяло «Оборванная нить. Крестьянская культура и культурная революция» (1988), И. Шафаревича «Две дороги - к одному обрыву» (1989)), увидеть в народном опыте возможность осмысления современных проблем.

В. Белов возвращает крестьянской культуре статус хранительницы народной памяти, народного мироощущения. Детально воспроизводя особенности и нюансы ее бытования, он пытается сохранить в слове вытесняемый городской цивилизацией, исчезающий «лад» народной жизни. Не востребованность категории крестьянской культуры в современной исторической ситуации, утрата ее ценностной системы оценивается В. Беловым как отход страны от органичного, национального пути развития.

Близка к этой позиции историк К. Мяло. Она утверждает право на существование особого культурного пласта - крестьянской культуры: «Была самобытная и разнообразная крестьянская культура, как всякая культура, имеющая право быть независимо от того, нравится она нам или нет» [51, с. 246]. Послереволюционные годы, стремясь «поскорее преодолеть «идиотизм» деревенской жизни», не увидев в ней ничего позитивного, попросту разрушили ее. Понесенные потери, по мнению К. Мяло, практически невозполнимы, о чем свидетельствует тот факт, что понятие «крестьянская культура», будучи долгое время невостребованным, «все еще не обрело законного гражданства и должно доказывать свое право на существование» [51, с. 246].

К. Мяло подчеркивает гибкость крестьянской цивилизации, которая готова принять любое новшество, но не позволяет, как всякая ценностная культурная система, затронуть свое мировоззренческое ядро, сутью которого являются «принципиальная космоцентричность», «идеальное равновесие вселенной» [51, с. 253]. Она отмечает в крестьянской цивилизации «диалектику космоса, социума и единичной личности, когда, входя в общину (мир), человек через весь объем ее представлений как бы входил в «правильный» миропорядок. А только через связь с этим порядком он и мог обрести... высшее благо - спасение души» [51, с. 254].

Мысль К. Мяло о глубокой укорененности, устойчивости крестьянской цивилизации продолжает И. Шафаревич: «Это была самостоятельная цивилизация, органично складывавшаяся многие тысячелетия, со своим

экономическим укладом, своей моралью, эстетикой и искусством. Даже своей религией - православием, впитавшим гораздо более древние земледельческие культы» [73, с. 151]. Крестьянскую цивилизацию, ориентированную, по мнению исследователя, на жизнь, сменила технологическая, неизбежный результат которой — уничтожение самого человека. Этот разговор обращен не в прошлое, для Шафаревича его актуальность несомненна. Шафаревич считает, что крестьянская цивилизация «может стать для нас наиболее ценной моделью органически выросшего жизненного уклада, у которого можно многому научиться, и главное, космоцентризму - жизни в состоянии устойчивого социального, экономического и экологического равновесия» [73, с. 164]. «Деревенская» литература, по оценке ученого, потому и притягательна, что, «воскрешает крестьянскую цивилизацию - хоть и не в жизни, а в наших переживаниях», «указывает путь в будущее» [73, с. 165].

В 1980-е годы в связи с концепцией народной культуры как разрушенной крестьянской цивилизации формируется новый подход к изучению крестьянских поэтов, в первую очередь Николая Клюева и Сергея Есенина. Можно говорить о динамике подходов к творчеству С. Есенина в литературоведческой науке XX века. В целом для есениноведения характерно движение от политических по своему характеру выступлений к философскому осмыслению лирики поэта, к исследованию поэтики творчества Есенина. Отличительной особенностью есениноведения последних 15-20 лет является то, что в нем обозначилась и развилась тенденция к рассмотрению есенинской поэзии в генетической связи с основными ценностями мировой и национальной духовной культуры. Глубина поэзии Есенина осмысливается на основе ее народнопоэтического генезиса.

Выдвижение на первый план имен С. Есенина и Н. Клюева произошло не случайно. Временная дистанция позволила увидеть в некогда казавшейся единой «группировке» новокрестьянских поэтов не только те-

матическую близость, но и различия творческих установок. В свете формирования концепции утраченной крестьянской цивилизации Н. Клюев был осознан как сознательный творец мифа об утраченном жизненном укладе, «космоцентризме» (И. Шафаревич) мировоззрения наших предков. С. Есенин, напротив, рассматривался на фоне утраченной национальной традиции как художник, отыскивающий пути естественного развития национальной поэзии, опирающейся на глубинные смыслы народного мироотношения, трансформируемые реальной историей. Н. Клюев и С. Есенин обозначили две разнящиеся прежде всего временным вектором концепции народной культуры: одна, клюевская, была реставрационной по смыслу, обращена в прошлое, а потому и оказалась нежизнеспособной, другая, есенинская, искала пути в будущее. Будучи национальным гением, глубоко чувствующим потребности народа в слове истинном, С. Есенин далеко отошел от клюевских мифологических построений, предложив своим современникам не только возможную стратегию постижения изменившегося мира в слове поэта, но и реализовал ее, насколько это было возможно в тех исторических условиях, в своей художественной практике.

Другие поэты, включаемые в группу новокрестьянских, шли своими путями, разнообразие которых лишний раз подтверждает мысль о том, что перед нами не традиционное литературное объединение, а обозначенный конкретными именами и судьбами поиск путей развития не только поэзии, но национального самосознания. Н. Клюев и С. Есенин лишь на время поддались революционным обольщениям, не изменив сути своих художественных верований. П. Орешин, П. Радимов, А. Ганин приняли люмпенизирующуюся часть крестьянства за новый, революцией обновленный народ, сделав бунт в духе Разина своим поэтическим кредо. И на этом пути их ждали поэтические провалы и политическая гибель. Не найдя необходимого равновесия между бунтом «голытьбы» (П. Орешин) и естественной тягой к земле, к сбережению жизни, свойственной крестьянскому большинству, пролетаризовавшиеся поэты-новокрестьяне не стали ни реставраторами

погибшей цивилизации, как Н. Клюев, ни голосом меняющегося крестьянского сознания, как С. Есенин. Из поэтов-новокрестьян, помимо очевидных лидеров, сохранил свое поэтическое лицо Сергей Клычков, соединивший в своей лирике разных лет сначала поиск Н. Клюева, в послереволюционные годы - С. Есенина. Его поэтический опыт оказался в числе продуктивно продолженных реальной историей литературы 1930-х гг. Героем С. Клычкова стал человек деревни в новых исторических условиях. Утратив претензии на восстановление крестьянского мифа, не имея ни творческих, ни исторических возможностей продолжить путь, намеченный гением С. Есенина, русская советская поэзия 1930-х гг. сохранила в своем составе лишь особый тематический пласт как отдаленную память о попытке поэтов-новокрестьян начала века - тему деревни.

В свете вышесказанного обратимся к обзору литературоведческих идей 1980-х гг., ставших исходными в формировании нашего видения проблемы. В аспекте «художественного народознания» рассматривает творчество С. Есенина В.Г. Базанов в книге «Сергей Есенин и крестьянская Россия» (1982). Он доказывает факт изучения поэтом работ А. Афанасьева и Ф. Буслаева, уточняет причины обращения поэта к мифологии. Исследователь прав, говоря о том, что Есенин «... не реставрирует старину, но всегда помнит о ней, ищет в прошлом ключи для понимания народного мировоззрения и искусства своего времени» [10, с. 93]. Например, В. Базанов отметил тесную связь есенинского орнамента с народным искусством: «Есенин увидел в народной орнаментике, в крестьянском искусстве не только пережитки глубочайшей старины, но и вечно живое художественное творчество, не умирающую красоту народной эстетики» [10, с. 68].

На рубеже XX-XXI веков наконец-то началось исследование творчества С. Есенина как крупнейшего национального поэта без ритуальных ссылок литературоведения советского времени на его политическую близорукость и крестьянскую ограниченность. О.Е. Воронова [19] рассматривает поэта как «органического носителя народной духовной и художественной

культуры» [19, с. 4], чье «образное мышление типологически идентично фольклорному» [19, с. 6]. Она осмысляет творчество С. Есенина в контексте традиций православной культуры, на фоне русского религиозно-философского «ренессанса», в соотношении с понятиями «русская идея», «новое религиозное сознание», «русский космизм». Н.И. Шубникова-Гусева [35] идет дальше. По ее мнению, новаторство С. Есенина состоит в создании «принципиально новой системы художественного постижения мира, в основе которой лежит идея полемического диалога как основы бытия в русской культуре» [58, с. 23]. Исследователь расширяет литературный контекст, вписывая поэта в традицию не только литературы серебряного века, но и в культурное поле русской литературы в целом.

Интерес к личности и творчеству Николая Клюева возродился в конце 1960-х годов, причем в связи с ростом внимания к поэтическому наследию С. Есенина. Творчество Клюева довольно часто оценивалось сквозь призму негативных есенинских оценок. На первый план выходили политические определения рапповского толка - «воинствующий национализм», «политический и поэтический консерватизм» «косной части крестьянства» и т.д.

Ситуация менялась медленно. Дружба-вражда двух поэтов, претендующих на первое место среди новокрестьян, рассматривалась сначала как факт их биографии, но не в плане новокрестьянской поэзии как художественной концепции. В 1969 году в Мюнхене вышел двухтомник Николая Клюева под общей редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова [3]. Во вступительной статье Э. Райе подчеркивает «единственность» Н. Клюева «во всей русской литературе» [59, с. 61]. С его точки зрения, поэт - «первый представитель неисчислимой, анонимной, до тех пор бессловесной массы русского народа [59, с. 61], поэтому его поэтика традиционна, он «ищет красоты и выразительности внутри уже существующего» [59, с. 76]. С ним не согласен Б. Филиппов, который видит причину клюевской самобытности в сочетании «своеобычной словесной культуры потаенных сект и

староверчества, прологов и цветников дониконовского письма, ... старорусской церковной традиции» с «высокой поэтической техникой русского XX века» [68, с. 122].

1970-1980-е годы - время более активного исследования биографии поэта (А.К. Грунтов [24]), его переписки, раннего этапа творчества (К.М. Азадовский [5]) и др. Но и в эти годы внимание к поэту избирательно, круг исследований немногочислен.

1990-е годы стали периодом уже всестороннего исследования личности и творчества Н. Клюева. Условно исследования этих лет можно разделить на две группы: одни ученые (Л.Ф. Пичурин [56] и др.) восстанавливают жизненный путь поэта, пытаются осветить «белые пятна» биографии, другие (К.М. Азадовский [4], В.Г. Базанов [11, 12], Н.М. Солнцева [64] и др.), опираясь на факты биографии, исследуют его творчество.

К.М. Азадовский жанр книги «Николай Клюев: Путь поэта» (1990) определяет как «жизнеописание поэта». В ней автор обобщил и дал свою трактовку накопленному за два десятилетия исследовательской работы материалу: неизвестные архивные свидетельства, отзывы о Н. Клюеве его современников, оценки его личности и творчества, историю взаимоотношений с коллегами по цеху, материалы о последних днях и трагической гибели поэта позволили ему выстроить собственную концепцию феномена Н. Клюева. К.М. Азадовскому принадлежит книга «Жизнь Николая Клюева» (2002) - «документальное повествование» о жизни поэта.

В.Г. Базанов («С родного берега: О поэзии Николая Клюева», 1990) рассматривает не столько событийную канву жизни поэта, сколько своеобразие поэтического творчества. По мнению ученого, для Н. Клюева характерно эпическое мироощущение, религиозно-мифологическое видение мира [11, с. 129]. Поэтому он по преимуществу исследует мифологические, религиозные, фольклорные истоки образности поэта, эволюцию тем,

образов, особенности поэтики, осмысляет идейно-философский контекст поэзии Клюева.

Работы В.Г. Базанова [11] и К.М. Азадовского [4] сформировали корпус идей - основу для современного научного изучения творчества Николая Клюева. Исследователи пересматривают устоявшиеся мнения и оценки. Оспаривая есенинские высказывания об архаичности, статичности клюевских образов, В.Г. Базанов доказывает напряженность поисков поэта. В ретроспективности поисков Н. Клюева В.Г. Базанов видит не отказ от современности, а способность видеть в наследии древней Руси эстетические и нравственные ценности, имеющие значение и для будущего.

К.М. Азадовский развенчивает миф о Н. Клюеве как сугубо крестьянском поэте. По мысли исследователя, поэт не был носителем «народной души», он лишь «пытался уловить, угадать» ее и выразить в своем творчестве [4, с. 326]. Кроме того, К. Азадовский определил логику становления клюевской поэзии: она формировалась на стыке фольклора, древнерусской письменности и современной поэту культуры. Клюев продвигался от сознательного освоения литературной традиции, через фольклор и фольклорные стилизации, к обретению «на фольклорной основе своего индивидуального лиро-эпического стиля» [4, с. 212]. К.М. Азадовский, вписывая Н. Клюева в литературную традицию, не склонен переоценивать, в отличие от Базанова, значимость опоры поэта на народную культуру. В.Г. Базанов же показывает, что традиция народной культуры формировалась наряду с книжной в творчестве Н. Клюева. Таким образом, К.М. Азадовский и В.Г. Базанов обозначили пути изучения творчества Н. Клюева (опосредованно и новокрестьянской поэзии в целом): 1) только как литературное творчество, стилизованное под народное, 2) индивидуальное творчество, в равной мере использующее приемы традиционной книжной лирики и народного опыта.

Исследованию литературных истоков творчества Н. Клюева, в развитие идей К. Азадовского, посвящены работы Л.В. Захаровой [28, 29, 30],

И.В. Гречаник [23], Д.А. Савельева [62], С.И. Субботина [65] и др. Л.В. Захарова в диссертации «Творчество Н.А. Клюева в литературном процессе 10 - 30-х годов XX века. Типологическая общность и индивидуальное своеобразие» (М., 1993) устанавливает «взаимосвязь поэта с эпохой и культурной традицией», вписывает его в контекст духовно-нравственных и философских исканий эпохи. В диссертации рассматривается связь творчества поэта с идеями Н. Федорова, В. Соловьева, С. Булгакова, хлыстовцев, символистов, акмеистов.

До середины 1990-х гг. исследование творчества Н. Клюева имело монографический характер. В 1997 году вышла книга «Николай Клюев: исследования и материалы» [55] о проблемах мировоззрения, творчества и биографии поэта - результат коллективных усилий разных авторов.

Аспект исследования поэзии Клюева в работе Д.А. Савельева «Духовные искания Н. Клюева и его творческое наследие 1910 - 1930-х годов» (М., 1999) - связь его творчества с древнерусской литературой. Это новый интересный поворот, позволяющий посмотреть на творчество поэта в более широком контексте русской культуры и ее традиций. С точки зрения диссертанта, Клюев - «выраженный поэт-книжник» и творит авторский миф, опираясь на литературную традицию.

Н.М. Солнцева в книге «Странный Эрос: интимные мотивы в поэзии Николая Клюева» (2000) основу клюевской образности ищет в личных пристрастиях поэта, освещает его творчество через тему эроса, пытается вписать поэта в поведенческую и литературную ситуацию серебряного века.

Через призму поэтики символизма поэзию Н. Клюева рассматривают А.И. Михайлов [50], Н.М. Дзугаева [26], замечания по данной проблеме можно встретить у В.Г. Базанова [9, 11], К.М. Азадовского [4], Л.В. Захаровой [28] и др. Кроме того, многие ученые (В.Г. Базанов [9, 11], К.М. Азадовский [4], А.И. Михайлов [50] и др.), отмечая «вещность», конкретность, осязаемость клюевского поэтического мира, прослеживают его связь с поэтикой акмеизма.

Изучению фольклорно-мифологического пласта клюевской поэзии посвящены работы Э.Б. Мекша [47], Н.И. Неженца [54], А.И. Михайлова [50], Е.И. Марковой [37] и др. С.В. Полякова доказывает неосознанность повторения мифа в поэзии Н. Клюева и подчеркивает антропоморфную модель мифотворчества поэта. «Овеществление мифов и их обновление», а также роль метафоры как «вещественного символа, утверждающего крестьянский взгляд на окружающую действительность», отмечает В.Г. Базанов. А.И. Михайлов отмечает «органическое родство новокрестьянской поэзии с народно-песенной стихией», что позволило ей «отобразить глубинные черты национального бытия» [50, с. 131]. Н.И. Неженец причисляет Клюева к поэтам фольклорной традиции.

В последние годы в литературоведении обозначился и лингвистический аспект исследования художественного мира Николая Клюева.

В 1960-80-е гг. творчество каждого поэта-новокрестьянина рассматривалось литературоведением по отдельности, без учета концептуальной общности. В 1990-е гг. появились попытки осмыслить новокрестьянскую поэзию как целостное явление. А.И. Михайлов в книге «Пути развития новокрестьянской поэзии» (1990) рассматривает ее тридцатилетнюю историю, определяя, таким образом, время существования новокрестьянского направления - 1910-30-е гг. Мы считаем, что конец новокрестьянской поэзии наступил раньше физического уничтожения ее представителей, на чем настаивает А.И. Михайлов. Как единая концепция восстановления мифа о народной культуре новокрестьянская поэзия завершилась к началу 1920-х гг., когда стала ясна невозможность воплощения предложенной доктрины. Круг поэтов, включенных А. Михайловым в новокрестьянскую группу, довольно широк: в него вошли «русские поэты — выходцы из крестьян, заявившие о себе в начале 1910-х гг.» [50, с. 3], то есть Клюев, Орешин, Есенин, Ширяевец, Ганин, Клычков и др. Объединить достаточно разных поэтов в одно литературное направление исследователю позволил тематический принцип, положенный им в основу их

общности. Мы же говорим о концептуальном единстве новокрестьян, состоящем в восприятии народной культуры как эстетического и нравственного центра их поэзии.

Возобновившийся интерес к творчеству новокрестьянских поэтов свидетельствует о востребованности и стремлении переосмыслить категорию народной культуры в общественной и литературной жизни первой трети XX века.

Таким образом, на рубеже XIX - XX веков были созданы не только условия для систематизации и научного изучения фольклора и этнографии, но — что представляется более важным — нового отношения к истории страны, народа, определившего и иной тип эстетического переживания. Народная культура начинает восприниматься как организатор и регулятор крестьянской жизни, как источник утраченного знания, забытых ценностей. На таком глубинном основании возникла поэзия начала XX века, вошедшая в историю литературы как новокрестьянская. Народная культура, все формы ее бытования были осознаны как источник эстетического, способный питать «высокое» искусство.

ГЛАВА II. Картина мира и природы в творчестве новокрестьянских поэтов

Под **картиной мира** понимается «целостный образ мира, имеющий исторически обусловленный характер; формируется в обществе в рамках исходных мировоззренческих установок» [66, с. 147]. Являясь необходимым моментом жизнедеятельности индивида, картина мира обуславливает специфический способ восприятия мира.

2.1. Мифологическая картина мира поэзии Н. Клюева

С первых же шагов в литературе Николай Алексеевич Клюев позиционировал себя как крестьянский поэт. Ранние стихи, отсылаемые в московские журналы, подписывались «крестьянин Николай Олонецкий». Манера поведения, речь, одежда превратились в «наглядное средство агитации», цель которой - «убедить всех и каждого, что он является с ног до головы типичным представителем северного русского крестьянства и, следовательно, имеет право говорить от его имени» [11, с. 30]. При этом современниками отмечается высокая общая и поэтическая культура Н. Клюева. По меткому выражению В. Ходасевича, «для поэта из народа он бессовестно грамотен» [72, с. 419].

В литературу начала XX века Н. Клюев пришел со своей эстетической программой возрождения и сохранения народной культуры. Ее

частью был миф о поэте как «органе народного самосознания и <...> воспоминания» (Вяч. Иванов) [72, с. 431]. Усвоив символистский опыт отношения к слову, Н. Клюев использует органическую энергию мифостроения для восстановления, как он думает, подлинной правды национального бытия. И на этих основаниях он создал в своем творчестве сложный поэтический мир, им последовательно реализуемый и разрабатываемый, который складывался из разных противоречивых оснований.

Н. Клюев сделал быт «зоной духовного откровения» [26, с. 164]. И поэтому крестьянский быт в его художественной системе лишен утилитарного смысла, исключает бытописание. В нем поэт прозревает бытийные основы народного мировосприятия. Он оперирует универсальными категориями крестьянской культуры: Дом, Земля, Бог и родовой человек, вписанный в мир через механизмы регулировки его поведения - обряд, ритуал, традицию.

Исследователи творчества Николая Клюева едины в оценке центрального поэтического пространства в его лирике - избы, расширенного до пределов «рая избыного», «избыного космоса». Подобная организация пространства не случайна для Н. Клюева, уроженца Русского Севера. Е.Л. Березович и М.Э. Рут, исследуя взаимосвязь метафоры с народной картиной мира на материале северно-русской ономастики, сделали вывод о явном приоритете «домашних» образов над образами внешнего мира. Следовательно, применительно к северно-русской картине мира можно говорить об организующем концепте *мир/дом* [14, с. 122].

В стихотворении «*Рождество избы*» (1915 или 1916) уже в названии («рождество») актуализирован сакральный смысл существования избы и в библейском контексте (по ассоциации с Рождеством Христовым), и в народном духе. «Рождество» избы замещает «рождество» божества и/или человека: в избе сливаются божественное как воплощенная бытийственность и человеческое как ее строительство. Изба рукотворна: во главе ее созидания

«крепкогрудый плотник», «строитель-тайновидец». «Крепкогрудый» мастер в художественном мире Н. Клюева начинает «мужской сюжет», главная задача которого - творение. Определение, обращенное к плотнику («тайновидец») не случайно: строителей считали причастными к тайне «рождества избы», так как в результате их деятельности устанавливался «космический порядок» (А. Байбурин), осуществлялась связь дома с природой. Нельзя отметить и возможные библейские аллюзии. «Строитель-тайновидец», подобно Творцу, создает избы по человеческому образу и подобию, поэтому клюевская изба наделяется узнаваемыми характеристиками: «тесовый шеломок» «крутолоб», «изба-молодка», «паз» «тепел», «дымок» «вздохматится».

«Плотник» выполняет и материнскую функцию - рождает избы. Слияние мужского и женского начал подчеркивает сакральный смысл творения пространства избы. Единство божественного и человеческого в процессе «рождества» избы обеспечивает слияние бытового и бытийного в ее пространстве, мифологизирует любую деталь убранства, расширяя пространство избы до «избяного космоса». Изба таким образом обретает функцию созидания и не житейский смысл. А это условие всякого творчества, в том числе и мифа: «Существенно лишь то, что сакрально отмечено, сакрализовано, а сакрализовано только то, что порождено в акте творения» [66, с. 12].

В мире Н. Клюева любая вещь крестьянского обихода - часть тварного мира, включенная в сферу душевного. «Дедовский ставень», что «провидящее грустит», «дышащая теплыню» печь, стерегущий «ночной дозор» заслон родственны человеку, ограждают его мир. Чулан, откуда «в лицо тебе солнцем пахнет», печурка, в которой «созвездья встают», «распятье окна», «задремавшая тайной» половица, «древен сон полатей» пластически расширяют «избяной космос» до мироздания.

Сакрализованная изба способна «насупиться», «вздохнуть», «заснуть». Ее населяют очеловеченные существа и предметы: печь может

«всхрапнуть», «ослепнуть», «горшок с таганом шепчутся», «повойник и бусы свадьбою грезят», «спит лохань», «притихла метла», «вихрастая» мочалка тоскует, лежанка «ждет», заслон «шушукает», бадья «изжаждалась» и т.д. - все это равноправные участники метафизического действия, творимого поэтом.

Предуготовленность, упорядоченность предметов и отношений определяет гармонию в поэтическом мире Н. Клюева. Внутреннее пространство избы четко структурировано. Печь, очаг, «матери мерная прялка» как знаки домашнего пространства противостоят холоду и тьме - символам бездомности, потерянности в мире:

Теплыню дышит печь - ночной избы лицо.

[3, т. 1, с. 305]

Блуждают солнечные иглы

По колесу от очага.

[3, т. 1, с. 227]

Печь — не просто часть дома, а «живая» участница всех происходящих в доме событий. С ней в народном сознании традиционно связаны образы огня, хлеба, домашней утвари, мотивы благополучия и достатка, поэтому счастье героев Н. Клюева - «за печуркой, под рябым горшком».

Опираясь на народные представления, Николай Клюев творит пластичное пространство собственного (авторского) мифа. Так, А. Захаров выделяет в клюевской избе, наряду с печью-очагом, еще два центра - божницу и ковригу, отмечая их равноправное сосуществование. Красный угол обустроивался крестьянином особенно тщательно, был связан с печью и осмыслялся как центр: «Своеобразной осью ориентации жилища ... является диагональ красный угол - печь» [13, с. 128]. С ним связаны многообразные ритуальные действия, в нем находились «объекты, которым придавалась наивысшая культурная ценность: стол, образа, библия, молитвенные книги, крест, свечи, а позже и фотографии умерших членов семьи» [13, с. 150] —

то, что вписывает жизнь отдельного человека в жизнь рода. В поэтическом мире Н. Клюева божница - христианский символ с лампадкой и иконой - выступает действенным, не ритуальным центром избы:

*Изба засыпает. С узорной божницы
Взирают Микола и сестры
Седмицы.*

[З, т. 1, с. 304]

Живой облик в клюевском мире являет и хлеб как смысл крестьянского труда и быта - «избяное светило»:

*В ржаном золотистом сиянье
Коврига лежит на столе,
Ножу лепеча: «Я готова
Себя на закланье принести...»*

[З, т. 1, с. 391]

В мифологизированном пространстве все надделено способностью движения, все живое, ибо в мире Н. Клюева не действуют законы реального времени. Но «вечное время» Н. Клюева не вполне совпадает со свойственными народным представлениям мотивами. В стихотворении «*Ты все келейнее и строже...*» «к камельку» выходят «отец с веревкой на шее», «жених с простреленной грудью», «сестра, погибшая в бою», словно продолжая прерванную жизнь.

В клюевской избе хтонические существа: «за печкой домовой», «бесенок» «в трубе» - естественным образом сосуществуют с христианскими образами: Богородицей, иконой, заутреней, лампадкой, - а также с культурными символами «живого», очеловеченного пространства: огнем в печи, ковригой хлеба, прялкой. Это объясняется характером бытования народной культуры: «Анализ глубины народной памяти привел к несколько неожиданному, но очень важному выводу: оказалось, что эволюция религиозных представлений являла собой не полную смену одних форм другими, а наслаивание нового на старое. Архаичные представления,

возникшие на ранних стадиях развития, продолжали существовать, несмотря на то что рядом с ними (так сказать, над ними) уже образовывались новые наслоения» [61, с. 597-598].

Основное настроение, которое несут «домашние» образы, - покой, уют, умиротворенность. Оно передается через мифопоэтическое сравнение избы с «зыбкой», которое актуализирует материнское начало:

Изба дремлива, словно зыбка,

Где смолкли горести и боль.

[3, т. 1, с. 389]

В «*Избяных песнях*» отразилась пережитая поэтом смерть матери. Несмотря на биографическую основу сюжета, героиня лишена личностных черт, актуализирующих ее индивидуальность. Она важна в своей функции хозяйки, держательницы дома, хранительницы семейного очага. В этом можно увидеть сознательную установку автора, пишущего не индивидуального человека, но родового, а потому намеренно уходящего от частных конкретных судеб. Герой также внеличностен, его образ редуцирован, лишен бытовой конкретики, он выразитель типичного переживания, реакции на событие - смерть матери.

По наблюдению Э. Мекша, первые семь стихотворений цикла «*Избяные песни*» этнографически точно воспроизводят похоронный обряд с памятными днями [47, с. 19]. Н.И. Кравцов и С.Г. Лазутин отмечают в похоронных причитаниях «правдивое отражение жизни и социально-бытового мировоззрения русского крестьянства», а также «подлинную реалистичность в описаниях суровых условий крестьянской жизни» [34, с. 57]. В стихотворении «*Четыре вдовицы к усопшей пришли...*» Н. Клюев детально воспроизводит древний обряд изгнания смерти из дома, цель которого - сохранение жизни, которая не должна покинуть дом вместе с умершим человеком:

Четыре вдовы в поминальных платках,

Та с гребнем, та с пеплом, с рядниной в руках,

*Пришли, положили поклон до земли,
Опосле с ковригою печь обошли,
Чтоб печка-лебедка, бела и тепла,
Как допрежь сытовые хлебы пекла.
Посыпали пеплом на куричий хвост,
Чтоб немочь ушла, как мертвец, на погост,
Хрущатой рядниной покрыли скамью,
На одр положили родитель мою.*

[3, т. 1, с. 381]

Мера сакрального времени - человеческая жизнь, которая регулируется двумя временными пределами - «рождением и связанной с ним неразрывно смертью» [67, с. 254]. Отсюда особое внимание поэта к свадьбам и похоронам как событиям, в которых проявляется сакральность времени.

Свадебный и поминальный обряды - «реальное событие» в жизни ключевского родового человека, они диктуют ему правила поведения, образ жизни, выполняют формирующую и регулирующую роль. Быт внеличностен, ритуально ограничен, поэтому у Н. Клюева человеческие характеры заменены структурированными ролями - мать, невеста, жених, девушка, «удал молодец» и др. Родовой человек, следуя обряду, ритуалу, включает себя в «объективный» мир как целое.

Так, стихотворения «*Меня матушка будит спозаранья...*», «*Ах, подруженьки-голубушки...*», «*Свадебная, Ивушка зелененька...*», «*Я сгорела, молоденька, без огня...*», «*Старуха*» развивают тему замужества. В первом стихотворении - картина дозамужней счастливой жизни девушки в родительском доме. Для героини время четко делится на две части - «расхорошее девичье житье» и «распроклятое бабье жирование». На сватовство девушка наряжается с единственной целью - уклониться от замужества, она надеется, что «сват со свахою»

...с думы выкинут

Сватать павушку за ворона,

*Ощипать перо лазорево,
Довести красу до омота!*

[3, т. 1, с. 358]

«Невыносимая тоска» от дум о жизни с «нелюбимым муженьком» обусловлена отсутствием в браке любви. «Друженька» героини остается в другой, дозамужней жизни, и поэтому будущее не сулит ничего радостного, счастливого:

*Муж повышпилит булавочки с косы.
Не помилует девической красы,
Сгонит с облика белила и сурьму,
Не обрядит в расписную бахромку.*

[3, т. 1, с. 369]

Сакрализованность замужества (и брака вообще) обусловлена пограничным характером события, особым преломлением в нем дихотомии *жизнь/смерть*. Как в рождении предчувствуется смерть, так и замужество обозначает, с одной стороны, продолжение бытия в собственных детях, с другой же - ощущение исчерпанности собственной жизни и приближение физического конца. «Мы (супруги) - живы в нем (ребенке), а через его рождение - живы в бесконечность. <...> Мать умирает за младенца, она - в нем; и краткий обрывок частного в себе бытия, естественно, жертвуется за бесконечное (в будущем) свое же «я» [60, с. 131]. Эта жертва «частного в себе бытия» и оплакивается героиней Клюева.

В стихотворении «*Я сгорела, молоденька, без огня...*» - картина жизни замужней женщины. Она лишена радости, счастья и любви, зато наполнена тяжелым изнурительным трудом. Героиня вынуждена работать от «петухов» до «полуночи», от «полуночи» до «утру-свету», от «утра-света» до «полудня», от «полудня» до «сутеменок», выполняя наказания «мужа недоброго»: «квашонку раствори», «парную баню истопи», «лен повыпряди», «вытки белые холсты», «сготовь порты».

И в старости лирическая героиня не находит утешения:

*Сын обижает, невестка не слушает,
Хлебным куском да бездельем корит...*

[3, т. 1, с. 279]

Поэт обращается и к не столь разработанному в народной поэтической традиции сюжету - переживаниям «удала молодца», судьба которого также представлена в трагическом свете. Она развивается только по двум сценариям, предопределенным «родителями-разлучниками»: «келья строгая» или «женитьба подневольная».

«Женский» сюжет разработаннее «мужского», поскольку он включает большее число элементов быта. «Избяные песни» организованы вокруг образа матери. Ее присутствием, работой держится изба. Ее смерть вызывает потрясение в «избяном рае». В стихотворении «Умерла мама» - *два шелестных слова...* смерть матери лирического субъекта влечет за собой «смерть» «подойника с чумазым горшком», «слезы» кота, коровы, «вечера солового», «крота в подземелье», «дятла в дупле», воспоминания «повойника» и «бус» о свадьбе хозяйки, шепот «конька» и «крылечка» о ее грядущем обязательном возвращении. Смерть осмыслена через предметные, избяные детали.

Поднебесное царство оказывается совсем рядом, и походит оно на деревенскую избу, только более праздничную и нарядную:

*...Одни журавли,
Как витязь победу, трубили вдали:
«Мы матери души несем за моря,
Где солнцеву зыбку качает заря,
Где в красном покое дубовы столы
От мис с киселем, словно кипень, белы...*

[3, т. 1, с. 381]

Рай в поэтическом космосе Н. Клюева организован в соответствии с народными утопическими представлениями о загробной жизни, он близок и понятен, представлен в привычной предметной, бытовой конкретике.

Н. Клюев остается выразителем общинного сознания, сознательно растворяет лирическое «я» в ритуальных, обрядовых описаниях, в мифологии. По мысли В.Г. Базанова, «обращение к фольклору и народной мифологии не мешает ему быть импровизатором, великим стилизатором, умеющим придать народному стиху современное художественное звучание» [11, с. 110]. Выполняя миссию крестьянского поэта, Н. Клюев от лица народа восстанавливает утраченные со временем смыслы, пишет картину «глобального миропорядка». В его поэзии происходит овеществление мифов, их обновление.

Изба и Вселенная находятся в отношениях взаимной обусловленности и связанности, их структуры идентичны:

Беседная изба - подобие вселенной:

[3, т. 1, с. 443]

Это один из законов народного мировосприятия, который реализует художественный мир Николая Клюева. «Вселенная как бы находит свое продолжение в доме, который представляется ее сгустком, одной из предельных форм ее оплотнения... Благодаря механизму ориентирования жилое пространство оказывается вписанным в глобальную систему миропорядка» [13, с. 183].

Н. Клюев ориентирован на традиционную троичную структуру мира, давая ее составляющим свои имена. В христианстве модель мира такова: *небо - земля - ад* [49, с. 234]; в язычестве троичная структура реализуется в образе мирового древа, корни которого являются символами «нижнего мира», ствол - «среднего», крона - «верхнего» [6, с. 214]. Поэт обозначает вертикаль как «вертоградарь» Бог (небо) - «бытия колыбель» (земля) - «сердце земное» (мир мертвых). Изба повторяет устройство мира: «в ней

шолом - небеса» - настоящее избы, жители дома - дед и мать — «спят в земле».

Земля в поэтическом мире Н. Клюева ассоциируется не только с Вселенной, но и с человеком: «шар земной - голова», «осока - челка», «камни - с лоском сапоги», «темны боры» - косы, «заряница - сарафан», «волос - зарь», «малина - губы», «туча - бровь», у березки - «голые колешки», ручей одет в рубашку, кафтан, «посконные порты».

Не только Вселенная - человек, но и человек - вселенная или страна:

*Ладони, бедра, голова –
Моей страны осиротелой
Материки и острова...
Вот остров Печень. Небесами
Над ним раскинулся Крестец...
Но дальше путь, за круг полярный,
В края Желудка и Кишок...*

[3, т. 1, с. 215]

В своей художественной системе Н. Клюев использует практически весь арсенал философских, религиозных, научных знаний своего времени. Так, он соединяет православную и языческую модели: вверху - «вертоградь Бог», внизу - «сердце земное». Верховное божество появляется в образах «мирового Отца», «Сребробородого, древнего Бога», Саваофа, Святого, «Божьего Духа», «Саваофого Сына», но прежде всего в образе Спаса, сближаемого поэтом с родной ему «земляной» сущностью: «мужицкий Спас», «загуменный Христос», «запечный Христос». А.И. Михайлов отмечает в клюевском Спасе «атрибуты иконописного изображения» [50, с. 16], еще один пласт народной культуры. Именно с иконописным (рукотворным) Спасом связывается Н. Клюевым мир крестьянской жизни, вплоть до полного отождествления Христа с человеком: «Спас за сошенькой - горбушей / Потом праведным потел...».

Нижний мир также многолик: это «воронка адская», «адская нора», «окромешный ад», «бездонная пасть», «адский кромешный сундук», но и «праотцов дом», где «спят дед и мать». «Сердце земное» и «отец небесный» — абсолютно бытийные категории, вневременные и неизменные. Серединная часть - «мать-сыра-земля» - поэтом достраивается. Переосмысление Н. Клюевым земной части мира стало возможно потому, что, с одной стороны, земля бытийна, а с другой, это пространство времени и истории, а значит, - область быта, в том числе и социального.

Вышесказанное подтверждает анализ цикла «*Земля и железо*» (1916). Основная оппозиция заявлена уже в названии. С образом земли связан такой понятийный ряд: «беседная изба» как средоточие социализированной жизни человека («там бабьи посиделки», «девичий городок»), природа, которая постигается «без ваших ржавых книг». Завершает картину «Русь избяная».

Образ «Матери-земли» существует в разных ипостасях: «мать-сыра-земля» (традиционное фольклорное восприятие), «Богородица наша земляца» (актуализация божественного начала), «Мать-природа» (пантеистическое восприятие), «Вселенская мать», «праматерь Ева» (религиозно-философское знание), «Матерь-Русь» (географическое пространство родины) и т.д. Поэт отказывается обозначать «Мать-землю» исключительно приземленно-бытовыми реалиями: она не только «горькая супесь», «глухой чернозем», «смиренная глина», «щебень с песком», «пегая охра». Н. Клюев актуализирует в бытовом бытийный аспект. «Бытия колыбель» понимается поэтом как начало порождающее, священное. Материнские способности земли проявились и в том, что она родила «дочь ее, Ниву». Образ последней символизирует слияние бытового и бытийного в труде и является частью разработки поэтом срединной части авторского мифа. В центре его — не просто человек, а определенный по профессиональной принадлежности - «пахарь». «Пахарь», как и «строитель-тайновидец», есть вариант мужской судьбы, иная реализация мужского сюжета. Как «крепкогрудый плотник» причастен к тайне «рождества» избы,

так и «пахарь» приобщен к рождающей сути «Матери-земли», дорастая до мифологической роли Отца - Неба, поэтому ему открыты «глаголы судьбы», он живет в согласии с ними и своей «мужицкой душой».

Преобразуя землю, человек укореняет себя на ней, вписывает себя в мир. Третье составляющее (после «матери-земли» и «Нивы») - «внуки земли», которых поэт объединяет местоимением «мы», включая, таким образом, и себя в их число. С ними связана горизонталь мира:

*Индийская земля, Египет, Палестина —
Как олово в сосуд, отлились в наши сны.*

[3, т. 1, с. 443]

«Внуки» уже на шаг отстоят от «Матери-земли», они не способны сохранить бытийность, так как живут в конкретном историческом времени - в настоящем. Их удел - жизнь «в кручине по крыльям», в воспоминаниях о «радугах цветов».

Земля, таким образом, не просто центральное поэтическое пространство в художественном мире Н. Клюева, но и структурообразующая его часть. Как и структура мира (*небо - земля — «сердце земное»*), структура земли трехчастна: *земля - «дочь ее, Нива» — «внуки земли»*.

В названии цикла заявлена оппозиция «земля»/«железо». Ее части противостоят друг другу по принципу *вечное/преходящее, сакральное/профанное*. Железо - атрибут жизни «внуков», источник той «черноты», в которой они вынуждены существовать. В цикле «*Земля и железо*» Н. Клюев только заявляет эту оппозицию, время ее детальной разработки и художественного наполнения - послереволюционный период, когда в литературе обозначится модификация разработанной темы - глобальная смысловая оппозиция *город/деревня*, которая откорректирует обозначенную параллель.

В мифопоэтической традиции солнце рассматривается как субъект света, определяющий пространство жизни. Основание для такого вывода - в

народной мифологии, в которой с богами Света связывались идеи высшей справедливости и блага.

В стихотворении «*Песнь солнценосца*» (1917) он дает свой вариант толкования света:

*Мы - рать солнценосцев на пупе земном –
Воздвигнем стобашенный пламенный дом:
Китай и Европа, и Север и Юг
Сойдутся в чертог хороводом подруг,
Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать.
Им Бог - восприемник, Россия же - мать.*

[3, т. 1, с. 463]

Деревня противопоставлена Николаем Клюевым городу как естественное пространство искусственному, как национальное бытие инонациональному:

*Мы - ржаные, толоконные,
Пестрядинные, запечные,
Вы - чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.
Мы - огонь, вода и пажити,
Озимь, солнца пеклеванные,
Вы же тайн не расскажите
Про сады благоуханные.*

[3, т. 1, с. 483]

Первооснова мира сохранена («огонь, вода и пажити»), но не востребована. Мотив тайны не случаен: она осталась в мире как напоминание о гармонии человека и мира, но ее словно бы нет в цивилизационном обществе, она сокрыта, не осмыслена в качестве первоосновы всего сущего. Единый прежде мир расколот.

Итак, Николай Клюев в 1910-е годы предложил завершенную модель мира, выстроенную с традиционными для крестьянской культуры опорами и

параметрами, но по модели иной, некрестьянской культуры. Она представляет собой образ бытийной реальности - природное пространство человеческого существования, где человек, природа, Бог в непрерывающемся сотворчестве создают вселенскую сферу бытия - «избяной космос». Опираясь на архаичные структуры мифологического сознания, Н. Клюев создал национально ориентированную модель бытия, придав ей характер обдуманной и художественно завершенной поэтической философии. Предмет мифотворчества поэта - вещественный мир крестьянской жизни, таящий в себе основы индивидуального и общечеловеческого бытия. Поэт оторвал крестьянский быт от «дола низшей реальности» и вознес его до космоса «небесной красоты» (Вяч. Иванов). Трехчастная структура мира в поэтическом мире Н. Клюева достраивается в своей «серединной» части, что делает пространство земли пространством времени и истории, подвижным, открытым для изменений.

2.2. Единство человека и природы в картине мира С.А. Есенина

Как известно, свою наиболее любимую и ценимую книгу *Ключи Марии* (1918) Сергей Есенин снабдил таким примечанием: «*Мария* на языке хлыстов шелапутского толка означает *душу*» [1, т. V, с. 186]. Именно о душе - слова, народа, народного искусства - в статье идет речь. Она (душа), по мнению поэта, есть то общее содержание природы и слова, которое обеспечивает «узловую завязь природы с сущностью человека» [1, т. V, с. 202].

«Философическую» «узловую завязь природы с сущностью человека» поэт ищет в не только в словесном искусстве, но и в мире крестьянской избы «со всеми петухами на ставнях, коньками на крышах и голубками на князьках крыльца», и в «цветочном узорочье» деревенских простынь и наволочек, - во всем этом, по его мнению, содержатся «самые

главные ключи к человеческому разуму», «знаки выражения духа» народного [1, т. V, с. 194].

В.Г. Базанов так определил своеобразие видения Есенина-мифолога: «...Он приспособливает солярную теорию Афанасьева и Буслаева к «избяному космосу», к «жизненным основам» крестьянского мирозерцания и повседневного быта» [10, с. 58]. С точки зрения поэта, человек обживал чуждое пространство мира в понятных и близких ему бытовых категориях, «присваивал» его, одомашнивал. Согласно его мнению, в быте последовательно воплощаются «строго вымерянные представления наших далеких предков» [1, т. V, с. 191]: изба становится «символом понятий и отношений к миру» [1, т. V, с. 194], а бытовой орнамент - «великой значной эпопеей исходу мира и назначению человека» [1, т. V, с. 196]. Так строится есенинская аксиология - с опорой на полноту индивидуального мироощущения. В статье «*Быт и искусство*» (1920) С. Есенин настаивает именно на такой последовательности: природа - быт - искусство: «Все, что выходит из человека, рождает его потребности, из потребностей рождается быт, из быта же рождается его искусство, которое имеет место в нашем представлении» [1, т. V, с. 215]. По мысли поэта, в древнем быте - а значит, и в искусстве — нет ничего случайного или произвольного, «каждая линия ... строго согласуется с законами общего» [1, т. V, с. 219].

С. Есенина привлекает мифология как выражение народной мудрости и первооснова поэтических образов. По определению Ф.И. Буслаева, «мифология есть не что иное, как народное сознание природы и духа, развившееся в определенных образах» [15, с. 138]. Ученый не ограничивал понятие мифологии только религиозным характером, а видел в ней «способ понимать вещи, умственный прием для уразумения, способ мыслить и выражаться» [13, с. 679-680]. Для С. Есенина «способом мыслить и выражаться» стал поэтический образ.

Главной характеристикой образа С. Есенин считал его органичность, которая заключается в «строгой согласованности с вещами и местом, временем и действием стихий» народного месяцеслова [1, т. V, с. 219]. В статье «*Быт и искусство*» С. Есенин подчеркивает, что подлинное искусство слова невозможно без опоры на традиции национальной культуры, на особенности национального языка, внутренне присущую ему «согласованность и законы, нарушения которых весьма заметны» [1, т. V, с. 219]. Специфика национального мировосприятия и образного мышления заключается, по мысли С. Есенина, в феноменологической природе художественного образа: «Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза, но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах. Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства» [1, т. V, с. 223-224]. Эстетическое восприятие, таким образом, соединяет в себе родовое («основа русского духа и глаза») и индивидуальное («Он живет во мне <...> как мои страсти и чувства»). Двудеяная природа художественного образа определяет его возможность быть инструментом познания и оценки.

В «*Ключах Марии*» С. Есенин обосновывает трехчастную (или трехсоставную) структуру поэтического образа - от плоти, от духа и от разума: заставочный, корабельный, ангелический. Заставочный, или мифический, образуется, как и метафора, через уподобление одного предмета другому. Корабельный «образ от духа» есть «уловление в каком-либо предмете, явлении или существе струения» [1, т. V, с. 205], то есть в общем и обычном - особенное, индивидуальное. С. Есенин, указывая на источник корабельного образа («язык хлыстов шелапутского толка»), дает ключ к пониманию его сути. «Раскольники созерцательного толка (хлысты, скопцы) общину свою, круг, называли согласом и кораблем» [25, т. II, с. 161]. Согласно тому же Далю, понятие «соглас» и его синонимы (соглашенье, согласованье, согласие, братство, круг) пересекаются в значении «состояние многих, согласившихся на что-либо общее» [25, т. IV,

с. 258]. Таким образом, корабль - это добровольный отказ от личного во имя общего, братского. В. Даль идет в толковании от *слова*, от его внутренней природы, а не от сектантского ортодоксального толкования. Например, А.Е. Эткинд отмечает важное значение символов корабля в культуре народного сектантства и изоляционный характер такого представления хлыстов о собственной жизни: «Корабль чужероден своей среде и для своих обитателей является единственным средством спасения от нее» [75, с. 41]. В корабельном образе С. Есенина «плоть» соединяется с «духом». Таким образом, «корабль» в данном случае - замена социума, не образ и не слово, а форма жизни, весьма далекая от есенинского «струения». И это не случайно: поэт Сергей Есенин идет от *слова*, а не от сектантских установлений.

С. Есенин предлагает механизм миропознания, который, как и модель поэтического мира Н. Клюева, имеет троичную структуру. На стадии заставочного образа идет поиск подобия в знакомом поэту мире - мире крестьянского обихода. В корабельном образе горизонталь предметного мира соединяется с вертикалью общего (народного) духа - это вторая ступень познания мира человеком. Задача третьей ступени познания (ангелического образа) - прозрение истинной духовности мира через сотворение новых «лик» (С. Есенин даже описывает принцип действия образа, используя лексику церковного обихода - «лик», «сотворение»).

Начало поэтическому освоению мира положил первый сборник «*Радуница*» (1916). Не случайное название для поэта. Радуница - «пасхальное поминовение усопших» [48, с. 95], праздник с сильными языческими корнями. Для древних славян это был светлый и радостный день: умершие были священны, их духи не могли обидеть потомков, наоборот, всячески помогали им и покровительствовали. Смерть мыслилась не как окончательное уничтожение, а похороны становились своеобразным ритуалом перехода в иной мир, в иную форму существования. В день Радуницы, вспоминая и почитая предков, живые люди как бы взаимодействуют с мертвыми, два мира — жизни и смерти — максимально сближаются друг с другом.

Отметим в «*Радунице*» важное для С. Есенина соединение древнего, языческого начала и более позднего, церковью освещенного, на границе встречи поколений (живые и мертвые - общее, родовое) и рубежного момента отдельной человеческой судьбы (*жизнь/смерть*). Соотношение *живое/мертвое* органично входит в другую, более общую систему — *человеческое/природное*, присутствуя как в первой, так и во второй ее части.

Горизонталь мира в художественном космосе С. Есенина представлена образами животных. По мысли М.Н. Эпштейна, исследовавшего использование образов природы в культуре в целом, животные находятся «словно в «мертвой зоне» поэтической образности» [74, с. 91], что связано их с особым положением — «на грани духовного и природного», поэтому в силу своей природности и духовности они не поддаются «оприродниванию» и «одухотворению» [74, с. 90-91].

С. Есенин наполняет свой поэтический мир живыми существами, и выбор животного обусловлен не его индивидуальным видением, «одухотворенностью», но народно-мифологической традицией, местом животного в системе ценностей древних славян. Наши предки различали «божьих» и демонических, домашних и диких животных и птиц. Каждое живое существо характеризует определенное состояние мира и человека, функционирует в соответствии со своей принадлежностью к животворящему или смертоносному началу.

Состояние смерти обозначает кукушка. Она оплакивает Танюшину кончину («*Хороша была Танюша, краше не было в селе...*»), ее присутствие подчеркивает атмосферу умирания и уныния в стихотворении «*Сторона ль моя, сторона...*».

... И забольная кукушка

Не летит с печальных мест.

[1, т. I, с. 54]

Знаком смерти выступает змея — нечистое животное, порождение тьмы. В стихотворениях С. Есенина сохраняется указание на прямую связь

змеи с колдовским началом: у колдуньи «серьгами змеи под косы привешены», - с преисподней:

Вылез из запечья сатана гадюкой...

[1, т. II, с. 8]

В стихотворении «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» змея - знак неудавшейся судьбы, несчастной любви:

...Душегубкою-змеею развилась ее коса...

[1, т. I, с. 21]

Потеря любви равносильна смерти и рождает желание уйти из жизни. В стихотворении «Под венком лесной ромашки...» щука уносит кольцо, «с ним милашкину любовь». Герою ничего не остается, как «повенчаться в непогоду с перезвонною волной». Унеся кольцо, щука заменила любовный союз браком со смертью.

Дом — центральное понятие в миропонимании народа, средоточие всего святого в жизни славянина, что отражается в художественном мире С. Есенина, как и в поэзии Н. Клюева. В «Ключах Марии» С. Есенин обосновал важность дома в картине мира народа: «Изба простолюдина - это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов» [1, т. V, с. 204]. В стихотворении «В хате» пространство дома заполнено животными: куры, кот, тараканы, щенки подчеркивают своим присутствием его значимость. Тут же находится хозяйка - держательница дома. Много мусора («шелуха сырых яиц», «нитки попелиц», «сажа над заслонкою»), который хранит дух предков, без поддержки которого не живет славянская семья. Жизнь — непрерывное действие: каждый занят своим делом, но все объединены одним пространством — хатой, печью, которая является сакральным центром дома. С. Есенин мифологизирует быт: каждый предмет, существо в пространстве дома равноценны.

Продолжение дома - двор, пространство которого тоже заполнено: человек, овцы, куры, «поросята с маткой» («У крыльца в худой логушке деготь...»).

В мире древних славян значим образ коровы как один из знаков дома, самого почитаемого домашнего животного [63, с. 229]. В мифологизированном пространстве С. Есенина коровы могут даже говорить «на кивливом языке». Коров почитают отмеченные богом люди:

*Вынимали калики поспешно
Для коров сбереженные крохи...*

[1, т. I, с. 37]

Пастушество же, как и странничество, осмысляется как счастье. А призыв помолиться «коровьим вздохам» - призыв помолиться дому.

Пространство дома наполняют не только «божьи», но и демонические животные: мыши, змеи, тараканы. Это связано с осознанием целостного характера дома, несущего как животворящее, так и мертвое начало. Дом самодостаточен, он важная («ствольная») часть Мирового дерева. В нем как в модели Вселенной воплощены все представления человека о мире, в котором жизнь и смерть неразрывно связаны. Понятие дома внутренне дихотомично и в системе *живое/мертвое* характеризует обе ее части.

Мыши - демонические животные, они могут лишить дома:

...Выживают мыши девушку с двора.

[1, т. I, с. 30]

Спокойствие в доме может быть, если только мышь находится в замкнутом пространстве:

Где-то мышь скребется в затворенной клетки...

[1, т. I, с. 38]

И тогда «в сердце почивает тишина».

В лирике Есенина значим образ коня. В «Ключах Марши» С. Есенин включает простой деревянный конек на крыше деревенской избы в общую систему философско-художественных образов, созданных народом: «Все

наши коньки на крышах <...> носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [1, т. V, с. 191]. В древних верованиях образ коня дихотомичен: с одной стороны, это священное животное, атрибут высших языческих богов и христианских святых, с другой стороны, конь - хтоническое существо, связанное одновременно с производительной энергией земли (воды) и с умерщвляющей силой преисподней [63, с. 228]. Сохраняя оба смысла, С. Есенин усиливает последний. В стихотворении *«Подражанье песне»* конь осмысливается как знак смерти. Обреченность героини подчеркивается нагнетанием знаков смерти: конь, вода как пограничное состояние, ветер - демоническое начало - треплет «кудри черные» «змеино». Для русалки увести коня - значит, заколдовать человека, лишить его силы (*«Русалка под Новый год»*). Конь наделен способностью предвещать судьбу, особенно смерть:

Бредет мой конь как тихая судьба...

[1, т. I, с. 79]

Но конь - это и знак близости к человеку, он, как правило, разделяет его судьбу. Конь находится в одном пространстве с человеком, присутствует во всех сферах его жизнедеятельности: и дома, и в поле, и на войне. Пасти коней - находиться на открытом пространстве, общаться с природой. В стихотворении *«Табун»* лошадь выступает как знак родины, как то, без чего России не может быть.

С. Есенин представляет целое семейство: конь, кобыла, жеребенок - и разные модификации образа: кляча, табун. Но семейственность уже распалась, каждая особь существует сама по себе: животный мир несет печать неблагополучия, связанного с человеческой жизнью.

Разрушение родственных, семейных отношений показано и на примере других животных. В стихотворениях *«Корова»*, *«Песнь о собаке»*, *«По лесу леший кричит на сову...»* животные-матери переживают потерю своих детей. Смерть идет от человека: у коровы теленка забирает «выгонщик

грубый», щенят «поклал в мешок» «хозяин грубый» (они даже характеризуются одним эпитетом), медвежат убивает охотник. Человек действует не по законам рода, а по законам своей выгоды. Согласно родовым обычаям, человек не должен убивать корову, даже из-за старости или болезни, тем более теленка. В поэтическом мире С. Есенина, соотносимого с законами родового бытия, это расценивается как предательство: шкура висит «на колу под осиной». Осина - проклятое, «чертово» дерево, символ предательства. Нельзя убивать собаку: она охраняет пространство дома от «чужих». Охотник не должен убивать медведей, так как, по легенде, медведь происходит от человека. Лишенный коровы и собаки, дом оказывается открытым, незащищенным, убивая медведя, человек покушается на собственную жизнь. Трагизм ситуации усиливается тем, что убиты животные-дети, разрушены отношения мать - ребенок, таким образом, человек лишает будущего и себя, и природу.

Горизонталь мира познается С. Есениным через уподобление одного предмета другому. Заставочные образы животных, крестьянского дома и двора показывают родство человека и мира, их взаимосвязь и равноправие. С. Есенин оценивает мир, отношения человека и животных с онтологических позиций, а не с точки зрения привычных законов реальной жизни. И это то, что роднит позицию С. Есенина с концепцией новокрестьянской поэзии.

А.М. Марченко считает метафоричность «важным показателем стиля» С. Есенина и рассматривает «историю» образов (их рождение и развитие) в его поэзии. По ее наблюдениям, С. Есенин не долго имел дело с заставочными образами, был «собирателем, подслушивающим «разумную плоть языка». «Поэт не просто изограф, он и открыватель, он должен заставить эти картинные, золоченые образы «проклюнуться», то есть одухотворить их, дать им жизнь, или «струение» [39, с. 88]. Как мы помним, заставочный образ - первая ступень познания в художественной системе С. Есенина, основа для «струения» корабельного образа. «Метафора (в широком смысле) для Есенина не декоративная деталь, а средство

раздвинуть зрение, т.е. увеличить его «угол» [39, с. 96]. Заставочный образ и есть метафора в широком смысле, а значит, содержит потенциал, необходимый для «текучести» образа, для перехода на вторую ступень познания - корабельный образ.

М.Н. Эпштейн называет С. Есенина создателем «чистой эстетики природы» [74, с. 110]. Образ дерева как основной носитель природного - вот центральный образ в поэтическом сборнике *«Радунца»*. Интерес к нему поэт обосновал в статье *«Ключи Марши»*: «Все от дерева - вот религия мысли нашего народа» [1, т. V, с. 190]. Обращение С. Есенина к образу дерева объясняется его важностью в системе народного миропонимания. Дерево почиталось как «свидетель вечности и бессмертия природного мира». С ним связаны легенды о происхождении человечества, о его «вечности», о рае и об аде [57, с. 140]. Одновременно дерево играет существенную роль в крестьянском быту: оно важное укрытие, источник тепла, главный материал для строительства жилья, сырье для изготовления лубяных изделий, рогож, посуды, одежды и т.д. [57, с. 140]. Следовательно, образ дерева содержит в потенциале возможность бытового и духовного его освоения, является для С. Есенина основой корабельного образа.

А. Марченко, анализируя лирику с точки зрения цветового сюжета как основного носителя эстетического элемента, главного, по ее мнению, для поэта, утверждает факультативность выбора С. Есениным определенного дерева, его необходимость только в качестве цветового пятна. С этим нельзя согласиться, как и с мыслью об отсутствии закрепленного за деревом «характера». С нашей точки зрения, в этом утверждении А. Марченко не учитывается смысловое наполнение корабельного образа, служащего скрепой народной традиции и индивидуального творческого видения. Поэтому образ дерева у С. Есенина и мифологичен, и конкретен одновременно. И это обстоятельство не позволяет говорить о случайности выбора поэта.

По утверждению исследователей, образ дерева характерен для мифопоэтического сознания и воплощает универсальную концепцию мира

[49, с. 398]. Являясь моделью мироздания, образ Мирового дерева играет организующую роль: он определяет внутреннюю структуру и основные параметры картины мира. С помощью Мирового дерева различимы «основные зоны вселенной»: пространственная сфера (верхнее небесное царство - средняя земля - нижнее подземное царство) и временная сфера (прошлое - настоящее - будущее, день - ночь, благоприятное - неблагоприятное время года, предки - нынешнее поколение - потомки) [49, с. 399]. Мировое древо организует и пространство, и время. С. Есенин выводит на первый план временную и пространственную константы.

Одна из «древесных» структур - возрастная: часть мира только начинает жить, другая - приближается к смерти. Детство как первый этап жизни обозначает образ «клененочка», сосущего «зеленое вымя» матери («Там, где капустные грядки...»). Образ юности - береза, которая почиталась славянами как женский символ чистоты и первозданности. В лирике С. Есенина зафиксировано такое понимание: березка - «невеста», растрепала «шелковые косы», надела «зеленые сережки». Близка к березе черемуха: она тоже завивает «ветки золотистые, что кудри» («Черемуха»). В образах березы и черемухи С. Есенин акцентирует древесный *верх* - крону, традиционное место пребывания райских птиц. Юность также обозначает тополь. Есть деревья, отражающие последний этап жизни. У С. Есенина это сосны и ели: они «старые», «могучие», будто прожили долгую жизнь, они действуют успокаивающе, «баюкают». Сосна

*...Понагнулась, как старушка,
Оперлася на клюку...*

[1, т. IV, с. 61]

Если тополя «звонно чахнут», то сосна «шепчет». В стихотворении «Устал я жить в родном краю...» появляется образ «седой вербы», которая сопровождает процесс похорон. Седина - признак старости, усталости, окончания жизни, что отражено в стихотворении.

Помимо возрастных параметров образ дерева в поэтическом мире С. Есенина несет на себе печать родственных и семейных отношений.

Поэт надевает на березу «венец», который издревле считался символом любви и супружеской жизни. Частотен образ «березки-невесты». «Невеста» - знак предстоящего замужества, следовательно, и семьи.

Сосны, «старые», «могучие», «баюкают» - возникают отношения бабушка - внук. А маленький «клененочек» неразрывно связан со своей «маткой».

Смыслообразующей характеристикой образа дерева является также выбор времени года и суток. Для каждого времени года у С. Есенина определенный «набор» деревьев. Зимой время как бы останавливается, и «заколдован невидимкой, дремлет» сосновый лес, а весной - «в роще по березкам белый перезвон». В зимнем царстве смерти живут деревья-старички, а в животворящей силе весны купаются «юные» деревья.

Здесь же появляется другая оппозиция: *день/ночь, свет/тьма*. По мнению В.Г. Базанова, философско-мифологические взгляды С. Есенина своеобразно преломляют солярную теорию ученых-мифологов. В своих поэтических исканиях С. Есенин опирался на традиционные архаические представления: день - реализация светоносной стихии, священной для наших предков. Свет - главное понятие для древних славян, он определяет то пространство, вне которого жизнь невозможна. Солнце вторично по отношению к нему, оно рассматривается как субъект света [61, с. 37]. С богами Света связывались идеи высшей справедливости и блага. Славянин чувствовал родство со «светлыми», «белыми» божествами, так как те приносили счастье, посылали дары плодородия [7, т. 1, с. 100].

Оппозиция *свет/тьма* определяет характерную цветовую гамму в художественном мире С. Есенина. К стихии Света близки белые цветы черемухи. Черемуха характеризуется также «золотистым» цветом, с которым у древних славян ассоциировались солнечные лучи:

Черемуха душистая

*С весною расцвела
И ветки золотистые,
Что кудри, завила.*

[1, т. IV, с. 98]

По отношению к черемухе употребляется еще один эпитет - роса «медвяная». Медь, золото и серебро в славянских верованиях имеют тождественное значение и определяют светоносную стихию [7, т. 1, с. 145].

Береза преимущественно характеризуется словами с семантикой «белый», «светлый»: «свечка», «светятся», «белолицушка», «молоко», «серебро», «невеста». В стихотворении «*Вот уж вечер. Роса...*» от «березы-свечки» исходят свет и тепло, как от живого существа.

Зимний сосновый лес «заколдован», «дремлет» «под сказку сна». Образ сосны, сна, зимы близки друг другу, и С. Есенин неслучайно ставит их рядом в стихотворении «*Пороша*». Они близки к образу ночи и являются знаком временной смерти.

Смерть в природном мире характеризуется специфическим сочетанием звуков и запахов. Поэт максимально обедняет запахами и звуками деревья, включенные в круг смерти. Осенью «горек запах черной гари» от подожженных рощ. Намеренная параномазия подчеркивает неприятие запахов умирающей рощи. Лес «стозвоном сосняка» пытается обмануть смерть, но зимой звук меняет свою жизнеутверждающую силу на силу сна и упокоения:

*Поет зима - аукает,
Мохнатый лес баюкает
Стозвоном сосняка.*

[1, т. I, с. 17]

Звуки нужны зиме, чтобы «баюкать» лес, ввести его в состояние сна, временной смерти, но не убить, ведь, согласно древним верованиям, смерть - не окончательное уничтожение, а составляющая жизни. Береза также не противостоит законам природы:

И стоит береза

В сонной тишине...

[1, т. I, с. 61]

Для состояния «не-сна» (лета и весны) характерно качественно иное сочетание запахов и звуков, чем то, которое обслуживает смерть. Тополя «звонно чахнут», «в роще по березкам белый перезвон», «зеленя стозвонные», а «духовитые дубровы / Кличут ветками к реке». Сочетание жизнеутверждающих звуков и запахов рождает мысль о весне, об обновлении всего живого.

Разная наполненность запахами и звуками живого и временно мертвого пространства - собственно есенинская поэтическая характеристика образа дерева, в народных верованиях эта характеристика не выявлена.

Мир природного у С. Есенина показан в основном через образ дерева, который занимает важное место в системе архаического мышления людей. Поэт преимущественно воспроизводит его, реконструирует в духе народной образности, даже индивидуальные поэтические характеристики легко вписываются в традиционные структуры, только подтверждают старые смыслы. Таким образом, применительно к образу дерева С. Есенин работает в рамках «корабельного» образа. Природный мир показан в гармонии и естественности, здесь возможно преодоление смерти, так как нет мысли о конечности природного мира.

Природная гармония мира нарушается с появлением человека. С одной стороны, герой ощущает свою эмоциональную зависимость от природы:

Никнут шелковые травы,

Пахнет смолистой сосной,

Ой вы, луга и дубравы,

Я одурманен весной.

[1, т. I, с. 34]

Но это лишь часть человеческой жизни, наиболее праздничная и красочная. Сама жизнь человека разнообразнее и трагичнее.

По рождению лирический герой - «внук купальской ночи»: к образу ночи добавляется мотив колдовства, характеризующий темное начало. Детство скоротечно, герой не может вспоминать его без слез. Молодость тоже быстро проходит:

*Пойте в чаще, птахи, я вам подпою,
Похороним вместе молодость мою.*

[1, т. I, с. 31]

Вместе с героем в лирику входит мотив судьбы, которая к нему неблагосклонна: «судьба-разлучница», «сутемень колдовная».

Психологическому состоянию человека нет места в структуре Мирового древа. В отличие от Н. Клюева, который заявил человека родового, С. Есенин прокладывает путь к человеку индивидуальному. Героиня наделяется именем (Маша или Танюша), отдельной судьбой (у Маши - счастливая замужняя жизнь, на ней «повенчался сам король», Танюша, наоборот, гибнет «от лихого кистеня»). И это начало трагического личностного варианта.

Мотив сиротства характеризует судьбу человека индивидуального. Сиротство — не просто отсутствие родителей (хотя этот смысл тоже есть), это бездомность, которая влечет за собой нарушение связей с миром вообще. Ощущение сиротства возникает из-за несчастной любви, войны, предчувствия близкой смерти.

Так, в стихотворении «*Девичник*» как сиротство героиней воспринимается замужество, которое осмысляется как конец молодости, счастливой жизни:

Буду петь я птахой сиротливой...

[1, т. IV, с. 103]

Птахи сопровождают процесс похорон молодости в стихотворении «*Троицыно утро, утренний канон...*», поминок в стихотворении «*Поминки*».

Мотив сиротства выступает и с оттенком социального, как знак отверженности обществом. В стихотворении «Разбойник» герой не слышит пения соловья, ведь соловей - птица бога Велеса (соловей - от «Волос» («Белес»)) [63, с. 364], покровителя домашнего очага и хозяйства, которых лишен разбойник. Разбойник - это тоже отпадение от рода, выход в личность. Он отказался от естественных, привычных связей, обрек себя на одиночество, а значит, - сиротство. Он бездомен сам и лишает дома других людей, обрекая их на нищету и смерть.

Если мир природы живет в вечности, то человек - как в линейном времени, которое имеет пространственные параметры. Соединение времени и пространства дает трагическое восприятие мира. Сознание героя пронизано ощущением приближающейся смерти. Смерть воспринимается лично, как итог краткого земного пути человека — мига по сравнению с вечным существованием природы:

*Знаю, знаю, скоро, скоро, на закате дня,
Понесут с могильным пеньем хоронить меня.*

[1, т. IV, с. 101]

Героиня тоже скоропостижно умирает:

*В пряже солнечных дней время выткало нить...
Мимо окон тебя понесли хоронить.*

[1, т. I, с. 27]

Или что-то предвещает близкую кончину:

*Запах ладана от рощи ели льют,
Звонки ветры панихидную поют.
Ходит девушка по бережку грустна,
Ткет ей саван песнопенная волна.*

[1, т. I, с. 30]

Смерть по имени не названа, но ее присутствие ощущается: в воздухе пахнет «ладаном». Она разрушает гармонию, вторгаясь в стихию света

(похороны - во время «солнечных дней»), в гармонию запахов и звуков, характеризующих жизнь, но обслуживающих будущую панихиду.

Если «березку-невесту» окружает атмосфера радости и торжества, то героине как «оплаканной невесте» «грустно жить»:

Ах, подружки, стыдно и неловко:

Сердце робкое охватывает стужа.

Тяжело беседовать с золовкой,

Лучше жить несчастной, да без мужа.

[1, т. IV, с. 103]

Любовь воспринимается трагично. Герой, как правило, теряет «милашкину любовь», не успев насладиться ею. Суженый героини либо отрекается от нее («Хороша была Танюша, краше не было в селе...»), либо погибает:

Он лежит, сраженный в жаркой схватке боя,

И в узорах крови смяты камыши.

[1, т. IV, с. 81]

Рука девушки сама «рисует мертвых на поляне», а героиня, «как призрак», оказывается в «белом покрывале»: смерть и на нее распространяет свое действие.

В стихотворении «Край любимый! Сердцу снятся...» герой чувствует скоротечность своей жизни:

.. Я пришел на эту землю,

чтоб скорей ее покинуть.

[1, т. I, с. 39]

Несмотря на то, что жизнь человека быстротечна и является лишь мигмом по сравнению с вечностью природы, герой выступает в роли творца, он создает свой собственный мир, новое жизненное пространство, творит бессмертную «душу», которая никогда не исчезнет. В «Ключах Марии» С. Есенин связывает «душу» с «тайным словом», запертым на замок.

Божественная мысль, претворенная в слове, породила жизнь. Это его способ приобщиться к вечности.

Другой способ побороть мертвое и утвердить живое в лирике С. Есенина - праздник. Назвав поэтический сборник «*Радунница*», С. Есенин обозначил свой интерес к празднику как одному из проявлений народной души, народной жизни, тем самым оценив его. Герой С. Есенина ощущает личную связь со стихией праздника:

...Я поверил от рожденья

В богородицын покров.

[1, т. I, с. 57]

Таким образом, мир человеческого в лирике С. Есенина разнообразнее и трагичнее природного. В отличие от Николая Клюева, пытавшегося сохранить общее и человека как часть этого гармоничного целого, Сергей Есенин выводит человека из пространства родовой жизни в индивидуальную судьбу. Отлучение человека от общенародного бытия делает его уязвимым и восприимчивым к окружающему миру. Жизнь, по С. Есенину, осознается лишь по отношению к смерти. Это мироощущение человека XX века: смерть длительнее жизни. Архаический мир С. Есенин видит как сказку. Стремясь к объективному отражению исторической действительности, С. Есенин преодолевает рационализм клюевского миропредставления. Открытость и незавершенность человеческого делает его художественную систему гибкой, динамичной, готовой к изменениям. Время ставит поэта перед необходимостью художественно переосмыслить новые отношения человека и мира, диктует поэту интерес к пространству жизни человека. Лирическое «я» в поэтическом мире С. Есенина находится на грани родового и индивидуального.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, новокрестьянская поэзия оказалась своеобразны и закономерным итогом формирования той ветви русской литературы, базировавшийся на освоении духовно-нравственных и миростроительных основ народной культуры, которая не отрицала и собственно литературных традиций. Данное направление поэзии отразило особенности развития литературы первой трети XX века, когда возродилось увлечение крестьянской культурой.

Как мы выяснили, термин «новокрестьянская поэзия» обозначил совсем другое качество нового явления по сравнению с уже сформировавшимся и осознанным - крестьянской поэзией XIX века. Единство крестьянских поэтов XIX века сложилась на основе тематической цельности, разговор об этической и эстетической составляющие их творчества не ведется.

Новокрестьянские поэты не пытались создать какого-то оформленного литературно-художественного течения, их роднило всего лишь направленность художественных поисков. В центре их художественной аксиологии поставлена крестьянская культура, которая понималась как совокупность мировоззренческих, нравственных оснований народной жизни и последовательное воплощение их в культуре быта и искусстве. Отношение к крестьянской культуре как к эстетической категории, как живому целостному явлению дозволило им создать своеобразную поэтику, а также свой художественный мир. Ценностные и собственно поэтические принципы были сформированы в творчестве таких разных поэтов, какими были Николая Клюев, Сергей Есенин и Сергей Клычков.

Наиболее последовательно задачу воссоздания и сохранения народной культуры пытался осуществить Николай Клюев. Стараясь восстановить истинную правду национального бытия, поэт смог создать художест-

венно завершенную модель мира с традиционными для крестьянской культуры категориями: Дом, Земля, Бог и родовой человек, который вписан в мир посредством механизма регуляции его поведения - обряд, ритуал, традицию. Н. Клюев реконструирует архаическое мировосприятие, формы бытования культуры, которые не модифицированы временем, в его идеализированном варианте. Художественный мир поэта отобразил уже отсутствующую, естественным образом потерянную полноту взаимоотношений человека с миром. Это означало, что в поэтическом мире Н. Клюева совершенное вытеснило настоящее, то есть миф подменил собой реальность. Идея возрождения крестьянской культуры во всей своей полноте ее бытования, которая была предложена поэтом как только лишь вероятный путь развития национальной культуры, оказалась в своей основе нежизнеспособной. Внутренняя противоречивость крестьянской культуры (невозможность возвращения в деятельный быденный обиход потерянных народной жизнью форм) не могла позволить освоить в ценностной системе, которая обращена в прошлое, реалии новых исторических ситуаций.

Если Николай Клюев создал в своем творчестве модель мира как основу для жизнестроения, и определил аксиологию новокрестьянской поэзии, которая обращена в прошлое, то Сергей Есенин в своих исканиях пошел еще дальше. Он разработал новую, полностью им самим построенную систему художественного постижения мира, цель которой - не элементарное воспроизведение сформировавшихся принципов русской национальной культуры. Поэт предложил трехступенчатый путь познания действительности. На стадии заставочного образа представлен поиск сходства в известном поэту мире - мире крестьянского обихода. В корабельном образе горизонталь предметного мира объединяется с вертикалью общего (народного) духа, что является второй ступенью. Задачей третьей ступени познания человеком мира (ангелического образа) стало прозрение подлинной духовности мира.

Уже в «*Радунице*», которая реализует старую художественную систему, идиллии природы мира противопоставлен драматизм переживания человеком своего индивидуального бытия. В отличие от Н. Клюева, который пытался сохранить родовое и человека как часть этого родового, С. Есенин отлучает человека от пространства общенародного бытия, и ставит человека на путь «личности как живого».

Таким образом, крестьянская культура, которая предопределила развитие познавательной и ценностной системы новокрестьянской поэзии, оказалась различно воспринятой каждым из новокрестьянским поэтом. Так, Николай Клюев, который смог воспринять историческую реальность, пытался сохранить мировоззренческий центр своего художественного мира, целостность которого определена неделимостью крестьянской культуры как нравственного ориентира. Художественный же мир Сергея Есенина более динамичен, открыт веяниям времени уже только потому, что его героем становится человек со своей индивидуальностью. Поэт признает подвижную природу народной культуры, которая меняется с течением времени, а также размышляет о том, что ее подпитывает: миф или реальность. Предложив свою систему миропонимания, С. Есенин идет вслед за жизнью, отдавая при этом приоритет реальности над мифологичностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные тексты

1. Есенин, С.А. Поли. собр. соч.: в 7 т. / [Гл. ред. Ю.А. Прокушев] / С.А. Есенин. - М.: Наука, Голос, 1995-2000.
2. Есенин, С.А. Собр. соч.: в 6 т. / С.А. Есенин. - М., JL: Наука, 1979.
3. Клычков, С.А. Собр. соч.: в 2 т. / С.А. Клычков. - М.: Эллис Лак, **2000**.

Научно-критическая литература

4. Азадовский, К.М. Николай Клюев: Путь поэта / К.М. Азадовский. - Д.: Советский писатель, 1990. - 333 с.
5. Азадовский, К.М. Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование / К.М. Азадовский. - СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002. - 368 с.
6. Афанасьев, А.Н. Дерево жизни: избранные статьи / А.Н. Афанасьев. - М.: Современник, 1983. - 464 с.
7. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. - М.: Изд. К. Солдатенкова, 1966 - 1969.
8. Базанов, В.Г. Свидетельство очевидца и память истории (Есенин в мемуарах последних лет) / В.Г. Базанов // Русская литература. - 1976. - № 1.-С. 238-251.
9. Базанов, В.Г. Олонецкий крестьянин и петербургский поэт / В.Г. Базанов // Север. - 1978. - № 8, 9.

- 10.Базанов, В.Г. Сергей Есенин и крестьянская Россия / В.Г. Базанов. - Д.: Советский писатель, 1982. - 303 с.
- 11.Базанов, В.Г. С родного берега: О поэзии Н. Клюева / В.Г. Базанов. -Д.: Наука, 1990.-241 с.
- 12.Базанов, В.Г. «Плач о Есенине» Николая Клюева / В.Г. Базанов // Русская литература. - 1997. -№ 3. - С. 192 - 198.
- 13.Байбурин, А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян/А.К. Байбурин. - Л.: Наука, 1983.- 192 с.
- 14.Березович, Е.Л., Рут, М.Э. Метафора и народная картина мира (на материале северно-русской ономастики) / Е.Л. Березович, М.Э. Рут. // Материалы для изучения сельских поселений России: в 2 ч. / [Ред. Н.В. Подольская, З.В. Рубцова]. - М.: Типография Российской академии сельскохозяйственных наук, 1994. — 4.1. Язык и культура. — С. 121-123.
- 15.Буслаев, Ф.И. Мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке и в поэзии / Ф.И. Буслаев // Исторические очерки народной словесности и искусства. - СПб.: Типография тов-ва «Общественная польза», 2001. - Т. 1. - 644 с.
- 16.Бухарин, Н. И. Этюды. Репринтное воспроизведение издания 1932 г. / Н.И. Бухарин. - М.: Книга, 1988. - 360 с.
- 17.Вехи: сборник статей о русской интеллигенции. - Репринт, изд. 1909 г.- М.: Новости, 1990.-211 с.
- 18.Волков, А.А. Художественные искания Есенина / А.А. Волков. - М.: Советский писатель, 1976. - 400 с.
- 19.Воронова, О.Е. Духовный путь Есенина (религиозно-философские и эстетические искания) / О.Е. Воронова. - Рязань: М-ПРЕСС, 1997. - 288 с.
- 20.Выходцев, П.С. Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина / П.С. Выходцев // Русская литература. - 1961. - № 3. - С. 123-143.

21. Выходцев, П.С. Поэты и время / П.С. Выходцев. — Л.: Художественная литература, 1967. - 288 с.
22. Гость чудесный. Наследие Сергея Клычкова. / [Вступ. ст., сост. и коммент. Н.М. Солнцевой] // Литературное обозрение. - 1987. - № 5.-С. 105-112.
23. Гречаник, И.В. Религиозно-философские и стилевые тенденции в лирике первой трети XX века (Д. Мережковский, А. Блок, Н. Клюев). Дис. ... канд. филол. наук / И.В. Гречаник. - Армавир, 1998. - 196 с.
24. Грунтов, А.К. Материалы к биографии Н.А. Клюева / А.К. Грунтов // Русская литература. -1973. -№ 1. - С. 118 - 126.
25. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / [Вступ. статьи А. М. Бабкина, В. П. Вомперского] / В.И. Даль. - М.: Терра, 1995.
26. Дзуцева, Н.В. Н. Клюев и Вяч. Иванов (к проблеме архетипической мифопоэтики) / Н.В. Дзуцева // Потаенная литература: исследования и материалы. - Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2002. - Вып. 3. — С. 163-171.
27. Ежов, И.С. Революционная русская поэзия XX века / И.С. Ежов // Ежов И.С., Шамурин Е.И. Русская поэзия XX века. - М.: Госиздат , 1925.-С. 1-54.
28. Захарова, Л.В. Творчество Н.А. Клюева в литературном процессе 10-20-х годов XX века. Типологическая общность и индивидуальное своеобразие. Дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Захарова. - М., 1993. -312 с.
29. Захарова, Л.В. Н. Клюев и А. Блок: к проблеме идейно-творческих взаимосвязей / Л.В. Захарова // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: материалы III Дягилевских чтений. - Пермь: Арабеск, 1993.-Вып. 1.-С. 177-184.

30. Захарова, Л.В. Н. Клюев и С. Есенин: К проблеме идейно- творческих взаимосвязей (депонированная рукопись) / Л.В. Захарова.-Тула, 1995.- 12 с.
31. История русской советской литературы: в 4 т. / [Отв. ред. А.Г. Дементьев]. - изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Наука, 1967. - Т. 1. 1917 - 1929 гг.-836 с.
32. Коржан, В.В. Есенин и народная поэзия / В.В. Коржан. – Л.: Наука, 1969.-200 с.
33. Кошечкин, С.П. Есенин и его поэзия / С.П. Кошечкин. - Баку: Язычы, 1980.-353 с.
34. Кравцов, Н.И., Лазутин, С.Г. Русское устное народное творчество: учебник / Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Высшая школа, 1983. - 448 с.
35. Лежнев, А.З. Художественная литература / А.З. Лежнев // Печать и революция. - 1927.-№ 7.-С. 98- 113.
36. Львов-Рогачевский, В.Л. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин / В.Л. Львов-Рогачевский. - М.: Госиздат, 1919. - 95 с.
37. Маркова, Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е.И. Маркова. - М., 2000. - 56 с.
38. Марченко, А.М. «Все, что душу облекает в плоть...» / А.М. Марченко // Вопросы литературы. -1967. - № 8. - С. 77 - 103.
39. Марченко, А.М. Поэтический мир Есенина / А.М. Марченко. - 2-е изд., доп. - М.: Советский писатель, 1989. - 304 с.
40. Мекш, Э.Б. Композиция стихотворения С. Есенина «Батум» / Э.Б. Мекш // Вопросы сюжетосложения: сборник статей 4. Сюжет и композиция. - Рига: Звайгзне, 1976.-С. 147- 158.

41. Мекш, Э.Б. «Кантата» М. Герасимова, С. Есенина, С. Клычкова (Сюжет и композиция) / Э.Б. Мекш // Вопросы сюжетосложения: сборник статей 4. Сюжет и композиция. - Рига: Звайгзне, 1976. - С. 158- 165.
42. Мекш, Э.Б. «Письма к родным» С. Есенина как лирический цикл / Э.Б. Мекш // Вопросы сюжетосложения: сборник статей. - Рига: Звайгзне, 1978.-С. 157-167.
43. Мекш, Э.Б. Сюжетно-композиционная система книги стихов С. Есенина «Москва кабацкая» / Э.Б. Мекш // Сюжетосложение в русской литературе: сборник статей. - Даугавпилс: ГПИ, 1980. - С. 105 - 114.
44. Мекш, Э.Б. Сюжетно-жанровые искания Есенина 1921-25 гг. / Э.Б. Мекш // Сюжет и художественная система: межвузовский сборник научных трудов. - Даугавпилс: ГПИ, 1983. - С. 100 - 111.
45. Мекш, Э.Б. Пространственный континуум «голубой Руси» Есенина / Э.Б. Мекш // Художественное пространство и время: сборник. - Даугавпилс: ГПИ, 1987. - С. 134 - 146.
46. Мекш, Э.Б. Сергей Есенин в контексте русской литературы / Э.Б. Мекш. — Рига: ЛГУ им. Стучки, 1989. — 173 с.
47. Мекш, Э.Б. Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева) / Э.Б. Мекш. - Даугавпилс: Saule, 1994.-208 с.
48. Мень, А. Православное богослужение. Таинство, Слово и образ / А. Мень. - М.: Слово, 1991. - 191 с.
49. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / [Гл. ред. С.А. Токарев]. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - Т. 1. - 672 с.
50. Михайлов, А.И. Пути развития новокрестьянской поэзии / А.И. Михайлов. – Л.: Наука, 1990. - 248 с.
51. Мущенко, Е.Г. Функции стилизации в русской литературе конца XIX - начала XX века / Е.Г. Мущенко // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. - Воронеж: Воронежский ун-т, 1996. - Вып. 6. - С. 67 - 76.

- 52.Мяло, К.Г. Оборванная нить. Крестьянская культура и культурная революция / К.Г. Мяло // Новый мир. - 1988. - № 8. - С. 245 - 257.
- 53.Наумов, Е.И. Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха / Е.И. Наумов. - Л.: Лениздат, 1969. - 495 с.
- 54.Неженец, Н.И. Поэзия народных традиций / Н.И. Неженец. - М.: Наука, 1988.-208 с.
- 55.Николай Клюев: исследования и материалы. - М.: Наследие, 1997. -303 с.
- 56.Пичурин, Л.Ф. Последние дни Николая Клюева / Л.Ф. Пичурин. - Томск: Водолей, 1995. - 95 с.
- 57.Похлебкин, В.В. Словарь международной символики и эмблематики / В.В. Похлебкин. - 3-е изд. - М.: Международные отношения, 2001. - - 560 с.
- 58.Прокушев, Ю.Л. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха / Ю.Л. Прокушев. - 5-е изд., дораб. - М.: Молодая гвардия, 1989. - 352 с.
- 59.Райс, Э. Николай Клюев / Э. Райс // Клюев Н.А. Соч.: в 2 т.- Мюнхен: A. Neimanis, 1969. - Т. 2. - С. 51 - 112.
- 60.Русский Эрос, или Философия любви в России / [Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков]. -М.: Прогресс, 1991.-448 с.
- 61.Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. - 2-е изд. - М.: Наука, 1994.-608 с.
- 62.Савельев, Д.А. Духовные искания Николая Клюева и его творческое наследие 1910-1930-х годов. Дис. ... канд. филол. наук / Д.А. Савельев. - М., 1999. - 230 с.
- 63.Славянская мифология: Энциклопедический словарь. - М.: Эллис Лак, 1995.-416 с.
- 64.Солнцева, Н.М. Странный Эрос: Интимные мотивы поэзии Николая Клюева / Н.М. Солнцева. - М.: Эллис Лак, 2000. - 128 с.
- 65.Субботин, С.И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений / С.И. Субботин // Андрей Белый:

- Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. - М.: Советский писатель, 1988. - С. 386 - 403.
66. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. - М.: Прогресс-Культура, 1995.-624 с.
67. Федоров, Н.Ф. Соч. / Н.Ф. Федоров. - М.: Мысль, 1982. - 711 с.
68. Филиппов, Б.А. Погорельщина / Б.А. Филиппов // Клюев Н.А. Соч.: в 2 т. - Мюнхен: А. Neimanis, 1969. - Т. 2. - С. 113 - 140.
69. Хазан , В.И. О. Мандельштам и С. Есенин: к вопросу о типологических творческих параллелях / В.И. Хазан // Воронежский период в жизни и творчестве О.Э. Мандельштама: материалы. - Воронеж: ВГУ, 1991.-С. 54-56.
70. Харчевников, В.И. Черты народной Руси в стихах раннего Есенина / В.И. Харчевников // Русская литература. - 1975. - № 3. - С. 63 - 77.
71. Харчевников, В.И. Есенин и народная тема в поэзии начала XX века / В.И. Харчевников // Русская литература. - 1981. - № 2. - С. 58-75.
72. Ходасевич, В. Собр. соч.: В 4 т. / В. Ходасевич. - М.: Согласие, 1996-1997.-Т. 1.-508 с.
73. Шафаревич, И. Две дороги — к одному обрыву / И. Шафаревич // Новый мир. - 1989. - № 7. - С. 147 - 166.
74. Эпштейн, М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М.Н. Эпштейн. - М.: Высшая школа, 1990.-303 с.
75. Эткинд, А.Е. Хлыст: Секты, литература и революция / А.Е. Эткинд. - М.: Новое литературное обозрение, 1998. - 688 с.
76. Юшин, П.Ф. Сергей Есенин: Идеино-творческая эволюция / П.Ф. Юшин. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1969. - 480 с. 365.»Я в песне отзовусь...»: Воспоминания, размышления, эссе, стихи о Сергее Есенине / [Сост. Э.В. Береснев, А.Л. Казаков. Предисл. и коммент. А.Л. Казакова]. - Челябинск: Южно-Уральское книжное изд-во, 1989.-237 с.

