

нец»), в художественном целом рассказа и в культурном бессознательном автора-творца не сводится к подобному завершению — *до тех пор, пока в Слове песни продолжает звучать мольба о прощении*. Однако эта мольба звучит вновь и вновь, пока произведение находит своего читателя. Тот «праздник возрождения» смысла, о котором рассуждал когда-то Бахтин, в данном случае в самом буквальном смысле оказывается *воскресением* утраченной России в сознании читателя, а значит, ее действительным воскресением, но и воскресением самого читателя, поскольку в Слове песни — душа России.

Итак, оплакиваемая автором посредством его художественного письма *утраченная* Россия, символически представленная в песне косцов и, наряду с этим, воплотившая свою душу в песне, посредством этого воплощения *обретается* в сознании (душе) автора, а само Слово песни и является местом как духовной, так и эстетической Встречи автора, героев и читателя.

РАННЯЯ ЛИРИКА С. ЕСЕНИНА И ЕГО ПОСЛЕДНЯЯ ПОЭМА

Первая книга стихов С. Есенина «Радуница» уже своим заглавием отсылает к пасхальному единению живых и почивших в России. Как известно, Радуница является одним из праздников пасхального цикла, когда в первый вторник после Пасхальной седмицы на погостах совершается поминовение родителей. Христианские представления о том, что «у Бога все живы», отчетливо проявляются на Радуницу.

В книге обращает на себя внимание характернейшее для ранней лирики Есенина *освящение* русской природы как *богоданной*, соседствующее со *странничеством*. Поскольку природный мир уже освящен Богом, это странничество сходно с паломничеством по святым местам. Поэтому почти совершенно отсутствуют мотивы преобразования, изменения, улучшения: напротив, доминирует *приятие* этого мира. Как формулирует А.И. Михайлов, Есенин «всецело был поглощен безраздельной любовью к гармонии *божественного бытия* (выделено автором. — *И.Е.*) и России — как к его воплощению»¹. Сочетание в «Радунице» поклонения существу с устремлением к «нездешнему», ощущение разлитой в мире благодати Божией, соседствующее с поминальной грустью свидетельствует о пасхальной доминанте сборника. Определение ранних стихов Есенина как «медовых» (С. Городецкий) является удачным эпитетом, который как нельзя лучше выражает сам аромат книги.

Представляется неверным интерпретировать раннего Есенина как «полуязычника», как это сделал В. Ходасевич, и в целом не очень-то доброжелательный к поэту, крестьянским писателям и «мужицкой» Руси². Гораздо более доказательным нам кажется исследо-

¹ Михайлов А.И. Сергей Есенин: судьба и вера // Есенин С. «Шел Господь пытать людей в любви...». СПб., 1995. С.17.

² См.: Ходасевич В. Есенин // Русское зарубежье о Есенине: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 45–70.

вание В.В. Лепяхина, который аргументированно подвергает сомнению устойчивое представление о есенинском «пантеизме», резюмируя: «Космос в ранней лирике Есенина весь пронизан Литургией: от небес до земли, от звезд до травы, всё на свой лад, в разных формах непрерывно служит Творцу»¹. Существенным же недостатком замечательной работы Лепяхина является неправомерное стремление распространить такое понимание поэзии Есенина на *все* его творчество. Именно поэтому исследователь замечает: «...во многих... случаях мы сознательно отвлекаемся от контекста, в котором стоят у поэта те или иные слова, строки, стихи»². Однако в поздней лирике Есенина именно тот или иной «контекст» (в данном случае исследователь имеет в виду художественные произведения) зачастую совершенно меняет исходный христианский *смысл* отдельных слов и строк.

Может даже показаться, что в отношении *поздней* лирики поэта В. Ходасевич более прав, полагая, будто у Есенина «...христианство — не содержание, а форма, и употребление христианской терминологии приближается к литературному приему <...> Если мы внимательно перечтем революционные поэмы Есенина... то увидим, что все образы *христианского мифа* здесь даны в измененных (или искаженных) видах, в том числе образ самого Христа. Это опять, *как и в ранних стихах*, происходит от того, что Есенин пользуется христианскими именами, произвольно вкладывая в них свое содержание»³. Но мы видим, что Ходасевич также неправомерно распространяет свое понимание на *всё* есенинское творчество, следующим образом «расшифровывая», как он пишет, «есенинскую веру»: «Приснодева=земле=корове=Руси мужицкой. Бог-Отец=небу=истине. Христос=сыну неба и земли=урожаю=телку=воплощению небесной истины=Руси грядущей»⁴.

На самом же деле, то, что виделось Ходасевичу непозволительным «уравниванием», в лирике Есенина предстает как *пронизанность небесной Благодатью земной России*. Поэтому в «Руси грядущей», по Есенину, несомненно присутствует Христос, как и в «урожае», «телке» и других земных проявлениях России настоящей, что по каким-то причинам неприемлемо для В. Ходасевича. Последний иронически замечал, «восстанавливая», как он выражался,

¹ Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 627.

² Там же. С. 638.

³ Ходасевич В. Указ. соч. С. 47, 57.

⁴ Там же. С. 57.

«мужицко-религиозные тенденции» Есенина: «Выйдет, что миссия крестьянина божественна, ибо крестьянин как бы сопричастен творчеству Божию», добавляя при этом: «По-видимому, Есенин даже считал себя христианином»¹. Однако не только русский поэт «даже считал себя христианином», но и в целом русское крестьянство жило именно тем, что ощущало свою сопричастность божественному, определяя себя не «полуязычниками» или «язычниками», а *православными*.

Как же тогда методологически правильно провести различие между наследованием христианского взгляда на мир в лирике Есенина и теми случаями, когда отдельные христианские образы сводятся лишь к функции «литературного приема»? Очевидно, в ранней лирике, а также во многих своих зрелых и поздних произведениях Есенин следует именно той *православной традиции*, которая и являлась в этой книге фундаментом нашего понимания русской классики. Тогда как сознательное искажение этой традиции трансформирует христианский образ в часть литературного приема.

Книгу Есенина «Радуница» начинается стихотворение «Микола». По русским православным представлениям, Святитель Николай Чудотворец — это крестьянский святой, покровитель народа, мужицкий заступник. Таким он является в русском духовном стихе². Таким он предстает и в есенинском тексте. Микола-«милостник» ходит «в лапоточках» по православной Руси. Этот небесный заступник и укоренен в русской повседневности, где «всем есть место, всем есть логов», вплоть до того, что Микола-«угодник» молится *вместе* с «людом», и, в то же время, он «странник», «пришлец», «жилец страны нездешней», который молится уже от себя «за здравье / Православных христиан». Он находится *на земле*, но *послан* в «русский край» Господом, а поэтому его земное странничество «мимо сел и деревень», «по селеньям, пустырям», «к монастырям», «по дорогам», «по трактирам» имеет все-таки определенное *направление*: «звонкий мрамор белых лестниц» ведет «ласкового угодника» в «райский сад». Да и сам он говорит: «В Божий терем правлю путь». Вполне осознавая это восхождение любимого святого в нездешнюю страну к Господу, православный люд и просит: «Миколае-чудотворче, / Помолись Ему за нас».

¹ Там же. С. 47,59.

² См.: Купина Неопалимая: Стихи духовные. М., 1991. С. 157–162.

Таким образом, в небольшом тексте мы видим как *начало* пути Святителя, посылаемого Господом в русскую землю («Говорит Господь с престола, / Приоткрыв окно за рай: / «О Мой верный раб, Никола, / Обойди ты русский край»), так и называемое, но не изображаемое *завершение* пути. Чрезвычайно важно для понимания поэтики Есенина, что Божие *напутствие* о молитве Чудотворца *с народом* («Помолись с ним о победах / И за нищий их уют») в итоге переходит в народное *напутствие* (молитву) *возвращающегося* «в райский сад» страннику: «Помолись *Ему о нас*». Уверенность в *милости Божией*, которая передается в данном случае *проницаемостью* границы между земным и небесным; жизнью, понимаемой как *странствие*, которое завершает тот же «звонкий мрамор белых лестниц», и смертью как упокоением у поминаемого в есенинском тексте Престола Господня, имеет выраженную пасхальную доминанту.

Лирический герой ранних стихотворений Есенина именно потому всецело принимает земную юдоль (ср.: «заброшенный» край, «сенокос некошенный» и т.п. совершенно «непраздничные» приметы России), что *верит* — эта земля покрыта невидимым, но спасительным Покровом Богородицы: «Я поверил от рожденья / В Богородицын покров». Логика есенинского текста свидетельствует о том, что герой говорит в цитируемых нами строках не столько о своей личной судьбе, сколько о судьбе России. Покрова Божией Матери празднуется, как известно, именно Русской Православной Церковью, тогда как Греческая Церковь его не знает. Может быть, этой *верой* в благодатный Покров над Россией в народной православной традиции, а не пресловутым «язычеством» объясняется и особое отношение к русской земле как уже освященной и благословленной Господом.

Здесь важно напомнить, что омофор Богородицы увидели *юродивый* Андрей со своим учеником. В ряде есенинских текстов общее убеждение о спасительном Покрове Богородицы над Россией соседствует с вызывающими строками, которые легко принять за эпатаж, если забыть о традиции *юродства* в русской культуре.

Так, весьма легко истолковать известные строки из стихотворения «Гой ты, Русь, моя родная» как легковесные и эпатажирующие:

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою».

Однако обратим внимание, что в художественном целом есенинского стихотворения в трех из четырех предыдущих строф так или иначе речь идет о проекции Руси небесной на Русь земную. Первое, что «видит» есенинский читатель авторской волей в его родной Руси — это «Хаты — в ризах образа...». Сам лирический герой смотрит на эту Русь «как захожий богомолец». Наконец, образ Спасителя неотделим и соприроден этой Руси: «Пахнет яблоком и медом / По церквам твой кроткий Спас». Прозрачная отсылка к православным праздникам «первого» и «второго» Спаса в целом произведения передает отнюдь не этнографический местный колорит русского августа месяца. Христос занимает в этой поэтической реальности в самом буквальном смысле *центральное место*: в тексте, состоящем из 20 строк, упоминание о Спасе мы находим в десятой строке.

Эту композиционную особенность текстов раннего Есенина необходимо учитывать и в других случаях, например, интерпретируя финальную строфу стихотворения «Я снова здесь в семье родной»:

И часто я в вечерней мгле,
Под звон надломленной осоки,
Молось дымящейся земле
О невозвратных и далеких.

Как часто приходится читать, в этом молении «земле» как будто проявляется все то же «полуязычество» поэта. Однако, помимо того, что надломленная и падающая земная осока попросту не может *звенеть*, а потому ее «звон» является в данном случае знаком, отсылающим к колокольному звону православной церкви, но одновременно и символом освященности этим же звоном всего тленного, как надломленная осока, земного (тех же «невозвратных и далеких»), важно отметить и то, что единственная предметная деталь, прямо отсылающая к православной Церкви, также находится в *композиционном центре* и этого текста (в 9 и 10 строках), как бы этим своим центральным положением «оправдывая» последующее моление томящегося героя:

Над куполом церковных глав
Тень от зари упала ниже.

Поэтому неверно интерпретировать эти произведения Есенина как языческое предпочтение *земной Руси* небесному раю. Поскольку родина уже освящена небесными заступниками, ки-

нуть Русь в стихотворении «Гой ты, Русь, моя родная» означает совершить отступничество не только по отношению к земной родине, но и родине, принявшей свой крест, родине, находящейся под омофором Пресвятой Богородицы, а стало быть, пренебречь ее святынями.

За предпочтением лирического героя стоит вполне традиционное упование на того кроткого Спаса, который по русским представлениям просто не может призвать бросить отчизну. К тому же сам этот крик, как и сомнительная возможность выбора между богоспасаемой Русью и «раем», сопровождающаяся словно побуждением к предательству («Кинь ты Русь»), свидетельствуют о некоей опасности, ловушке для героя. По-видимому, здесь кроется некое искушение, когда за кричащим голосом «святой рати» (криком своим напоминающей, скорее, легион) таится отнюдь не небесное воинство, поскольку этот возглас словно призывает одновременно и оставить Спаса, а значит, и самому остаться без надежды на духовное спасение. Во всяком случае, в русской православной традиции кротость всегда противостоит безблагодатному шуму. Поэтому не только «нелогичный», но и словно бы *юродивый* выбор лирического героя на самом деле подчиняется иной «логике», вытекающей из народных представлений о спасении, неотделимом от Спаса.

В адекватности такой интерпретации стихотворения нас убеждают другие есенинские тексты, в которых лирический герой, вполне принимая этот мир, отнюдь не противится своей возможной участи и не держится за собственно земные узы:

Всё встречаю, всё приемлю,
Рад и счастлив душу вынуть.
Я пришел на эту землю,
Чтоб скорей ее покинуть.

Глаза, увидевшие землю,
В иную землю влюблены.

С улыбкой радостного счастья
Иду в другие берега.

Сон мой радостен и кроток
О нездешнем перелеске.

Есть радость в душах — топтать твой цвет,
На первом снеге свой видеть след.
Но краше радость и стихший пыл
Склонивших веки пред звоном крыл.

Рассмотрим подробнее «механизм» воздействия пасхального архетипа на текст стихотворения «Не ветры осыпают пущи». Приведем его полностью:

Не ветры осыпают пущи,
Не листопад златит холмы.
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы.

Я вижу — в просиничном плате,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распятъ воскресшего Христа:
«Ходи, мой Сын, живи без крова,
Зорюй и полднюй у куста».

И в каждом страннике убогом
Я вызнать пойдю с тоской,
Не помазуемый ли Богом
Стучит берестяной клюкой.

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час,
Что в елях — крылья херувима,
А под пеньком — голодный Спас.

Обращает на себя внимание, прежде всего, мотив *повторного* распятия Христа, имеющий определенный духовный подтекст. Адекватная интерпретация есенинского текста вряд ли возможна без исследовательской экспликации того типа культуры, в пределах которой этот подтекст функционирует и может быть описан. На наш взгляд, в этом, как и во многих иных случаях, обращение к православному контексту русской литературы — не с его узко профессиональной стороны, но как к проявлению христианской тра-

диции, способному стать особым предметом «эстетики словесного творчества» (Бахтин), позволяет приоткрыть некоторые «темные» при других подходах (например, при «историко-литературном» или «мифопоэтическом») «смыслы» произведения.

Итак, в есенинском художественном тексте речь идет не о распятии Спаса, но о Его новой жертве. Однако, это такого рода жертва, которая позволяет спастись Другому (всякому Другому — в частности, лирическому герою). Для этого спасения требуется в каждом Другом попытаться увидеть (прозреть) лик Христа. Существенно, что изображается не Другой вообще, но самый ничтожный, последний и, возможно, гонимый Другой:

И в *каждом* страннике *убогом*
Я *вызнавать* пойду с тоской.

Отсюда понятна такая черта русской христианской ментальности, как особенная любовь и сострадание к каторжникам, беглым, убогим, — как раз к тем, которые не имеют как будто бы никаких угодных Богу дел и заслуг. В данном типе культуры, хотя, разумеется, не отменяется евангельское — «вера без дел мертва» (Иак. 2:20), но человек спасается не делами. Благодать нельзя *выслужить* суммой дел, можно лишь *обрести* ее.

Кто такой *странник убогий*? В системе «народной этимологии» — это человек странствующий, то есть не имеющий своего собственного дома, но зато у него есть Бог. Странник у-Богий — это странник Божий. Причем в этом тексте имплицитно проявляется свойственное русской культуре *соборное* видение мира. Странник убогий — потому и странник, что движется, идет, «стучит берестяной клюкой». Однако, идет и лирический герой; его движение подчеркивается дважды: «Я *вызнавать* *пойду*...»; «И, может быть, *пройду*...» Но движется и Богоматерь, именно этим ее словесный образ отличается от визуального иконического лика:

На легкокрылых облаках
Идет возлюбленная Мати...

Концептуально важно, что первое же напутствие Христу, которое звучит в ее устах, также связано с мотивом движения, антистаурности: «*Ходи*, мой Сын, живи без крова...».

Таким образом, можно констатировать общий для героев есенинского произведения мотив движения. Заметим, что различные векторы этого движения должны совпасть в некоей идеальной (иначе говоря, *синергической*) точке, дарующей возможность *соборного* спасения. Вектор движения Богоматери — по направлению к миру, к людям: Христа «Она несет для мира». В соответствии с этим заданным вектором лирический герой движется *навстречу* каждому страннику (= навстречу Христу). Наибольшая опасность — это потенциальная возможность *несовпадения* траекторий пути в данной идеальной точке, препятствующая чаемой соборной благодатной Встрече:

И, может быть, пройду я мимо
И не замечу...

Но что есть Богоматерь для православного типа культуры? Это не столько *дева* Мария, сколько именно *Богоматерь* или же *Богородица*: та, которая *родила* Бога.

В рассматриваемом тексте каким-то особенным и странным — на первый взгляд — образом соседствуют рождение — *Рождество* и Воскресение — *Пасха*, что происходит на границе 2 и 3 строф. Из второй строфы реципиент узнает, что «Мати / С Пречистым Сыном на руках», то есть здесь Спаситель — *младенец*. В третьей же строфе говорится, что это — воскресший Христос, то есть *взрослый*. Тем самым грань между Христом-младенцем и Христом-взрослым снимается — так же, как и различие между Спасом и странником убогим.

Нарративная структура текста такова, что как раз Рождество мгновенно переакцентируется в Распятие (то есть в смерть), а затем — в Воскресение. *Фабульно* акцентируется новое Распятие Иисуса, но *сюжетно*, напротив, Его Воскресение. Вторая строка третьей строфы, то есть вновь, как уже в рассмотренных выше случаях, геометрический центр или «сердцевина» текста, так организована автором, что последнее его слово, как завершающий аккорд этого стихового события, акцентирует не Распятие (что могло бы быть в несостоявшемся варианте «Воскресшего Христа *распят*»), но, напротив, свидетельствует о доминанте Воскресения. Эта переакцентуация позволяет считать, что в данном тексте воспроизводится не рождественский архетип, а пасхальный.

Можно предположить, что одним из возможных глубинных источников настойчивого использования Есениным мотива смерти, гибели старой России является — парадоксальным образом — ак-

туализация как раз этого пасхального архетипа. Для того, чтобы *воскреснуть*, совершенно недостаточно частичного, постепенного улучшения. Скажем, *постепенного* улучшения недолжной российской жизни. Идея постепенности, непрерывного развития вообще достаточно чужда русскому культурному менталитету. Поскольку Воскресение (Пасха) — это окончательная победа над смертью, одоление смерти, можно говорить об их таинственной связи: без смерти Воскресения не бывает. В анализируемом тексте эта особенность пасхального архетипа — элиминирование дистанции между Рождеством и Распятием — в пользу Воскресения — вмещается в тесные пределы одной, хотя и центральной, стихотворной строки.

Но зададимся следующим вопросом — какой глубинный подтекст постоянно манифестируемой Есениным ничтожности границы между греховным и святым, между профанным и сакральным? Укажем только один из множества возможных примеров из стихотворения «Свищет ветер под крутым забором...»:

Верю я, как ликам чудотворным,
В мой потайный час
Он придет бродягой подзаборным,
Нерушимый Спас.

Можно заметить, что вера в чудодейственность иконных ликов Христа и вера в действительное появление *самого* Христа в лице (образе) нищего бродяги уравниваются между собой. Однако почему особо почитаемые в России чудотворные иконы, изображающие Христа, рифмуются — и уже тем самым сближаются почти до неразличения — с «бродягой подзаборным»?

Нам уже приходилось отмечать¹, что Ю.М. Лотман, убедительно противопоставляя бинарную модель русской культуры западноевропейской тернарной системе², упустил, на наш взгляд, только один, — правда, важнейший — момент, порождающий это глубинное типологическое различие двух образов мира, двух раз-

¹ См.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. <Вып. 1.> Петрозаводск, 1994. С. 34, 55; Есаулов И. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // Dostoevsky and the Christian Tradition. Cambridge, 2001. P. 124.

² См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 257–270.

личных культурных аксиологий. Это значимое отсутствие в православном типе культуры идеи Чистилища как самостоятельной. Надо сказать, что в совместной статье Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» хотя и приводится разграничение между католическим представлением о пространствах загробного мира (включающим Чистилище) и православным, однако это разграничение характеризуется как один из многих примеров русской «бинарности», как «частное рассуждение»¹. Не случайно это «частное рассуждение» исчезает (как не принципиальное) в написанной позже книге Лотмана «Культура и взрыв». С нашей же точки зрения, именно в этом разграничении можно усмотреть важнейший архетипический источник последующего системного общекультурного размежевания.

Поскольку нет Чистилища как особого «промежуточного» звена, дистанция между Адом и Раем, греховным и святым резко сокращается. Поэтому возможны как *мгновенное* спасение, так и *мгновенная* же гибель: духовные взлеты могут непосредственно соседствовать с падениями. Это та данность, которая окружает человека в здешнем (земном) мире, «в мире сем». Отсюда и, может быть, чрезмерно прямая иной раз проекция святой Руси на грешную Россию. Отсюда же парадоксальное сближение кенозиса² с верой во всемирную миссию России и в русского Христа.

Промежуточной ступени между «лучшим из лучших» — Христом — и худшим из худших — «бродягой подзаборным» — зачастую не существует. Иными словами, «бродяга подзаборный» и Христос могут оказаться здесь одним и тем же лицом; различие между ними в форме, но не в сущности. Христос намеренно является в мир «бродягой», испытывая действительность нашей христианской любви. Поэтому так важно уловить за случайной и недолжной *формой* единую и единственную сущность. Отсюда наибольший грех — это отнюдь не грозящее человеку превращение в результате недолжной жизни в подзаборного бродягу, не — тем более — «неудачное» выстраива-

¹ Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. М., 1996. С. 339.

² Бёртнес Ю. Русский кенотизм: к переоценке одного понятия // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. <Вып. 1.> С. 61–65. Иное понимание места кенозиса в отечественной культуре см.: Горичева Т.М. О кенозисе русской культуры // Христианство и русская литература. <Вып.1.> СПб., 1994. С. 50–88.

ние собственной жизни, но страшная есенинского лирического героя вероятность не увидеть в «страннике убогом» своего Спасителя: тем самым, не мы «спасаем» бродягу, а он представляет возможность спастись нам.

Доминантное для русской культуры представление о соборном спасении и соборной гибели проявляется в есенинском тексте таким образом, что не узнать в бредущем «страннике» (= бродяге) Христа, означает не только лишиться себя личного спасения, погибнуть — в «потайный час», но этим актом неузнавания вторично *распят* и самого Спасителя.

Какой духовный подтекст имеют строки из того же стихотворения «Свищет ветер под крутым забором...»:

Но, быть может, в синих клочьях дыма
Тайноводных рек
Я пройду Его с улыбкой пьяной мимо,
Не узнав навек?

Почему вневременная вечность соседствует здесь с решающим событием земной жизни лирического героя — «потайным часом»?

Одной из особенностей православной литургии на церковнославянском языке является последовательная замена прошедшего времени в повествовании о смерти и воскресении Христа — настоящим. Речь идет о так называемом «богослужбном *сегодня*», о котором мы уже рассуждали в чеховском разделе книги. Подобное исчезновение временного зазора между описываемым (отмечаемым церковным преданием) событием и самим его описанием означает, что в данном типе культуры актуально не *символическое* следование жизни Христа, а совершенно *реальное*, хотя и *мистически* понятое «со-участие» событиям жизни Спаса. Христос, таким образом, в пределах годового литургического цикла умирает и воскресает не символически, но *реально*. Отсюда и настоящее (а не прошедшее) время в литургии.

В этом типе культуры, выросшем из пасхального инварианта, оказывается, что не только моя жизнь и ее спасение определяются моим отношением к Христу, но и актуализируются обратные трансисторические скрепы: Его жизнь и смысл Его распятия также определенным образом зависят от моего же отношения к этому. Речь идет об особой остроте переживания соборного мистического единения Спасителя и спасенных, Христа и христиан, когда неузнава-

ние Христа в ближнем аналогично Его повторному распятию. «Память» пасхального архетипа и реализуется в подтексте как данного есенинского стихотворения, так и многих других (например, «Шел Господь пытаться людей в любви...»).

Образ поэта после 1917 г. современники определяют как «падшего ангела». А.И. Михайлов, напомнив о «святой злобе» (из блоковской поэмы), замечает: «Поддается внедрению этой «злобы» в сознание русского человека и Есенин, ступая на путь отречения от религиозного сознания православной России и делая слабую попытку отряхнуть от своих ног прах *Руси патриархально-крестьянской*» (выделено автором. — И.Е.). Это «отречение от Святой Руси» совершается «как бы от *фаворского света* в сумерки преисподней»¹. Особое отношение русских людей к поэзии Есенина можно до известной степени объяснить не только тем, что она созвучна «таинственной подоснове русской души» в ее неизменной сущности, как это предполагает Ю. Мамлеев², но и этим «падением»: судьба России в XX в. как бы повторила предвосхитившую ее судьбу Есенина.

Символическим «пределом» этого падения являются печально известные строки из «Железного Миргорода»: «Мне страшно показался смешным и нелепым тот мир, в котором я жил раньше <...> стал ругать всех цепляющихся за «Русь» как за грязь и вшивость. С этого момента я разлюбил нищую Россию. <...> С того дня я еще больше влюбился в коммунистическое строительство». В допечатной версии этого же очерка автор заявляет: «Убирайтесь к чёртовой матери с Вашим Богом и Вашими церквями. Постройте лучше из них сортиры, чтоб мужик не ходил «до ветру» в чужой огород».

Исследователями давно замечено текстуальное сходство этих строк и высказываний из поэмы «Страна Негодяев»:

... хочу в уборную,
А уборных в России нет.
Станный и смешной вы народ!
Жили весь век свой нищими
И строили храмы Божие...
Да я б их давным-давно
Перестроил в места отхожие.

¹ Михайлов А.И. Указ. соч. С. 25–26.

² См.: Мамлеев Ю. В поисках России // Русский рубеж. № 3. Специальный выпуск газеты «Литературная Россия» (Без даты).

Однако если в поэме эти глумливые строки принадлежат Чекистову-Лейбману, называющему себя «гражданином из Веймара», то в «Железном Миргороде» Есенин высказывается от себя. Он словно пытается стать «своим», участвовать в «строительстве», затеянном совсем другими персонажами. Это желание заговорить голосом «гражданина из Веймара» проявляется не только на уровне лексики («странный и смешной» = «смешной и нелепый» и т.п. переключки), но и в обращении. Если для Чекистова до известной степени естественно, обращаясь к русскому Замарашкину, в его лице обращаться как бы ко всему русскому народу («вы... жили... строили»), то автору очерка предварительно необходимо занять какую-то *внешнюю* — и именно чуждую русской традиции — позицию, чтобы заявить «Убирайтесь к чёртовой матери с *Ваши*м Богом и *Ваши*ми церквями». Для того, чтобы стать на подобную точку зрения, недостаточно обращения «Милостливые государи!», необходимо попытаться *стать* Чекистовым, что оказалось невозможным для Есенина.

Сам персонаж «Страны Негодяев» вполне осознает истинную направленность своих глумливых инвектив, поэтому он и потешается над Замарашкиным, называющим его «брат мой»:

Ха-ха!
Что скажешь, Замарашкин?
Ну?
Или тебе обидно,
Что ругают твою страну?

Он же, «гражданин из Веймара», открыто заявляет о том, что его непримиримость отнюдь не связана с тяжелым «годом» («скверный год», «отвратительный год»), как это полагает его незадачливый оппонент:

Я ругаюсь и буду упорно
Проклинать вас хоть тысячи лет,
Потому что...

Многоточие и повтор последней фразы свидетельствуют о том, что настоящая причина проклятий, не имеющих конца, далеко не сводится к высказанному Чекистовым поводу, а имеет подобную шекспировскую мистическую глубину (отсюда его упоминания о Гамлете), которую и хотел бы, но не решается высказать «гражданин из Веймара».

Инфернальный контекст этих признаний Чекистова (эпизод начинается и заканчивается грязной *бранью* персонажа; упоминаются «адский холод», «темнота», «ветер, как сумасшедший мельник», «чертова вьюга») также манифестирует гораздо более глубинную смысловую перспективу, далеко не сводимую к спорам времени гражданской войны в России.

Приходится и отказ Есенина от «цепляющихся за “Русь”» рассматривать в этом же инфернальном контексте. Не просто «чужое», но откровенно враждебное — к тому же мистически враждебное «чужое» — автор попытался декларировать в качестве «своего» посредством отречения от своей православной сущности. Как замечает А.И. Михайлов, «Почти во всех автобиографиях Есенин, словно бы помня чей-то наказ или данное кому-то обещание, не забывает отметить свое безверие»¹. Даже звучащий в поэме торжествующий *хохот* «гражданина из Веймара», сопровождающий уничижение России, словно бы пытается повторить — уже от собственного имени — Есенин в своем очерке («Я... осмотрел столовую, свою комнату, две ваннные комнаты и, сев на софу, *громко расхохотался*... Вспомнил про “дым отечества”...»), попытавшись, как и его персонаж, для пущей важности напомнить о своем «заграничном» новом видении: «Я объездил все государства Европы и почти все штаты Северной Америки. Зрение мое переменялось»². Но оказалось, что стать «своим» ему попросту невозможно. Если Чекистов-Лейбман, не соглашаясь с Замарашкиным, позиционирует себя как «инострнца», что не только не мешает, но как раз *помогает* ему чувствовать себя *своим* в «Стране *Негодяев*», несмотря на его демонстративно-оскорбительное дистанцирование от «бездельника-народа» и нескрываемую вражду к *чужим* святыням, то Есенин, отрекшийся от *своих* церквей, напротив, вынужден устами лирического героя горестно констатировать: «В *своей стране я точно иностранец*».

Переходя к рассмотрению поэмы «Черный человек», заметим, что, несмотря на ряд появившихся в последние десятилетия глупо-

¹ Там же. С. 30.

² Ср. подобный ракурс видения Чекистова:
То ли дело Европа?
Там тебе не вот эти хаты...

ких и интересных исследований произведения¹, текст поэмы продолжает оставаться «непрозрачным». Мы предлагаем новую интерпретацию есенинского шедевра и при этом ограничимся лишь одним из аспектов его поэтики. Эта попытка вовсе не подвергает сомнению предыдущие истолкования текста, однако центральное место в нашей интерпретации занимает обсуждение таких проблем поэтики, которые хотя и затрагивались в есениноведении, но, как правило, бегло, попутно, оставаясь тем самым на периферии исследовательского внимания.

Основной наш тезис состоит в том, что в поэме «Черный человек» не два героя, а три. Иными словами, помимо черного человека и лирического героя, имеется и некто третий. Более того, без осознания места и роли этого третьего в поэме затемняется смысл и диалога-спора между черным человеком и героем.

Станным образом этот субъект действия обычно не замечается исследователями. Мы говорим о странности потому, что этот персонаж появляется буквально с первой строки поэмы. Это — «друг» героя, к которому он и обращается с жалобой-мольбой:

Друг мой, друг мой,
Я очень и очень болен.

Заметим, что подобное обращение («друг мой, друг мой») по ходу развития сюжета как бы повторяется по отношению к «черному человеку»: «черный человек, черный, черный». Таким образом, уже синтаксический параллелизм не позволяет нам как интерпретаторам этой поэмы считать «друга» лишь риторической фигурой, лишь адресатом, не участвующим в действии: «друг» выполняет важнейшую роль в композиционной организации текста, правда, эта роль не сразу проясняется. Напомним, что «друг» появляется и во второй части поэмы. Но частотность упоминания увеличивается: слово «друг» употреблено уже *три* раза, а не *два* (как в первой части). Таким образом, всего в этой небольшой поэме слово «друг» упомянуто *пять* раз, что дополнительно не позволяет сводить эту фигуру к малозначимой фикции.

¹ См., например: Никё М. Поэма С.Есенина «Черный человек» в свете аггелизма // Русская литература. 1990. № 2. С. 194–197; Шубникова-Гусева Н.И. Тайна черного человека в творчестве С.А.Есенина // Литературная учеба. 1995. № 5–6. С. 112–124; Воронова Е.О. Мотивы народной демонологии в поэме Есенина «Черный человек» // Филологические науки. 1996. № 6. С. 92–124.

Более того, в пятый — и последний — раз «друг» текстуально появляется как бы *вместе* с черным человеком. И в данном случае он обретает — хотя бы потенциально — тот же статус, что и черный человек, но *семантически обратный* ему:

Я один у окошка,
Ни гостя, ни друга не жду.

Заметим, что «гостем» в художественном целом поэмы называется не кто иной, как *черный человек*:

Черный человек,
Ты — прескверный *гость*.

Приходится сделать вывод, что это соседство «гостя» и «друга» чрезвычайно значимо для художественного мира поэмы. Именно пятое, последнее, упоминание о друге и участвует в формировании своего рода этических полюсов, между которыми располагается герой поэмы (лирическое «я»).

«Прескверный гость» имеет исключительно *негативные* коннотации на протяжении всей поэмы, тогда как «друг», напротив, связывается со светлым началом, к которому явно тянется герой поэмы. В сущности, поэма представляет не только развернутый спор героя с «черным человеком», но и диалог с «другом» — правда, *редуцированный*, что очень существенно.

Теперь попытаемся разобратся в конструктивном аспекте¹ есенинского текста. В двух частях поэмы ровно 150 строк. Еще 8 строк составляет третья часть. Однако, несмотря на то, что поэма начинается и заканчивается словами героя поэмы, ему принадлежат лишь 85 строк, а черному человеку — 73 строки. Но если мы проанализируем собственно диалоги (словесный поединок) героя и его антагониста, то обнаружим, что черному человеку принадлежат 36 строк в первой части и 37 — во второй, тогда как на долю героя приходится лишь 8 строк в первой и 4 — во второй. Таким образом, мы имеем *шестикратное* (плюс еще одна строка) превосходство черного человека.

¹ См.: Есаулов И.А. Литературный текст как конструктивное целое // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 3–19.

Можно задуматься и о числовой символике: 12 строкам героя соответствует шестикратное преимущество его антагониста плюс еще одна (очевидно, *тринадцатая*) строка, которой располагает черный человек. Но и эти двенадцать строк отнюдь не опровергают «ложь» (или «правду») черного человека, а выражают, во-первых, сомнения в личном праве оппонента обличать (судить) героя: «*ты не смеешь*»; во-вторых, отказ от идентификации личности героя с «поэтом» (пусть и скандальным) и попытку направить своего врага на иные лица: «*другим / Читай и рассказывай*»; в-третьих, перенос внимания на личность обличающего: «*ты прескверный*». Каждому из вариантов «ответа» отводится по четыре строки.

Любопытно отметить и 7 строк обращения к «другу», с которого начинаются первая и вторая части. Словам «скверного гостя» предшествуют также 7 строк, где варьируются слова «черный человек» (причем «черный» повторяется 9 раз). Вообще вторая и третья строфы благодаря этому повтору напоминают некое заклинание (поэтому старый спор об одной букве — «на шее *ноги*» или все-таки «*ночи*» маячит голова героя, — может быть, не так уж принципиален, поскольку при любом варианте сохраняется нарочитая затрудненность смысла, характерная для ворожбы или заклятья). Однако вместо словесного оберега, напротив, звучит как бы призывание нечистой силы, хотя не исключено и вполне невольное: «черный» — не только традиционный эвфемизм «черта», подобно многим другим, зафиксированным у Даля; но в данном случае важно фонетическое созвучие. Будучи повторенным 7 (9) раз (сама сакральность цифр, переворачиваемая вследствие изменения семантики предиката, едва ли может быть случайной), это фонетическое «родство» с inferнальным субъектом прямо провоцирует материализацию в тексте и самого «голоса» антагониста героя. Наконец, весьма показательно, что в целом в тексте поэмы слово «черный» употребляется 13 раз. «Чертова дюжина» по отношению к inferнальному субъекту не требует особых комментариев, но свидетельствует о важности для данного текста цифровой символики. Заметим, что и «черный человек», подобно герою, также любит повторы. И хотя в данном случае во второй части поэмы буквально повторяются совсем другие строки («К тому ж поэт <...> И своею милою»), но их вновь 7.

Если в этом же аспекте конструкции целого обратиться к «Моцарту и Сальери», то окажется, что обычное в есениноведе-

нии мнение о «моцартианстве» Есенина никак нельзя проецировать ни на его последнюю поэму, ни, тем более, на его героя. Напомним, что в пушкинском тексте первое слово и последнее принадлежат именно Сальери (у Есенина же — не черному человеку, а герою). Таким образом, в структуре поэмы есенинский герой занимает место не Моцарта, как следовало бы ожидать, а именно Сальери.

В пушкинском тексте Сальери принадлежит 166 строк, тогда как Моцарту — лишь 97 (это соотношение напоминает пропорцию между голосами есенинского героя и черного человека: и в этом герое ближе к Сальери, нежели к Моцарту). Если же мы обратимся к пушкинским диалогам протагонистов, то обнаружим и на этом уровне кардинальное отличие от тех пропорций, которые мы констатировали в есенинском тексте. У Пушкина как раз в диалогах слово Моцарта как бы возносится над словом Сальери: Моцарту принадлежит 97 строк, тогда как Сальери — всего 51: разница почти двукратная! Напомним, что у Есенина голос черного человека шестикратно «весомее» голоса героя. К тому же в каждой из двух сцен Моцарт еще и *играет*, а в диалоге с Сальери говорит об искусстве и гармонии. Ничего подобного у Есенина нет. О поэзии, искусстве и жизни рассуждает исключительно черный человек.

Можно возразить, что есенинский герой *действует*. Но, во-первых, как тут не вспомнить пушкинское: «Слова поэта суть уже его дела», а, во-вторых, его действие, вызываемое *одержимостью* («я взбешен, разъярен»), может лишь подчеркнуть оскорбительную правоту антагониста, приписывающего герою не только «ловкость ума», но и «рук»: герой действительно ловко бросает свою трость («прямо к морде... в переносицу»). Однако в таком случае почему не вспомнить, как ловко и к тому же результативно *действует* и Сальери: он ведь тоже «*бросает яд в стакан*».

С некоторой точки зрения, можно говорить о «победе» Сальери: сопернику пушкинского персонажа «что-то тяжело» и, главное, в итоге Сальери остается, наконец, один, как и есенинский герой. Эта пушкинская ремарка («один») повторяется и в горестной констатации есенинского персонажа: «Я один». Их голоса сближаются и равным количеством финальных строк: по 8. Таким образом, при материалистическом понимании «победы» исчезновение в финале и черного человека, и Моцарта может быть истолковано как финальное торжество их соперников. Ясно, однако, что Пушкин и Есе-

нин — при резком различии их ценностных ориентиров — наследуют иную традицию, которая неизмеримо глубже поверхностного физического одоления внешнего врага.

При анализе этой поэмы не всегда обращается внимание на то, что диалог черного человека и лирического героя — это совсем не диалог «клеветника» и «поэта». Иными словами, нельзя сказать, что черный человек в этом диалоге всегда неправ, всегда лжет, а «поэт» — всегда прав, всегда говорит только правду. Известная уязвимость героя в этом споре состоит в том, что нередко черный человек *говорит именно правду* о герое, тогда как герой как раз *отрывается* от этой правды о себе. В отречении от этой правды проявляется и *отречение от самого себя как поэта*.

Заметим, что лирический герой *ни разу* не называет себя по-этом: поэтом называет его именно *черный человек*:

Был он изящен,
К тому ж *поэт*;

Ах, люблю я *поэтов*;

И вот стал он взрослым,
К тому ж *поэт*.

Все эти слова не случайно принадлежат черному человеку. Именно черный человек часто только лишь *напоминает* собственно *есенинскую* биографию — правда, помещая ее в особый смысловой контекст:

Хоть с небольшой,
Но хватистой силою,
И какую-то женщину,
Сорока с лишним лет,
Называл скверной девочкой
И своею милою.

С этой точки зрения аргументация лирического героя выглядит совершенно неубедительной и чрезвычайно уязвимой:

Читает мне жизнь
Какого-то прохвоста и забулдыги;

Что мне до жизни
Скандального поэта.
Пожалуйста, *другим*
Читай и рассказывай.

Тем самым герой не желает признавать, что в «мерзкой книге», которую читает черный человек, записана его *собственная жизнь*, а не только жизнь «какого-то прохвоста и забулдыги»; не желает признавать, что *скандальным* поэтом является не кто-то *другой*, а именно он сам.

И только *после* этого самоотречения — в конце первой части поэмы — уже происходит частичное отождествление «черного человека» и «поэта». Как раз после строк «Что мне до жизни / Скандального поэта./ Пожалуйста, другим / Читай и рассказывай» *впервые* в поэме портрет черного человека начинает обретать какую-то конкретизацию, которой ранее не было.

Черный человек
Глядит на меня в упор.
И *глаза* покрываются
Голубой блевотой.

Голубой цвет — это не только цвет есенинских глаз (то есть вне-текстовая биографическая реальность), эта деталь присутствует и в тексте. Причем она относится именно к «поэту», о котором рассказывает черный человек:

Жил мальчик
В простой крестьянской семье,
Желтоволосый,
С голубыми глазами.

Таким образом, после того, как герой отказывается признать рассказанную ему жизнь за свою собственную, начинается уподобление его самого черному человеку.

Конечно, можно возразить, что «мерзкая книга» не передает «жизнь» поэта во всей ее полноте, а только является как бы *сбором* грехов героя. Действительно, нельзя сказать, что «черный человек» читает *всю правду* о герое, но все-таки это и не ложь о поэте, а та *часть правды* о его жизни, которую герой не желает признавать. Иными словами эту проблему можно сформулировать

следующим образом. «Мерзкая книга» есть собрание скверных проступков и грехов героя, однако он не желает *признаться* в этих грехах и тем самым *покаяться*. Но только посредством покаяния может наступить то предполагаемое *выздоровление*, которого так жаждет герой.

«Победа» черного человека в споре с ним совершенно не равнозначна риторическому отречению от своих собственных грехов, от своей собственной лирики, от своей собственной жизни, от своего собственного детства: «в одном селе, / Может, в Калуге, / А может, в Рязани».

Но именно после этого отказа происходит не только частичное отождествление «черного человека» с героем, что мы уже подчеркнули, но и пропадает надежда на возможную помощь своего «друга» — ангела-хранителя — в борьбе с этим «черным человеком». Не случайно упомянут *перекресток*, в народной демонологии не только предполагающий место обитания нечисти, но и символизирующий *выбор*, который должен сделать герой: «Тих покой перекрестка. / Я один у окошка / Ни гостя, ни друга не жду». Однако этот *отказ* от помощи («ни гостя, ни друга не жду») вовсе не означает вместе с тем того отказа от «черного человека», которого жаждет герой. В отличие от «друга», «скверный гость» является и незванным.

Однако «перекресток» — это и пространство, связанное в славянской демонологии с *заложными покойниками* (в частности, самоубийцами)¹. В есенинском тексте это соседство намечено в пределах единой строки: «... *покой перекрестка*». Кроме того, финальное «разбитое зеркало» (убийство двойника, означающее самоубийство) намечено уже в начале второй части поэмы. Потенциальное самоубийство является одним из вариантов избавления от той таинственной болезни, о которой герой говорит «другу». «Служба водолазова» также связана с темой самоубийства — через перекресток и мотив заложных покойников. Крестьяне в случае какого-либо стихийного бедствия могли разрывать могилу, заливать ее водой; переносить труп в болото, в трясины или в воду и т.д.² Если перекресток — это *место* погребения, то в тексте есть и намеки на *способ* погребения. Известь («известка») как что-то

¹ См.: Зеленин Д.К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1999. С. 90 и др.

² См.: Там же. С. 99–109.

странное и неестественное по отношению к равнине вместе с тем находится в весьма ожидаемом соседстве с определенным способом погребения.

Если есенинскую поэму понимать как «поэму о поэте и искусстве», считая ее «творческим кредо поэта»¹, то следует все-таки как-то интерпретировать тот поразительный факт, что единственная в поэме строка, где упоминается само слово «искусство», также принадлежит вовсе не герою, а именно черному человеку. Ведь буквально все рассуждения «о поэте и искусстве» относятся исключительно к черному человеку и представляют собой даже не передачу чужого слова, а в самом строгом смысле прямую речь «скверного гостя». Если перевести эту поэтическую речь на прозаический язык, которым изъясняются литературоведы, то суть укоров черного человека «поэту» состоит в сознательном нарушении поэтом соответствия между описываемой им реальностью и тем «художественным миром», который мы находим в его творчестве; между планом выражения и референтностью. В итоге поэтической «игры» художественная кажимость авантюрно замещает реальность: женщину можно назвать девочкой; несчастье — неловкостью; счастье — ловкостью; а «переодевание» (или, если угодно, «ряжение»), *кажимость* — и есть «самое высшее в мире искусство».

Ряжение, далеко не чуждое биографическому Есенину², в этом случае связывается — но не в кругозоре героя, а в художественном целом произведения — с inferнальным началом. Авантюризм, да еще «самой высокой / И лучшей марки», не случайно соединяется с метельными атрибутами. «Метели» одновременно «веселые» и inferнальные («Снег до дьявола чист» — каламбурит в той же строфе черный человек). За этим каламбуром, намеренно смешивающим чистоту и декабрьскую чертовщину, просматривается то же карнавальное начало, о котором шла речь в блоковском разделе нашей работы: метельные «веселые прялки» можно интерпретировать и таким образом.

Карнавальность предполагает меню масок, за которыми часто нельзя увидеть лицо, в этой мене и проявляется «ловкость ума и рук», которая сопряжена счастью, но счастью, конечно, именно

¹ Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека». М., 2001. С. 482.

² См.: Там же, а также: Шубникова-Гусева Н.И. «Я хожу в цилиндре не для женщин...»: Ряжение как обряд в творчестве Есенина // Литературная учеба. 1998. № 4–6. С. 124–151.

авантюриста, но не поэта. Отсюда первое определение лирического героя, данное черным человеком, — это не поэт, а именно «авантюрист». И только вслед за этим — «к тому ж поэт». Однако «книга жизни», которую читает черный человек, и жизнь авантюриста — это совершенно разножанровые понятия: если авантюрист как человек карнавальный может играть разными масками (например, «казаться улыбчивым и простым»), то в настоящий момент, если верить черному человеку, этой авантюрной жизни наступил конец (о его жизни говорится в прошедшем времени, как об уже *прожитой* и *закончившейся*).

В этом смысле — при всех убедительных доводах о той или иной есенинской интертекстуальности¹ — «служба водолазова» может быть осмыслена попросту как именно *разоблачение* авантюрной игры; ведь в буквальном смысле «служба водолазова» — это погружение в глубину; в иных случаях, обнаружение чего-то скрываемого, чего-то прямо противоположного той авантюрной кажимости, которую черный человек приписывает «скандальному поэту». Криминальный элемент, неожиданно появляющийся в поэме («Словно хочет сказать мне, / Что я жулик и вор, / Так бесстыдно и нагло / Обокравший кого-то»), может быть осмыслен также через «службу водолазову» (ведь черный человек, по сути, упрекает героя в желании спрятать «концы в воду» и указывает на эти «концы»).

Обращает на себя внимание уверенность черного человека в своевременности зауспокойного чтения-отпевания. Хотя он читает «как *над* усопшим», но не над действительно умершим, однако же глагольные формы постоянно свидетельствуют о *финальности* пути героя, который когда-то «проживал», «был», «называл», «страдал», «жил».

Деревья, которые «как всадники, съехались», свидетельствуют о той же смертной финальности для героя. Дерево в славянской мифологии выступает «как один из вариантов мировой оси, связующий земной мир с «верхним» и «нижним», «этот» с «тем»²; как «метафора дороги... путь, по которому можно достичь загробного мира»³. В есенинском тексте актуализируется хорошо известная в мифологии особая роль деревьев «в погребальной обрядности»⁴.

¹ См.: Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина. С. 480–590.

² Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. М., 1999. Т. 2. С. 61.

³ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С.160.

⁴ Славянские древности. Т. 2. С. 61.

Возможны два противоположных ценностных толкования символики деревьев в последней есенинской поэме. Однако оба неотделимы от неминуемой и близкой смерти. Первое предполагает прощение «деревянной Руси» с «поэтом золотой бревенчатой избы». В таком случае «деревья» и «друг» имеют положительные коннотации в тексте. Но более адекватно, на наш взгляд, противоположное толкование. В контексте есенинской поэмы необходимо отметить существенную связь между заложными покойниками (в частности, самоубийцами, которых «не принимает» святая земля, а потому их «закладывали» ветками, досками, кольями) и деревьями (которые не случайно в поэме Есенина не имеют видовой конкретизации, а выполняют демонологическую функцию).

«Деревянные всадники», сопровождающие черного человека, пришедшего за душой героя, могут быть поэтому интерпретированы как художественный аналог заложных покойников. Пограничность локуса, связанного с деревьями, сказывается в том, что человек «вовлекается нечистой силой... в демоническую мистификацию... наутро все окружающие человека ночью «культурные» предметы оборачиваются «природными»¹. В рассматриваемом нами тексте подобную мистификацию можно усмотреть в финальном образе разбитого зеркала, сулящего смерть, проистекающую «из непредусмотренного нарушения границы между «тем» и «этим» светом»². Таким образом, и деревья, и зеркало сближаются, поскольку выполняют одну и ту же функцию *границы*.

Дерево — мифология пути. У Есенина, однако, этот смертный путь укрепляется тем, что второе явление черного человека сопровождается не только плач ночной зловещей птицы, но и движение деревьев; сравнение со всадниками переходит в превращение во всадников: «Деревянные всадники / Сеют *копытливый* стук». Сразу после этого замогильного «стука» (ср. мотив стука в романе Пастернака «Доктор Живаго») вновь — и неожиданно («гостя... не жду») — появляется «этот черный». Так фигура «этого черного» неявно дополняется еще одним атрибутом нечистой силы³; копыта «часто оказываются основным или единственным признаком антропо-

¹ Там же. С. 62.

² Там же. С. 322.

³ Ср.: «Наличие копыта у антропоморфных демонических персонажей... — основной признак нечистой силы» (Там же. С. 594).

морфных демонологических персонажей»¹. Если и трактовать «стук» в поэме лишь как шум ветвей деревьев, то прилагательное «копытливый» и в этом случае неизбежно усложняет и демонизирует есенинский пейзаж. Впрочем, возможно, уже умершие ранее «всадники» (заложные покойники?), явившиеся вместе с черным человеком за душой еще живого, хотя и больного героя, не случайно видят в нем «своего», то есть потенциального самоубийцу. Таким образом, два противоположных толкования сопрягаются в безысходном пути к смерти.

Вместе с тем следует заметить, что фольклорно-мифологическое прочтение есенинского текста, равно как и поиски его интертекстуального шлейфа, совершенно оправданы, но недостаточны для понимания поэтики Есенина. К тому же эти методы зачастую гипертрафируются и некритически соединяются в конкретных исследованиях. К сожалению, в литературоведческой практике полнота и «системность» анализа часто понимается как эклектическое смешение различных пластов единого смысла произведения.

В результате, например, в одной из лучших работ о Есенине «трость» героя трактуется и как своего рода масонский знак, и как вариант осинового кола, которым поражают нечестивого покойника (с цитатами из собраний фольклористов, действительно описывающих простонародные поверья, но не смешивающих все-таки кол и деталь костюма городского денди). При этом справедливо указывается, что «сюртук, цилиндр и трость — приметы масона XIX века»² (очевидно, не только масона...). В итоге контаминация при анализе одновременных и различных по своей семантике смысловых пластов произведения закономерно приводит исследователя к следующему выводу: «поражением цилиндра черного человека закончился поединок мифологического персонажа с русским поэтом из простой крестьянской семьи... Исчезновением черного человека, одетого в цилиндр и мистический сюртук, завершилась эта страшная драма, в которой отразился смысл есенинского творчества, состоящий в утверждении национального искусства... В «Черном человеке» Есенин не исповедуется, а утверждает свои творческие принципы и взгляды на мир... Героя поэмы выводят из себя слова черного человека о неверных и лживых жестах его жиз-

¹ Там же. С. 595.

² См.: Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина. С.579–580.

ни. Ведь эти жесты делались ради Искусства <...> Каждая ночь будет мучительной борьбой с черным человеком. И каждый раз поэт будет выходить победителем из этого поединка»¹.

Зададимся вопросами: уместно ли поэту использовать осино-вый кол как решающий аргумент в споре о сущности искусства; и неужели действительно именно таким образом уже сам «Есенин... утверждает свои творческие принципы и взгляды на мир»? Поскольку поэт «из простой крестьянской семьи» в итоге оказывается именно в цилиндре, то каким же образом поэт становится победителем «цилиндра черного человека»? Как определяется, что сюртук последнего непременно «мистический»? А его неведомым образом «побежденный» цилиндр (видимо, оттого, что он в финале оказывается на голове героя) — прозаический? Почему не предположить, что цилиндр, сюртук и трость — это атрибуты в равной степени героя и черного человека как его негативного отражения? Только потому, что герой замечает: «я цилиндре стою», а про сюртук не упоминает? Но это ведь не значит, что он без одежды. Подразумевается, что он одет (отчего не в сюртук?). Носил или нет биографический Есенин сюртук, цилиндр и трость в данном случае не имеет никакого значения, ведь речь идет о его герое. Неразрешимость этих вопросов проистекает из одного методологического тупика: пересечения в *одной* плоскости литературоведческого анализа созданного автором «мифологического существа» и его создателя — «русского поэта».

Заметим при этом, что «трость» как орудие даже потому не выполняет свою магическую функцию «кола», что она отнюдь не «поражает» противника «поэта»: она лишь «летит прямо к морде его», но ведь отнюдь *не долетает* до него (следующий кадр изображения — *собственное* разбитое зеркало, но не поверженный враг).

Не полемизируя далее с интересной и значительной в других аспектах работой Н.И. Шубниковой-Гусевой, продолжим свои наблюдения. Во второй части поэмы на фоне продолжающегося очевидного спора в избытке авторского видения (но не в кругозоре самого героя!) происходит дальнейшее неочевидное соединение героя и «черного человека». Так, их *лица* незаметно для самого героя пространственно сближаются:

¹ Там же. С.581, 589.

«Слушай, слушай!» —
Хрипит он, смотря мне в лицо.
Сам все ближе
И ближе клонится...

В сущности, в поэме «Черный человек» идет борьба за душу героя, что уже неоднократно отмечалось в исследовательской литературе. Мы бы хотели только подчеркнуть самый буквальный, а не метафорический, смысл этой борьбы. Именно поэтому в совершенном соответствии с русской духовной традицией в структуре текста и представлены не только злой демон героя — «черный человек», но и его «ангел» — «друг». Последний мог бы «мерзкой книге» грехов противопоставить противоположный реестр дел: как «голубая блевота» не идентична «голубым глазам», хотя и явно отсылает к ним, так жизнь «прохвоста и забулдыги» совершенно не идентична жизни поэта во всей ее полноте. Но этот «друг», будучи заявленным как потенциальный участник борьбы за душу героя, в отличие от «скверного гостя», так и не является, не помогает герою в его схватке с демоном¹. В итоге герой, в сущности, ничего, помимо отрицания его «книги», не может противопоставить «черному человеку».

Однако *физическое*, без покаяния, одоление своего темного начала невозможно не только в данной поэме Есенина, но и нехарактерно для русской духовной традиции в целом. Именно поэтому в финале происходит уже полное и совершенно безрадостное трагическое уподобление «черного человека» герою, начавшееся, как мы старались показать, ранее. В результате, «свой» для «черного человека» цилиндр («приподняв свой цилиндр») становится цилиндром героя: «Я в цилиндре стою». Поэтому, по нашему убеждению, в финале невозможно говорить о какой бы то ни было «победе» героя (как уже неоднократно отмечалось, разбитое зеркало, как и «смерть» месяца, могут предвещать только *смерть* и самого героя, а отнюдь не его «победу»).

¹ Согласно традиционным представлениям, «человек не сам лишает себя жизни, а доводит его до самоубийства... черт <...> Меланхолическое настроение перед самоубийством, душевное расстройство считаются дьявольским наваждением; раздвоение сознания, разговоры и препирательство с невидимым кем-то... народ понимает как борьбу с нечистой силой...» (*Добровольский В.Н. Народные сказания о самоубийцах // Живая старина. СПб, 1894. Вып. 2. С. 204*). Тогда и индивидуальное преодоление этого состояния *собственными силами* — без покаяния и молитвы — согласно тем же русским христианским представлениям оказывается невозможным.

Трагизм финала состоит еще и в том (или даже именно в том), что ранее все-таки пространственно и духовно *отличный* от героя «черный человек» в итоге этого трагического «неузнавания» героем в «скверной книге» строк о самом себе как бы *превращается, перевоплощается* в самого героя: «черный человек» становится уже самим героем, завладевает им. «Я один» не потому, что «черный человек» действительно повержен, а потому, что он уже, в результате трагического неузнавания, целиком вошел в героя, тогда как «друг мой» остался пространственно и духовно вне его личности. О свершающемся духовном обеднении героя свидетельствуют строки: «обокравший кого-то» (т.е. самого себя). Именно это самоубийство, понятое как нераскаянное отречение от существенной части своей «жизни», насильственное отсечение своей «темной» половины, непризнание ее за свою собственную, и скрывается за строкой: «Что ты, ночь, *наковеркала!*»

Косвенным подтверждением нашей интерпретации является и *само название поэмы*: в сущности, хотя мы последовательно называли героем лирическое «я», то есть того субъекта высказывания, действия и осмысления, глазами которого мы видим «картину мира» в этом произведении, подлинным героем становится все-таки «он», то есть именно «черный человек», черная сторона лирического «я». Или, иначе говоря, тринадцать раз повторенное в тексте прилагательное «черный» выносится автором и в заглавие поэмы, свидетельствуя тем самым о том, что и герой в итоге становится этим же «черным человеком». Поэтому черный цилиндр, а также финальное отсутствие двоящегося в зеркале изображения, дополнительно свидетельствуют о состоявшемся трагическом перевоплощении «его» в «меня», а также о несостоявшейся помощи «друга», который бы мог воспрепятствовать подобному самоубийственному, хотя и невольному перевоплощению, но не сделал этого.