

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

А.Л. НАЛЕПИН

ДВА ВЕКА
РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА:

ОПЫТ И СРАВНИТЕЛЬНОЕ
ОСВЕЩЕНИЕ ПОДХОДОВ
В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ РОССИИ,
ВЕЛИКОБРИТАНИИ И США
В XIX–XX СТОЛЕТИЯХ

к 1412158

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2009

ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ В ПОЭЗИИ Н.А. КЛЮЕВА И С.А. ЕСЕНИНА (опыт сравнительного анализа)

Русская литература на протяжении всего своего многовекового пути постоянно обращалась к устному народно-поэтическому творчеству. Уже в одном из первых крупных памятников русской культуры «Слове о полку Игореве» невозможно выделить литературную и фольклорную традицию — они нерасторжимы, а само произведение является чудесным образцом сплава фольклорной и литературной основ. В ходе своего развития литература, во многом выросшая из фольклора, постепенно удалялась и в то же время постоянно обращалась к нему, ибо фольклор стал для литературы такой же классической креативной составляющей, как художественная традиция А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского или Л.Н. Толстого.

В любом исследовании творчества того или иного писателя обязательно присутствуют главы, посвященные фольклоризму его произведений. Сложилось своего рода негласное исследовательское правило — если в творчестве писателя заметны в том или ином виде следы фольклора, то это служит лишним доказательством народности писателя. Однако такое правило верно для одних случаев и совсем не подходит для других. Стремление проникнуть в суть проблемы «литература — фольклор», попытка не ограничиться изучением лишь внешних форм фольклоризма неизбежно приводит к постановке новых проблем, решение которых еще более затруднено. Происходит это вследствие «неуловимости» во многих случаях следов фольклорного воздействия, хотя оно иногда ясно ощущается. Вполне закономерен вопрос — существуют ли вообще хотя бы чисто формальные признаки народной поэзии, которые можно выделить в творчестве того или иного писателя? На этот вопрос ответил выдающийся фольклорист Н.И. Кравцов, который еще в 1929 году в остродискуссионной статье «Есенин и народное твор-

чество» (Кравцов, 1929) предложил для исследования фольклоризма писателя исходить из следующих существенных признаков, определяющих «фольклорность» того или иного писателя:

- мотивы о хождении по земле Бога, Миколы, апостола Андрея и т. д.;
- мотивы народных поверий;
- запевки и прибаутки;
- зачины временно-географические;
- характерные для фольклора окончания;
- элементы народного и народно-поэтического языка. Лексика крестьянского быта, слова с народным звучанием, краткая форма прилагательных и т. д.;
- существительные с увеличительными суффиксами;
- образ — приложение (угли-очи, сокол-ветер);
- восклицания и междометия типа «ой, ты», «уж, вы» и т. д.

Этот перечень, конечно, можно продолжить, указав на такие характерные для фольклорной поэтики приемы как «ступенчатое сужение образов», прием «троичности» и т. д., но исследование Н.И. Кравцова и не предназначалось для полного освещения проблемы. Для него было важно иное, обозначить исследовательскую перспективу, подчеркнуть, что введение в поэтический текст слов и оборотов народно-поэтической речи сообщает ему соответствующую окраску. По его мысли, образ, например, Марфы Посадницы более соотносится с языком былин, а образ революционного матроса семнадцатого года уместнее соотнести именно с частушкой. Именно такое освоение фольклорной поэтики можно обнаружить в ряде выдающихся произведений русской литературы от «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» М.Ю. Лермонтова до поэмы «Двенадцать» А.А. Блока.

Вместе с тем, многие писатели на протяжении всего своего творчества делали сознательную установку на фольклор, считая его своей главной творческой традицией. Это такие писатели как А.В. Кольцов, И.С. Никитин, Л.Н. Трефолев, И.З. Суриков, С.Д. Дрожжин, а в поэзии начала XX века — С.А. Есенин и Н.А. Клюев.

Есенин и Клюев в своем творчестве активно использовали поэтику народной поэзии, оба были знатоками крестьянского быта и искусства.

В их творческой судьбе было много схожего, но, пожалуй, еще более различного. Разнились и их принципы обращения к народно-по-

этическому творчеству, сопоставить которые полезно, да и поучительно как для истории отечественной словесности, так и для теории фольклористики, особенно в части, касающейся различных аспектов изучения проблем фольклоризма того или иного писателя.

Обращение литературы к фольклору всегда зависит от конкретных исторических условий. Активное освоение литературой фольклорного наследия происходит обычно в годы наивысшего социально-общественного подъема, на стыке слома общественно-политических систем, когда возникает повышенный интерес общества именно к народной культуре, и народ как ее носитель начинает осознаваться новой творческой силой истории. Отсюда все возрастающее стремление проникнуть в психологию народа через его культуру. Как образно писал А.С. Пушкин в черновом наброске статьи «О народности в литературе», «климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (Пушкин, 1978, 28–29).

Творчество Есенина и Клюева развивалось именно в один из таких периодов. В десятые годы XX века литературный статус поэтов в художественном мире России был не одинаков. Клюев уже тогда считался непревзойденным мастером стиха, выразителем «народной души»; творчество Есенина в эти годы находилось как бы в тени мощной клюевской славы, а сам поэт рассматривался лишь как прилежный ученик и подражатель своего маститого учителя. Сам Есенин не отрицал влияния Клюева на свою поэзию и даже после окончательного разрыва с «ладожским дьячком» в автобиографии 1925 года откровенно признавал: «Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили меня лиричности» (Есенин, 1962, 22).

Первый сборник Н.А. Клюева «Сосен перезвон» вышел в 1912 году. Чувствовалось приближение революционных перемен, что наложило свой отпечаток на всю русскую литературу этого периода русской истории, когда как никогда бурно идет освоение русского фольклора русской литературой. Стремление понять свой народ, найти точки духовного соприкосновения с ним — вот что волновало в те предреволюционные годы русское общество вообще и русское искусство в частности.

К этому времени за плечами Клюева была большая жизненная школа, была тюрьма за революционную пропаганду среди крестьян.

Этот биографический факт важен для понимания творчества поэта. Общественные устремления Клюева оказали заметное влияние на идейно-тематическую направленность его первого сборника. Сборник был выдержан в духе символистской поэзии. Среди доброжелательных рецензентов были Валерий Брюсов, Владислав Ходасевич, Вячеслав Иванов, Сергей Городецкий и другие. По их мнению, творчество Клюева ярко выражало русский национальный характер, в котором, как они считали, органично соединилась «разбойная удаль» и «монашеская кротость». Клюев стал восприниматься русской интеллигенцией тех лет как один из «стихийных людей» (по образному выражению Александра Блока), которые обновят и спасут Россию. Сборник «Сосен перезвон» явился своеобразной иллюстрацией программной статьи Блока «Стихия и культура» (Блок, 1962), в которой как раз и говорилось о неизбежном появлении так называемых «стихийных людей» (Блок, 1962, 356).

Творчество Клюева, Есенина и других крестьянских поэтов как бы подтверждало известный символистский тезис об искусстве, идущем навстречу народной душе.

Действительно, национальный характер, а отсюда и образ России Клюев трактовал с позиций русских символистов, о чем свидетельствовали тексты из его первой книги «Сосен перезвон»:

Мы блаженны, неизменны,
Верим, любим и молчим.
Тайну Бога и вселенной
В глубине своей храним.

О, мать-отчизна, какими тропами
Бездольному сыну укажешь пойти:
Разбойную ль удаль померить с врагами
Иль робкой былинкой кивать на пуги.

(Клюев, 1969, 218)

Символистская критика однозначно восторженно встретила первый сборник Клюева «Сосен перезвон». Пожалуй, только А.М. Горький был более скептичен и определял литературное *неонародничество* Клюева как *утрированный лубок*.

В отечественном литературоведении утвердилось мнение, что поэзия Клюева, начиная с его первого сборника, пропитана фолькло-

ром. Однако из всего массива стихотворений, вошедших в сборник «Песнослов», лишь пять несут заметные следы воздействия народно-поэтической стихии. В двух из них («Под вечер» и «Ты не плачь, не крушись») очевидно литературное влияние, в частности, «фольклорных» произведений А.В. Кольцова и Н.А. Некрасова. Лишь стихотворения «Есть на свете край обширный», «Лесная быль» и «Песня о соколе и трех птицах Божиих» прямо соотносятся с традиционными фольклорными источниками, переработанными Клюевым для создания необходимых ему художественных образов.

Очевиден фольклорный источник стихотворения «Есть на свете край обширный». Это известная *тюремная песня литературного происхождения* «Александровский централ», широко распространенная в репертуаре носителей.

Далеко в стране Иркутской
Между двух огромных скал
Обнесен большим забором
Александровский централ.

(Фольклор семейских, 1963, № 388)

Есть на свете край обширный,
Где растут сосна да ель,
Неисследный и пустынный, —
Русской скорби колыбель.

(Клюев, 1969, 231)

Несмотря на некоторую идентичность этих текстов, очевидно, что соотносительность эта присутствует, главным образом, на уровне ритмики, совпадения некоторых композиционных элементов и «замковой» тематики обоих текстов. «Александровский централ» имеет определенный политический подтекст, который и вдохновил Клюева на своеобразную «переработку» этой песни. Клюев меняет этот подтекст и создает стихотворение, где в символической форме передан мотив грядущего освобождения России. Томящаяся в башне девушка как символ поработенной страны — такой мотив привлекал многих поэтов и, в частности, Блока. Например, в таких его стихотворениях как «Королевна», «Так окрыленно, так напевно царица пела о весне», «Королевна жила на высокой горе», «Дали слепы, дни безгневны» и других.

Подобно Блоку Клюев использует фольклорную символику не из *песенного фольклора*, а из *волшебной сказки*, которая часто является для писателей богатым источником поэтических символов.

Характерно, что *фольклорная сказка* никогда не имеет символического подтекста; более того, она не допускает какого-либо иного толкования. Вспомним сказку о похищении дочери царя, где присутствует тот же сказочный мотив, что и в клюевском стихотворении. У Клюева заточенная в башне девушка олицетворяет собой Россию, ждущую своего освобождения. По воле автора происходит художественный синтез *тюремной песни* и *волшебной сказки*. Возникает своего рода новый, *надфольклорный уровень* прочтения произведения. Формально фольклорные герои находятся в фольклорной ситуации, но лишённые традиционной жанровой среды перестают существовать как фольклорные персонажи. Они начинают символизировать нечто иное, о чем невозможно говорить в силу ряда причин — чаще всего политического, а иногда поэтического характера. Таким образом, фольклоризм писателя становится разновидностью *эзопова языка*. Прием этот можно определить условным термином *поэтизация сказочного мотива*.

Стихотворение Клюева «Обидин плач» также восходит к традиционному русскому фольклору. Об этом свидетельствуют как формальные признаки, которые для творчества Есенина выделял еще Н.И. Кравцов, так и характерное для творчества Клюева «переосмысление» фольклорных составляющих.

В экспозиции нарисована условная «фольклорная» картина народного гуляния: «дорожные добрые молодцы», «девушки-согревушки» и неожиданно появление на пиру странного существа — «чья здесь ведьма захудалая ходит, в землю носом клюючи?» (Клюев, 1969, 327).

Оказывается, девушке не спалось, и она пошла к озеру, которое поведало ей некую тайну, и героиня стала «немогущою, как кручинная кручинушка» (Клюев, 1969, 328). Из контекста стихотворения выясняется, что тайна — это судьба «царства белого кручинного», то есть России. Для создания этого образа Клюев использует традиционный прием символистского осмысления не только фольклорного мотива, но и окружающей фольклорной обстановки. Поэт ясно понимал природу фольклора, что любое фольклорное произведение синкретично, что оно существует как единый художественный комплекс, включающий в себя собственно текст с его разнообразными мо-

тивами, драматическое искусство исполнения этого текста и даже обстановку его бытования.

Стихотворение несет настроение *Апокалипсиса*, грядущей вселенской катастрофы, пронизано мистикой и окрашено в мрачные тона. Конкретный фольклористический анализ показывает, что для передачи этого апокалиптического настроения Клюев активно использует такой, казалось бы, не мистический фольклорный жанр, каким являются *свадебные причитания*. Сравним поэтический текст стихотворения Клюева «Обидин плач», рисующий выход героини, с его фольклорным «первоисточником»:

В красовитый летний праздничек,
На раскат-широкой улице
Будет гульное гуляньице —
Пир — мирское столованьице.

.....

Только я, млада, на гульбище
Выйду в старо-старом рубище,
Нищим лыком опоясана...
Сгомонятся красны девушки —
Белолицые согревушки,
Как от торопа повального
Отшатятся на сторонушку.

(Клюев, 1969, 326–327)

Отворись-ко, дверь дубовая,
Не скрипи, пята точеная,
Вереюшка золоченая!
Вы раздвиньтесь, люди добрые,
Разойдитесь, православные,
Дайте местечка немножечко,
Половиночку да узкую —
Не корабль мне с животом провесьть,
Не с конем пройти молодешенькой,
Мне пройти да красной девицы
Со своим да ликованьицем,
Со своим-то красованьицем.

(Рыбников, 1909–1910, № 43)

Свадебные причитания в отличие от других фольклорных жанров насыщены богатой символикой. Однако *свадебная поэзия* всегда ограничена кругом семейно-бытовых отношений и не решает общечеловеческих проблем глобального масштаба. В *причитании* за символами скрыта конкретная бытовая история (муж — свекровь — золовка). История эта часто драматическая, но все же без каких-либо элементов мистики. Разрушая жанровые каноны фольклорной поэтики, Клюев использует символику свадебного причитания для создания глобального художественного образа, включающего в себя мотив предсказания судьбы мира. Сакральное предвидение всегда полно загадочности и таинственности, где каждое явление или предмет полны тайных знаков и смыслов. Поэтому слово-символ помимо традиционной бытовой расшифровки, имеет еще и сакрально глубинное и иррациональное прочтение. Клюев использует даже *будильную заплачку* свадебного причитания, которая привлекла его мотивом «вещего сна»:

Мне не спалось ночью синюю
Перед Спасовой заутреней.

(Клюев, 1969, 327)

Мне немножечко спалось, да много виделось,
Грозен сон мне привиделся.

(Рыбников, 1909–1910, № 50)

Несмотря на определенное сходство в изображении «вещего сна», задачи, которые решаются в обоих произведениях, контрастно противоположны; различны и картины поэтического мира обоих произведений — в одном случае реальность, в другом ирреальность, хотя арсенал поэтических средств практически один и тот же. В этом стихотворении Клюевым используется также *былинная поэтика*. Очевидно соотнесение эпизода поимки Соловья-разбойника с эпизодом «бедствия», возникшего «от озерной прибауточки, водяной потайной басенки» (Клюев, 1969, 327).

В былине после свиста Соловья происходят страшные разрушения; у Клюева после «прибауточки» все кругом становится неузнаваемым:

Понабережье насупилось,
Пеной-саваном окуталось.

Тучка сизая проплакала —
 Зерню горькою прокапала,
 Рыба в заводях повытухла,
 На лугах трава повязябла...

(Клюев, 1969, 328)

Былинная поэтика всегда выделяет один конкретный источник разрушений — в данном случае свист Соловья, сила которого гиперболлизирована. Для *былины* характерно соотнесение поведения некоторых персонажей с конкретным стихийным бедствием — ураганом, пожаром и т. д. В стихотворении Клюева изображен апокалипсический конец мира, когда безумствуют все силы природы. В традиционном фольклоре совсем иная поэтическая картина; все разрушения в былинах являются последствиями действия лишь одной конкретной стихии.

Сборник Клюева «Братские песни» был создан под влиянием модных в те годы идей религиозного возрождения России. Клюев не был литературным первооткрывателем в этой области духовных исканий. Достаточно вспомнить роман Андрея Белого «Серебряный голубь», «сектантские» стихи Александра Добролюбова, философско-публицистическую прозу Василия Розанова.

Обращение Клюева к *сектантской поэзии* и *духовному стиху* было мотивировано стремлением как можно более полно выразить «иррациональный архетип» русского народа. Поэтому Клюевым была использована поэтика именно этого «мистического» жанра русского фольклора.

Характерно, что в отличие от духовных стихов поэзия старообрядчества не оказала заметного влияния на творчество Клюева. Для *старообрядческой поэзии*, как правило, характерны сюжеты двух типов:

рассматривающие современный мир как царство Антихриста;
 высмеивающие этот мир.

Стихотворные тексты Клюева проникнуты иным. Они несут идею второго пришествия, а именно этот мотив являлся ведущим для своеобразного *песенного творчества русских сектантов*.

Художественные достоинства сектантской поэзии невысоки, песни предельно примитивны, но пронизаны своеобразной символикой. Именно в сектантских квазихудожественных текстах Клюев открыл для себя богатый источник символов. «Полузапретное» состояние

этой жанровой разновидности способствовало тому, что слова имели множество значений. *Сектантская песня* представляла собой, в первую очередь, *зашифрованный текст*, где каждое слово являлось *кодом*, который понимал лишь посвященный в тайны сектантской терминологии человек.

Очевидно, что поэт был посвящен в тайный смысл этих символов. Когда он пишет в «Радельных песнях» 1912 года

Не взыграть в трубу, в гусли горние,
Не завихрить крыл ярче молнии.

(Клюев, 1969, 271),

то для непосвященного читателя это будет всего лишь неожиданный красочный художественный образ. Для поэта же, в первую очередь, был важен идеологический подтекст: ведь «*гусли*» на языке сектантов-мистиков означало пророческие речи, а «*держат в устах трубу*» означало обладать даром пророчества и т. д.

Не мог проигнорировать поэт в своем творчестве (в частности, в сборнике «Братские песни») и такой близкий ему фольклорный жанр как *духовный стих*:

Источая кровь и пламень,
Шестикрыл и многолик,
С начертаньем белый камень
Мне вручил Архистратиг.

(Клюев, 1969, 251)

Конечно же, Клюев знал, что *Архистратиг* (архангел Михаил) в памятниках религиозной литературы никогда не «источал пламень», т. к. пламя источал ангел огня. Однако он знал и распространенный в народе *апокриф*, в котором народное сознание объединило образ архангела Михаила с языческим Перуном. Клюевская установка на *апокриф* была вполне сознательна: государственной религии он явно противопоставлял «*христианский социализм*».

В своем творчестве Клюев был ориентирован практически на все жанры фольклора. Он не обошел вниманием даже *песенный фольклор русских рабочих*, как, например, в стихотворении «По тропе-дороженьке» (Клюев, 1969, 232). Однако и в этом стихотворении его привлекала, в первую очередь, символика этого жанра. *Рабочий фольклор*

являлся в XIX–XX вв. одним из самых «радикальных» жанров народного творчества, в нем достаточно объективно отразилось классовое сознание пролетариата, это был фольклор социального протеста. Клюев был ориентирован лишь на *раннее песенное творчество рабочих*, т. е. на *фольклор крестьян-отходников*, т. к. эти произведения содержали резко отрицательную оценку города, который противопоставлялся деревне. Для Клюева фольклор крестьян-отходников был привлекателен именно по этой причине — показать борьбу «земли» (деревни) и «железа» (города).

Следуя формальным канонам поэтики фольклора, Клюев иногда кардинально трансформировал его содержание. Показательны в этом отношении его эксперименты с жанром *народной баллады*. Определяющими признаками народной балладной поэтики являются *сюжетность, одноконфликтность, развернутый диалог*. Народная баллада «Три жеребья», на которую ориентировался Клюев в стихотворении 1912 года «Песня про судьбу» (Клюев, 1969, 365), повествует о конкретной трагической жизненной истории:

Во славном во городе Симбирском
Выезжал майор-полковничек,
Молодых солдат наборщикек —
Из троих братьев в солдаты брать.

(Народные баллады, 1963, 113)

Братья кидают «жеребья» в реку, два плывут, а один тонет, и младший брат идет в солдаты. Балладное по форме стихотворение Клюева лишено сюжета. Его герой едет к «ракитовому кусту», символически бросает «жеребья» и обращается за советом к «сырой земле»: с кем связать свою судьбу — с крестьянством, с рабочим классом или интеллигенцией:

Первый жребий — быть лапотником,
Тихомудрым, черным пахарем,
Средний — духом ожелезиться,
Стать фабричным горемыкою.
Третий — рай высокий, мысленный
Добру молодцу дарующий.

(Клюев, 1969, 366)

Формальное соблюдение норм балладной поэтики еще ярче подчеркивает эклектику этого стихотворения. Оно не имеет той художественной цельности, которая есть в народной балладе, где все — и поэтика, и сюжет подчинены одной задаче — показать драму человека, которую он переживает в конкретных жизненных обстоятельствах.

В сложной системе фольклора особое место занимают *обряды*, являющиеся важнейшей составляющей духовной культуры каждого народа. Обряд и фольклор составляют единое целое и их функционирование взаимно зависит друг от друга. Клюев как поэт, ориентирующийся на народно-поэтическую стихию, «творил» собственный обряд, создавая особую *поведенческую культуру крестьянского писателя*. По тому же пути за Клюевым следовал и Есенин, создавая свою собственную *поведенческую культуру*. По аналогии с реальным народным обрядом его можно определить как *«ряженье»*.

Являясь одним из вариантов той культуры художественного поведения, которую сформулировал П.В. Палиевский в статье 1969 года «К понятию гения» (Палиевский, 2004, 428), клюевское «ряженье» творилось в соответствии с формальными законами *фольклоризма* и *этнографичности*. Образ «мужика» создавался согласно тем представлениям о народе, которые бытовали в интеллигентской среде начала XX века.

В 1969 году в беседе со мной известный поэт Рюрик Ивнев, близко знавший Есенина и Клюева, рассказывал о необыкновенной популярности этих поэтов в столичных аристократических салонах. В частности, «ряженный» Клюев в годы войны стал для официального Петрограда олицетворением того «народного духа», который разобьет «железных тевтонцев». Рюрик Ивнев рассказывал: *«Когда Клюева приглашали прочитать стихи, то между ним и хозяйкой салона происходил такой разговор:*

— *Николай Алексеевич, Вы не можете почитать стихи у нас? Молчание. Хозяйка поспешно добавляет:*

— *Мы придем за Вами автомобиль.*

— *Автомобиль? Что это такое? Хозяйка понимает, что надо вести игру и объясняет:*

— *Ну, это такая машина на колесах с мотором.*

— *С мотором? Нет, мотор — это исчадие ада.*

— *Тогда мы придем за Вами карету.*

— *А что такое карета?*

— *Ну, это такой ящик на колесах и его везут лошади.*

— Ну, если лошади, то так и быть. Лошадь — это наше, крестьянское» (Архив автора).

Такое поведение обычно дополнялось соответствующим «народным костюмом», «народной прической», распевной «народной речью». Поэт талантливо творил образ «дремучего» крестьянина, впервые попавшего в город. Диапазон *поведенческого фольклоризма* у крестьянских писателей начала XX века был весьма широк — от «*рериховского*» типа у Клюева до «*нестеровского*» у Есенина. Однако было бы упрощением сводить этот своеобразный эпатаж общества к обычному литературному балагану. В этой плоскости лежат истоки творческой трагедии многих крестьянских поэтов, в том числе и Клюева, для которого именно поведение во многом выражало крестьянское мировоззрение, и демонстрация столичному обществу крестьянского уклада жизни являлась для него не просто эпатажем, а своеобразным литературным манифестом.

В творчестве Клюева отразилась поэтика практически всех жанров русского фольклора. В этой связи особый интерес представляет *сравнительный анализ фольклоризма* Клюева и Есенина, который активно вошел в литературу в десятые годы XX века и в своем творчестве испытал огромное влияние своего «старшего брата». Для творчества его «младшего брата» Есенина поэзия Клюева стала примером своеобразного фольклористического эксперимента со всеми его плюсами и минусами. Для Есенина годы творческой близости с Клюевым стали периодом подлинной литературной учебы, особенно в плане поэтического освоения различных жанров русского фольклора.

Многие произведения Есенина 1912–1914 гг. не только перекликаются, но и прямо соотносятся с творчеством Клюева. Например, стремясь воссоздать обстановку деревенской избы, т. е. одного из мест, где бытует фольклорное произведение, Клюев пишет в 1912 году стихотворение «Старуха». Воздействие фольклорного источника в нем присутствует на уровне настроения. Изображение трагической судьбы старой женщины, которая никому не нужна, которую

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

(Клюев, 1969, 279),

перекликается с *протяжными народными песнями*. Между тем, в фольклоре нет песен, рисующих безрадостную жизнь старой жен-

щины: героини народных песен преимущественно молодые женщины, но поются они людьми всех возрастов и всегда исполнитель соотносит себя с лирическим героем. Поэтому народная песня универсальна для людей всех возрастов, она *общечеловечна*. Меняются лишь темы — то грусть о привольной девической жизни, то переживание разлуки с любимым и т. д. Клюев уловил этот настрой и наполнил его своим не встречающимся в фольклоре содержанием.

В эти же годы об одинокой старости пишет и Есенин. Если Клюев шел от *протяжной лирической песни*, стремясь передать ее настроения и переживания, то Есенин в стихотворении 1911–1912 гг. «Воспоминание» использует поэтику *плясовой песни*, создавая в стихотворении искусственную жизненную коллизию. Его лирический герой тоже страдает, но его переживания особого рода:

Погулял на веку,
Говорят, довольно.
Размахнуть старину
Не дают раздолья

(Есенин, 1961, 72)

Несчастье есенинского героя оказывается мнимым. Он сыт, одет, на печке «юность вспоминает». Это — счастливая старость, о которой как раз мечтает героиня клюевского стихотворения. Использование плясовой ритмики при изображении лежащего на печи героя непроизвольно создает *комический эффект*:

За окном, у ворот
Вьюга завывает,
А на печке старик
С грустью засыпает.

(Есенин, 1961, 73)

То же противоречие и в стихотворении 1911–1912 гг. «Песня старика разбойника» (Есенин, 1961, 81). Образ лирического героя навеян так называемыми «фольклорными» стихотворениями Н.А. Некрасова; есенинский старик разбойник — это некрасовский Кудеяр в старости:

Когда-то я ведь был удал,
 Разбойничал и грабил,
 Теперь же хил и стар я стал,
 Все прежнее оставил.

(Есенин, 1961, 81)

Насколько глубокий и символический Кудеяр у Некрасова (убивая изувра-вера-помещика, он получает прощение), настолько мелкий и малообразителен герой у Есенина. В эти годы Есенин еще не поднялся в своем творчестве до социального осмысления действительности и фольклора; не хватало еще опыта ни жизненного, ни поэтического.

Ранний период творчества Есенина примечателен так называемым *вторичным фольклоризмом*. Многие созданные им образы построены не по законам фольклорной поэтики, а по канонам клюевского фольклоризма. Это наглядно видно из примера разработки обоими поэтами жанра народной баллады литературного происхождения. Баллады этого типа обладают меньшей тонкостью чувствования, чем народные, но внешне более яркие, живописные, декоративные. Популярная в народе баллада «На Волге», сочиненная поэтом-самоучкой М.И. Ожеговым, стала отправной точкой для стихотворения Клюева «Прохожу ночной деревней» (Клюев, 1969, 284) и стихотворения Есенина «Ямщик» (Есенин, 1961, 149). Баллада Ожегова «На Волге» обладала всеми характерными для этого жанра: *сюжетностью, сжатостью, одноконфликтностью, особым прерывистым типом изложения* и т. д., что и позволило ей стать одной из самых любимых народных песен. Сознательно ориентируясь на балладу, Есенин и Клюев полностью игнорировали важнейший поэтический признак этого фольклорного жанра, а именно, *сюжетность*. Если уместно применить к данному фольклорному жанру термин «мотив» как наименьшей повествовательной единицы к балладе, то у Есенина и Клюева присутствует именно *балладный мотив*. Для обоих поэтов характерно не доводить сюжет до развязки, а создать образы, отражающие представления русской интеллигенции начала XX века о русском народе. Как писатели-романтики XIX века «открыли» романтическую страну — *Кавказ*, так и Есенин и Клюев «открыли» особый мир — русскую деревню, хранящую, как все искренне считали, потаенные, подспудные силы русского народа. По наблюдению Л.Я. Гинзбург, «для романтической баллады обязателен особый балладный мир — экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический»

(Гинзбург, 1974, 236). Крестьянские поэты такой мир создавали по законам фольклорной поэтики, заселяя его особыми людьми, надевая их не только экзотической внешностью и одеждой, но и загадочной народной душой. Хотя герой клюевской баллады тайно пробирается к своей возлюбленной «ночной деревней», а герой Есенина, приехав к «чародейному терему», собирает на веселье «весь народ», их образное решение одинаково у обоих поэтов. Они декоративны, лубочны, «условно-фольклорны».

Чрезмерное использование фольклорной поэтики при художественном изображении действительности неизбежно привело обоих поэтов к поэтизации *народного лубка* с его силуэтным решением композиции и многоярусной передачей пространства. Их герои мчатся то «на вспененном скакуне», то в «санках-самолетах»; меняется цветовая гамма образов от «ослепительной брони» до «серебряных лат», но тем не менее, какого-либо движения в стихах нет, перед нами картина с застывшим действием. Художественные принципы *лубка* наиболее полно отразились в творчестве Есенина и Клюева в период Первой мировой войны, особенно в стихотворении Клюева «Кабы я не Акулиною была» (Клюев, 1969, 330) и в стихотворении Есенина «Удалец» (Есенин, 1961, 151). Юмористическая окрашенность этих стихотворений не случайна. Несомненно, она во многом идет от поэтики *лубка*. Традиция политического лубка имеет в России глубокую историю. Начиная от «афишек» Ф.В. Ростопчина во время наполеоновского нашествия до плакатов времен Первой мировой войны, живописующих головокружительные подвиги донского казака Кузьмы Фирсовича Крючкова. Трактовки героев стихотворений у Есенина и Клюева во многом совпадают. У Клюева героиня хотела бы стать воином:

Променяла бы жарник с помелом
 На гнедого с палящим огненным ружьем,
 Ускакала бы со свекрова двора
 В чужедальщину, где вражьи хутора,
 Где станует бусурманская орда.
 (Клюев, 1969, 330)

Того же желает и герой есенинского стихотворения:

Ой, мне дома не сидится,
 Размахнуться б на войне.

ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ...

Полечу я быстрой птицей
На саврасом скакуне.

(Есенин, 1961, 151)

Герои обоих стихотворений хотят добыть на войне трофеи. Есенинский герой мечтает достать для своей «красотки» «душегрейку на меху» и сарафан. Клюевская героиня более хозяйственна: она требует уже значительно больше:

На мужицкий полк алтынов по лубку,
А на бабий чин камлоту по куску,
Старикам по казинетовым портам,
Бабкам-клюшницам по красным рукавам,
Еще дитятку Алешеньке
Зыбку с пологом алешеньким...

(Клюев, 1969, 330)

В обоих стихотворениях очевидна ориентация на *народную песню* «Пряльюшки-попрядальюшки»:

Пряльюшки-попрядальюшки!
А что же вам, пряльюшки, прясть-то будет?
— Старым старушкам охлопочков,
Молодым молодушкам — чесаный лен,
Красным девицам бумажки куделя,
Молодым щегольцам — омялица...

(Шейн, 1898–1900, № 916)

Из народной песни поэтами была заимствована не образная система, а использован поэтический прием, заключающийся в соотносении определенной *песенной атрибутики* с конкретным песенным персонажем.

Однако горькая тема войны явно входила в противоречие с используемой поэтикой, возникал определенный диссонанс между формой и содержанием фольклоризма. Гармония между формой и содержанием все же присутствовала в других стихах этого периода. Стихотворения 1914 года «По селу тропинкой кривенькой» (Есенин, 1961, 127) и «Луговые потемки, омежки, стога» (Клюев, 1969, 325) можно считать образцами органического соединения

ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ...

фольклорной поэтики с художественным осмыслением образов мира.

Есенин в этом стихотворении шел от *частушки*; в стихах слышатся бесшабашные звуки *ливенки*, которые предсказывают горькую разлуку, а, может быть, и скорую смерть своего героя. За шумным разгулом новобранцев, распевающих «про любимые да последние деньки», как бы слышатся *рекрутские причитания*, которые звучали в те годы в каждой русской деревне. Не случайно, что Клюев для создания трагической атмосферы проводов крестьянского парня на войну прямо обращается к поэтике *рекрутского плача*. Он, по сути, воспроизвел почти полностью *обряд причитания*, когда плачут родные и близкие солдата-рекрута. При этом Клюев передал функции родных *тальянке* — она горюет об уходе и скорой смерти своего хозяина:

Медным плачем будя тишину,
Насулила тальянка войну.

(Клюев, 1969, 325)

Говоря о фольклорной поэтике, необходимо сказать и о мотивах *народного мифотворчества* в поэзии Есенина и Клюева. Под мифом в данном случае следует понимать народно-поэтическое объяснение природных явлений, а под «*стихотворениями-мифами*» такие, где природа является объектом поэтического изображения. В известном стихотворении «То не тучи бродят за овином» (Есенин, 1961, 252) Есенин попытался создать поэтический миф в соответствии с законами народного мифотворчества. Миф природного творения поэт соотносит с конкретной бытовой крестьянской историей — «Божья мать», подобно простой крестьянке, замесила колоб для сына. Далее история разворачивается в соответствии с поэтикой русской народной сказки:

Заигрался в радости младенец,
Пал в дрему,
Уронил он колоб золоченый
На солому.
Покатился колоб за ворота
Рожью.

(Есенин, 1961, 252)

Так колоб стал месяцем. В этом стихотворении Есенин ясно показал не только понимание народной культуры, но и знание фундаментального труда А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», влияние которого на творчество крестьянских поэтов начала XX века было огромным.

Поэтическое мифотворчество привлекало и Клюева, но его мифотворчество было иным, чем у Есенина. Диапазон мифотворчества у Есенина охватывал самые неожиданные жанровые образования, включая даже произведения *народно-поэтической сатиры*. Так, например, происходит в есенинском стихотворении «Пропавший месяц» (Есенин, 1961, 191), где элементы народно-поэтической сатиры преобладают над иным фольклорным массивом. Комичность возникает не только из-за неожиданной концовки, но и благодаря всему поступательному развитию стихотворного сюжета: солнце свесило ноги на бугор, стрик-рыболов (*Демидург*) сначала поймал отражение солнца, затем примял ему уши коленом, а затем «крепко скрутил бечевой» (Есенин, 1961, 192). Персонажи стихотворения (солнце, облак, месяц) антропоморфны, все происходящее напоминает житейскую историю: хозяин (солнце) ищет затерявшуюся вещь (месяц). Характерно, что и в этом произведении Есенин использует сказочную поэтику, уподобляя *мотив исчезновения* сказочной истории о «Курочке Рябе», где «мышка бежала, хвостиком вильнула, яичко упало и разбилось»:

Облак, какмышь, побежал и взмахнул
В небо огромным хвостом.
Словно яйцо, расколовшись, скользнул
Месяц за дальним холмом.

(Есенин, 1961, 191)

Однако его сосед, человек умный и хитрый решает подшутить над незадачливым хозяином. Функционально ситуация схожа с бытовой сказкой или даже анекдотом, хотя подобного сюжета в фольклоре не зафиксировано.

Близко к сказочной системе образов и другое стихотворение Есенина «То не тучи бродят за овином» (Есенин, 1961, 252), которое можно прямо соотнести с сюжетом известной сказки «Колобок». Разные творческие задачи, а, главное, различное эмоциональное «настроение» фольклорных первоисточников привели к созданию сти-

хотворений, из которых можно было бы составить поэтический диптих.

Стихотворение «Пропавший месяц» имеет важную особенность — человек в нем представлен царем природы. *Антропоморфное солнце* по-человечески пугливо, оно боится деда, который подшутил над ним; оно живет в обособленном мире, стараясь как можно меньше привлекать к себе внимание людей. Поведение антропоморфного солнца во многом напоминает поведение одного из персонажей *низшей мифологии*, например, *домового* русских *быличек*. Изба в стихотворении разрослась до невероятных размеров, стала своеобразным крестьянским «микрокосмом», где даже солнце приобрело черты домашнего божества-демиурга. Иное в стихотворении «То не тучи бродят за овином», где царствует Природа и только Природа. Если стихотворение «То не тучи бродят за овином» создает природный миф, то стихотворение «Пропавший месяц» мифологизирует крестьянский быт, крестьянскую одежду, крестьянскую психологию. Есенин создает легенду об объекте природы, выбирая из богатого арсенала фольклорной поэтики такие поэтические приемы как *реализация метафоры* и *развертывание метафоры*.

Мифотворчество в стихотворениях Клюева носит иной характер. Например, в стихотворении «Черны проталины» (Клюев, 1969, 306) так рисуется приход весны:

Черны проталины. Навозом,
Капустной прелью тянет с гряд.
Ушли Метелица с Морозом,
Оставив Марту снежный плат.

(Клюев, 1969, 306)

Март начинает из плата выкраивать зипун, т. е. снег начинает таять, образуются проталины, «ручьи скатились в долок», появились первые цветы. На этом стихотворение заканчивается, а вместе с ним и поэтическое мифотворчество. Миф не развит до своего логического завершения. По сути дела, это даже не миф, а *развернутое олицетворение*.

Следует отметить, что для символистов мифотворчество было одним из главных постулатов их поэтической программы. Символистскую эстетику не удовлетворяла разработка мифа Клюевым, который использовал миф лишь как поэтическое средство. Как это ни

странно, но Есенин как творец мифа в своих ранних произведениях гораздо ближе к символистам, чем Клюев. Символизм даже «прощал» Есенину отсутствие в его стихотворениях-мифах элементов мистики и «крестьянскую» окрашенность его стихов.

Разным был подход обоих поэтов к разработке конкретных приемов фольклорной поэтики. Интерес в этой связи представляет стихотворение Клюева «Осинушка» (Клюев, 1969, 280), где автор разработал прием *психологического параллелизма*. В системе фольклорной поэтики этот прием занимает важное место и помогает раскрыть внутренний мир лирического героя. Он служит своеобразной эмоциональной посылкой настроения, которое полностью раскрывается в последующих строках. Как, например, в народной песне:

Ты трава ль моя, трава шелковая,
Ты весной росла, летом выросла.
Под осень травка засыхать стала,
Про мила дружка забывать стала.

(Шейн, 1898–1900, № 703)

Клюев настолько усложняет этот прием, что в его шестистрофном стихотворении первые пять строф представляют *развернутый психологический параллелизм*. Первые пять строф создают символический образ и психологическое настроение и лишь в последней, шестой строфе соединяет их с поэтическим образом. Поэтика Есенина, напротив, более сдержанна, традиционна, близка к фольклорному прототипу; как правило, это обычный *психологический параллелизм* или *олицетворение*.

Ранний этап творчества Есенина был периодом мучительных исканий собственного поэтического стиля. Казалось бы, стихия фольклора должна была стать единственным ориентиром на художественном пути поэта, а экспериментальная поэзия Клюева образцом для подражания. Ведь в творческой биографии обоих поэтов было так много общего, и народно-поэтическое творчество было для них одной из важнейших (если не главных) художественных традиций. Однако даже в тех немногих подражательных стихотворениях есенинское художественное осмысление мира было ближе к фольклорному первоисточнику, чем творчество такого маститого «фольклорного» поэта, каким был Клюев. Годы творческой близости с Клюевым стали для Есенина своеобразной *литературной школой*, где ученик уяс-

нил для себя важнейшие законы фольклоризма. Поэзия Клюева при всей ее талантливости, мастерстве и искренности преподавала молодому Есенину наглядный урок несоответствия между фольклорной формой произведения и его идейно-художественным содержанием, которое оказывалось чуждым фольклору. Фольклорная перенасыщенность поэзии Клюева заставляла Есенина пересмотреть свою первоначальную эстетическую платформу, полностью ориентированную на фольклор. Есенин понимал, что такой путь мог привести его к творческому тупику. Перед ним был пример творчества талантливого Клюева, для которого фольклорная форма, система народно-поэтических приемов стала его собственной, для которого стихи с фольклорными элементами были явлением не случайным, а постоянным и закономерным. Нельзя даже говорить о фольклорной стилизации в поэзии Клюева, ибо это был его собственный стиль, представляющий своеобразный сплав авторских и фольклорных приемов художественного осмысления мира. Серьезные размышления о форме и содержании фольклоризма помогли молодому Есенину объективно оценить творчество, которое он в начальный период своей литературной деятельности рассматривал как образец. Различное отношение к креативным возможностям фольклорного наследия явилось отправной точкой творческого расхождения Клюева и Есенина. В 1917 году Клюев создает цикл из четырех программных стихотворений, посвященных «Поэту Сергею Есенину» (Клюев, 1969, 412–418). Третье стихотворение цикла начинается так:

Елушка-сестрица,
 Вербя-голубица,
 Я пришел до вас:
 Белый цвет-Сережа,
 С Китоврасом схожий
 Разлюбил мой сказ!

(Клюев, 1969, 415)

Осознавал это и Есенин, который, уже опубликовав свой ответный литературный манифест-стихотворение «О Русь, взмахни крылами» (Есенин, 1961, 290), в январе 1918 года в письме к Р.В. Иванову-Разумнику разъяснял суть своих творческих разногласий со своим «средним братом»: «Значение среднего в “Коньке-горбунке”, да и во всех почти русских сказках — “Так и сяк”. Поэтому я и сказал:

“Он весь в резьбе молвы”, — то есть в пересказе сказанных. Только изограф, но не открыватель» (Есенин, 1962, 130).

Есенин на правах «младшего брата» из русской волшебной сказки уже имел моральное право для такой суровой оценки, так как видел, что клюевские фольклорные образы более сродни экспонатам некоей *фольклорно-этнографической кунсткамеры* и не отражают живого народно-поэтического творчества русского народа. Как антитеза *этнофольклоризму* Клюева возникал фольклоризм иного качества с установкой на единство содержания и формы народно-поэтических средств. У истоков «нового фольклоризма» стоял Есенин, а развивали и продолжали традиции «есенинского фольклоризма» такие замечательные поэты как Александр Твардовский, Алексей Фатьянов, Николай Тряпкин, Михаил Исаковский и многие другие.