

Орнамент как искусство в «Ключах Марии» Есенина и культуре модерна.

Известно, что конец 19 – начало 20 века проходят под знаком исследования памятников народной культуры. В эпоху Александра III, горячего поклонника России XVII века, Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков, В.В. Стасов открывали для широкой аудитории поэзию жизни Древней Руси, мир русской иконы и истоки своеобразия национального художественного мышления.

Результатом этого становится коллекционирование древнерусской живописи и предметов быта, организация выставок и музеев, возникновение ремесленных мастерских в имениях С.И. Мамонтова и М.К. Тенишевой и главное – переосмысление эстетического опыта прошлого: «Русское народное творчество как наследие для профессионального искусства, национальный фольклор как сюжетный источник для живописи, домонгольское зодчество как образец для современной архитектуры: все эти факты красноречиво говорят об интересе к национальным художественным традициям»¹.

Почву для подобного интереса подготовили как народнические идеи и религиозно-философский поиск славянофилов, так и характерное для всего европейского искусства рубежа веков обращение к архаичным слоям национальных культур. Это обращение осуществлялось в рамках нового художественного течения – модерна. Для модерна характерны не только «духовная напряженность, религиозная взволнованность» и «чувство таинственности мира»², но и ретроспективизм: стремление, обратившись к эстетическому опыту зодчих, ваятелей, рисовальщиков и мастеров прикладного искусства найти основания для становления новой художественной культуры. Возрождение национальных мотивов не было целью само по себе, народная

культура воспринималась как «материал, которым надо воспользоваться для создания стиля, отвечающего условиям общеевропейской культуры»³.

О художниках, развивавших национальный стиль в рамках модерна С. Маковский писал так: «Народники без гражданской подкладки, без учительства, без обличительной сентиментальности, без фальшивого шовинизма, народники своим непосредственным чувством вековечной поэзии народа. Отвергнув тиранию “общественных вопросов”, так долго парализовавших русскую живопись, выйдя на путь свободного, эстетически-культурного национализма, они поняли, что искусство народа – не бедное страдающее сословие, лишенное благ цивилизации, а великая стихия, таящая в себе богатства веков»⁴.

Чуткость к «зовам прошлого» была подчас настолько сильна, что становилась причиной непонимания между теоретиками нового искусства. Так, автор журнала «Аполлон» хотя и называет мирискусников «волшебниками ретроспектив», но, в то же время, упрекает их за «поглощенность памятью о прошлом»⁵. По словам современного исследователя, художники «Мира искусств» «выстраивали семантическое пространство, в котором на уровне историко-художественной интуиции-озарения все истинное существует одновременно, перетекая из настоящего в прошлое и обратно»⁶.

Действительно, в живописных и литературных произведениях авторов-модернистов возникает пространство ретроспективной утопии, которая обладает мощной проективной силой: прошлое становится зеркалом, заглядывая в которое, настоящее видит отражение преображенного будущего.

Обращение к традициям древнерусского искусства приводит к возникновению и популярности неорусского, русско-византийского стиля: «Обостренный интерес к национальному художественному наследию определил своеобразие развитие модерна во многих странах Европы. Результатом скрещения приемов нового стиля с традициями древнерусского и народного искусства стал неорусский вариант модерна»⁷.

Любопытно, что именно М. Врубель, знаковая фигура модерна, нарисовав эскизы в неорусском стиле для Владимирского собора в Киеве, создал в то же время «первые в русской живописи произведения стиля модерн в его вполне зрелом варианте»⁸. Художественное своеобразие этих эскизов определило, в том числе, и использование орнаментов, составленных из стилизованных изображений живых и растительных форм: лилий, павлинов, повторяющейся вертикальной композиции девушки, поддерживающей круги.

То, что именно в эпоху модерна искусство орнамента переживает новое рождение и приобретает особенную актуальность – известный факт: «Один из приемов гармонизации линии и орнамента заложен в чуть скрытой взаимосвязи бесконечно изогнутых линий с растительным и цветочным характером орнамента, что всеми исследователями модерна признается неотъемлемой частью этого стиля»⁹. Более того, зачастую оказывается, что в художественных работах модернистов «не фигура орнаментирована, а сам орнамент формирует фигуру»¹⁰. Так, М.Врубель в работе над композицией «Сошествие святого духа» для Кирилловской церкви «усиливает изобразительную плоскость стены орнаментальным расположением форм»¹¹.

Исследователи, характеризуя орнаментализм как отличительную черту модерна, обнаруживают ее и у В.М. Васнецова в работе «Плащаница» (Владимирский собор в Киеве): «Ориентация на образцы древнерусского шитья заставила его <В.М. Васнецова – С.С.> сосредоточить фигуры на переднем плане и придать их расположению орнаментальный характер»¹².

Одна из самых масштабных работ эпохи модерна, посвященных орнаменту – это известный труд Вл. В. Стасова «Русский народный орнамент», который вышел в 1872 году и стал результатом работы Стасова на протяжении 12 лет. Крестьянская вышивка вызвала у исследователя особенный интерес, ей посвящен первый выпуск «Шитье, ткани, кружева». «Своеобразные формы и красоты русского орнамента обратили, наконец, на него то всеобщее внимание, в котором ему так долго отказывали, – писал Вл.В. Стасов, – В

настоящее время, не только у нас, во многих общественных музеях и в коллекциях частных лиц образовались особые отделы, посвященные собранию предметов, где самую значительную роль играет русская национальная орнаменталистика, – но и в Европе начинают ценить и любить ее изящные и оригинальные особенности»¹³.

Вл.В. Стасов подчеркивал важность изучения русского народного орнамента для развития не только народного искусства, но и искусства элитарного т.к. орнамент должен был служить «руководством» и «советом»¹⁴ для художника.

Для исследователя эта важность была обусловлена особым миром эстетических и мифологических представлений, который живет в рисунках орнамента: «<...> В вышивках и тканях по холсту уцелели самые многочисленные, самые оригинальные, самые характерные и самые значительные остатки национального русского художества <...> ярко обозначились и художественные вкусы, и религиозные представления, и весь наивный склад фантазии, комбинирующих соображений, остроумных расчетов, прилаживаний и ловкого сплочения разнообразных составных частей»¹⁵.

В есениноведении есть несколько серьезных работ, посвященных источникам «Ключей Марии». Обобщающий анализ, включающий сопоставление «Ключей Марии» с исследованиями В. Вл. Стасова, представлен в комментарии С.И. Субботина в Полном собрании сочинений [V, 433 – 450].

Круг источников хотелось бы дополнить рядом второстепенных работ, касающихся орнамента, которые выходили в печать до появления «Ключей Марии». Обращение к этим работам имеет свою цель не столько обнаружение непосредственных источников «Ключей Марии», сколько прояснение того контекста, в котором Есенин создавал этот трактат.

Обращение к изданиям массового характера, посвященным истории орнамента и его эстетической ценности, представляется интересным, потому

что обилие подобной литературы свидетельствует о том, насколько был высок интерес к орнаменту в культуре модерна.

Одна из первых работ такого рода – книга М.Д. Раевской-Ивановой «К прописям элементов орнамента» (М.: К.И. Тихомиров, 1896). Эти прописи предназначались «для профессиональных, ремесленных и воскресных школ, а также для народных училищ»¹⁶. По мнению автора, изучения орнамента должно было способствовать формированию вкуса у учащихся.

В 1902 этнограф А.А. Бобринский опубликовал исследование «О некоторых символических знаках общей первобытной орнаментики всех народов Европы и Азии» (М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1902). Ученый занимался поиском «символического значения» орнамента: «тождественных у всех народностей начертаний, составляющей основу всемирной орнаментации»¹⁷. А.А. Бобринский обозначил ретроспективную направленность своего исследования так: «<...> Чем более углубляешься в старину – тем основные формы орнамента появляются чище и чище»¹⁸.

В 1910 году увидела свет книга художника и педагога И. В. Баркова «Мотивы русского орнамента XI, XII, XIII, XIV, XV и XVI веков, собранные И.В. Барковым» (тип. М.Г. Грамакова, [1910]), уникальное собрание орнаментов древнерусского зодчества и письменных памятников. В этом же году вышло популярное издание – «Азбука орнамента», составленная С.Г. Недлером, заведующим Художественно-ремесленной учебной мастерской в Нахичевани-на-Дону (СПб.: К.Л. Риккер, 1910). Она представляет собой собрание простейших образцов орнамента с комментарием и введением, в котором актуальность интереса к орнаменту объясняется в том числе и тем, что «народ все еще украшает избы узорными ставнями и наличниками, расшивает полотенца, рубахи выделяет разводы даже на грошовых гончарных изделиях»¹⁹.

Ряд книг, решающих образовательную и популяризаторскую задачу, продолжает вышедший в Томске в 1914 труд Ф. Гавельки «Практическое

руководство к рисованию орнаментов и писанию художественными шрифтами, употребляемыми при исполнении художественных вывесок, афиш, дипломов, почетных адресов, плакатов, книжных обложек и заглавных листов, заголовков журналов и газет» (Томск: Печатня С.П. Яковлева, 1914). Автор отмечает устойчивую тенденцию: «<...> Во многих специальных учебных заведениях в России ведутся упражнения в так называемой стилизации, в сочинении орнаментов и применении орнаментации к разнообразным надобностям жизненного обихода и промышленности»²⁰. Ф. Гавелька также упоминает специальный курс орнамента, который проводили в Тифлисе на «Курсах рисования и живописи» художники Б.А. Фогель и Н.В. Склифосовский. Автор выступает за изучение орнамента не только в рамках специальных курсов, но и в рамках традиционной школы: «Школьное обучение этой отрасли искусства будет новым средством для внесения художественного элемента семейную и общественную жизнь народа»²¹.

В 1917 г. вышла книга В. Дембовецкого «О чертах быта в русском орнаменте» (Феодосия, 1917). Как отмечает автор, материал был им собран в 1907 г. Исследователь также подчеркивает ключевую роль орнамента в становлении русского искусства: «Именно старинный орнамент в русском искусстве главным образом содействовал самоопределению и самовыяснению руководящих моментов русского творчества, а вместе с тем создал в своей основе ту ценную художественную дисциплину, которая так полно и ярко отразила в себе <...> черты национальной психологии русских славян» и «предопределила отличие русского искусства от западно-европейского»²².

Таким образом, мы можем видеть, что ко времени создания «Ключей Марии» орнаменту и его истории были посвящены самые разные издания – от глубоких этнографических исследований до научно-популярной и учебной литературы. Все авторы были едины во мнении, что орнамент – это особенный вид живописного искусства, обладающий семантической глубиной и

эстетической ценностью, и его роль в развитии и становлении русского искусства исключительна.

В своем комментарии к «Ключам Марии» С.И. Субботин останавливается, в том числе, на двух определениях, которые Есенин дает орнаменту: «Самую первую и главную отрасль нашего искусства с тех пор, как мы начинаем себя помнить, был и есть орнамент» [V, 187] и «Орнамент — это музыка» [V, 186]. Позволим себе обширную цитату из комментария С.И. Субботина: «Исходным вариантом этой фразы в есенинском автографе было: “Самая ранняя и главная отрасль нашего искусства есть песня”. В 1981 году В. Г. Базанов впервые поставил начальное предложение “Ключей Марии” (“Орнамент — это музыка”) в прямую связь со словами Н. А. Клюева из его письма от 5 ноября 1910 г. к А. А. Блоку (тогда еще не опубликованного):

“Вглядывались ли Вы когда-нибудь в простонародную резьбу, например, на ковшах, дугах, шеломках, на дорожных батожах, в шитье на утиральниках, ширинках, — везде какая-то зубчатость, чаще круг-диск и от него линии, какая-то лучистость, „карта звездного неба“, „знаки Зодиака“. Народ почти не рисует, а только отмечает, только проводит линии, ибо музыка линий не ложна... <...> ...народное искусство безглагольно. Вы скажете: а песня? На это я отвечу так: народная песня, наружно всегда однообразная, действует не физиономией, не словосочетаниями, а какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линий, тому понятна во всей полноте и народная песня” (сб. «В мире Блока», М., 1981, с. 397; в цитату внесены поправки по публикации К. М. Азадовского: ЛН, М., 1987, т. 92, кн. 4, с. 502). Нечто похожее Клюев наверняка высказывал и в беседах с Есениным. Возможно, из отзвука этих бесед возникло “равноправие” “песни” и “орнамента”, поначалу проявившееся под пером Есенина в данном месте “Ключей Марии”» [V, 455]. Это предложение исследователя не только представляется достоверным: его невозможно опровергнуть. Действительно, о том, что Клюев воплощал для

Есенина полное постижение тайных смыслов народной культуры, свидетельствует известная цитата из Клюева в самом начале «Ключей Марии»:

«За орнамент брались давно <...> Но никто к нему не подошел так, как надо, никто не постиг того, что

...на кровле конек

Есть знак молчаливый, что путь наш далек

Н. Клюев» [V, 187].

Однако в связи с комментарием С.И. Субботина возникает два вопроса:

1. Можно ли считать «беседы» с Клюевым единственным источником представлений Есенина об исключительной роли орнамента в становлении русского искусства?
2. В какой степени суждения самого Клюева об особенностях народной резьбы и шитья являются самостоятельными и самобытными?

Краткая характеристика основных произведений, посвященных орнаменту и вышедших до начала работы Есенина над «Ключами Марии», а также их количество свидетельствуют об исключительной популярности этой темы в литературе разной направленности. Еще большего внимания заслуживает то новое прочтение, которое получает орнамент в работах художников-модернистов. Присутствие Есенина, как и Клюева, выглядит в этом ряду закономерно. Здесь хотелось бы вспомнить слова В.Л. Львова-Рогачевского (которые приводит в своем комментарии и С.И.Субботин):

«Бессилю футуризма Есенин противопоставил силу символизма с его окнами в вечность, с его мыслимыми подобиями, с его сопоставлениями. Этот символизм Есенин пытается связать с древней народной символикой, с узорами, орнаментами, с мифотворчеством народа-Садко <...> Поэт, не ведая этого, после 25-летней работы символизма, вновь открывает Америку символизма. Разница между ним и представителями русской школы символистов лишь в том, что почвой его творчества является народное

коллективное мифотворчество, а не абстрактные построения индивидуалистической мысли»²³. Не абсолютизируя выводы В.Л. Львова-Рогачевского, все-таки хотелось бы подчеркнуть ту общность между Есениным и символистами, на которую он обратил внимание. Речь идет о том, что в обоих случаях создается система знаков, разных по природе, но одинаковых по функции: вещественный знак выступает как свидетельство невещественного мира. Вяч. Иванов писал об этом: «Истинному символизму свойственнее изображать земное, нежели небесное: ему важна не сила звука, а мощь резонанса. *A realibus ad realiora. Per realia ad realiora (От реального к реальнейшему. Через реальное к реальнейшему – С.С.)*»²⁴.

Ко времени написания «Ключей Марии» этот принцип становится у Есенина предметом внутренней рефлексии и обретает свое словесное выражение: «Но никто так прекрасно не слился с ним (*с орнаментом – С.С.*), вкладывая в него всю жизнь, все сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только “избяной обоз”, что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег» [V, 186]. В художественном сознании Есенина выстраивается соответствие в духе символизма: «вещь» (т.е. знак), взятая из определенной системы понятий, становится символом, «говорящим» о чем-то, лежащем за пределом «земных событий». Не случайно в этом ряду возникает и орнамент: узор, основанный на повторе составляющих его элементов, становится в интерпретации Есенина глубоким символическим образом – кодом народной культуры. Почему поэт называет образы и фигуры орнамента непрерывным богослужением «живущих во всякий час и во всяком месте» [V, 186]. Для Есенина бесконечное повторение минимальных художественно-смысловых единиц орнамента – это повторение непрекращающихся попыток русского духа выйти за пределы «земных событий» к тому пространству «вдали», «где поет райская сирена», а

переплетение орнамента – «глубокая орнаментичная эпопея с чудесным переплетением духа и знаков» [V, 193]

Если продолжить сравнение концепции орнамента Есенина с символистским текстом, то можно, на наш взгляд, предложить возможный источник к следующему пассажиру «Ключей Марии» (выше уже отчасти цитировавшемуся): «Орнамент – это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданьем» [V, 186]. Этим источником может быть диалог Есенина с Андреем Белым. Субботин С.И. кратко (как того требует жанр) говорит в комментариях о том, как повлиял Белый периода его работы над «Глоссолалией» на становление концепции алфавита у Есенина²⁵, а также о значении романа Белого «Котик Летаев» для Есенина [V, 475 – 476; 491 – 492]. Однако исследователь не рассматривает мифопоэтическое представление Белого о природе орнамента как источник для приведенной выше цитаты. Позволим себе сделать это, используя в качестве доказательства следующее толкование орнамента в «Глоссолалии»: «Обставшая видимость (купол неба) могла бы такую не быть, а быть клокотаньем кипящих, светящих фантазмов; орнаментом линий, ежесекундно меняющим очертание; вся история орнаментального творчества нам являет действительность, аналогичную нашей; здесь сложнятся бегущие линии; и обвисают гирляндой, откуда выходят дриады и фавны, отваливаясь от их родивших гирлянд: хвостик фавна в истории живописи черешок, соединявший его со стебельком; рядом с логикой данной природы есть логика архитектоники линий: природа фантазии; в ней природа, пленившая нас, — лишь момент, лишь абстракция круга»²⁶. На наш взгляд, совпадения очевидны: «ряды его (*орнамента – С.С.*) линий» (Есенин) и «орнамент линий», «архитектоники линий» (Белый); «тонкие распределения» линий орнамента (Есенин) и «ежесекундно меняющие очертания» орнамент линий (Белый). Главное же – это общность понимания орнамента как первичного образа искусства, мифопоэтическое представление о его

сверхземной природе и глубоком символическом смысле: поэтому Есенин пишет о том, что орнамент – это «вечная песня перед мирозданием», а его образы являются указующими знаками к тому, что лежит за «шквалом земных событий», поэтому для Белого купол неба – это «орнамент линий», сам орнамент воплощает собой «природу фантазии», а «вся история орнаментального творчества нам являет действительность, аналогичную нашей».

Несомненно, что, несмотря на концептуальное сходство представлений об орнаменте Белого и Есенина, художественный язык «Ключей Марии», поэтика этого текста носят несомненный отпечаток яркого, самобытного и независимого таланта Есенина. Особенная образность и язык этого поэтического и поэтического трактата – предмет отдельного рассмотрения. Тем не менее, мне бы хотелось расширить контекст, в котором можно рассматривать есенинскую концепцию орнамента как отдельного искусства за счет еще одного источника, ранее не упоминавшегося в этой связи (да и вообще не упоминавшегося в связи не только с Есениным, но и с новокрестьянскими поэтами вообще). Речь идет об издании, выход которого привлек к себе внимание широкой аудитории и которое можно назвать одним из ключевых текстов в понимании феномена русского стиля в модерне. Это книга – «Талашкино. Изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой» (Петроград: Содружество, 1905).

Талашкино, как и Абрамцево, занимает особое место не только в культуре модерна, но и в русской культуре вообще. Княгиня М.К. Тенишева, меценат, педагог, художник, возродивший эмалевое дело в России, общественный деятель, талантливый организатор, создала у себя в имении удивительную творческую атмосферу. В нее оказались вовлечены многие русские художники (М.А.Врубель, И.Е.Репин, Н.К.Рерих, К.А.Коровин и др.), их содружество с М.К.Тенишевой, неиссякаемая энергия самой княгини привели к созданию в имении Талашкино удивительных мастерских, изделия которых покорили не только Россию, но и Европу.

М.К.Тенишева была страстной коллекционером и знатоком предметов русской старины, своею целью она видела возрождение народной культуры и «воскрешение народного вкуса»²⁷. Вдохновленная красотой народного искусства, она решает создавать в своих мастерских изделия по старинным образцам, но переосмысленные в духе времени. В имении начинают работать вышивальная, керамическая и красильная мастерские, затем мастерская мебели, художественнойковки и резьбы по дереву.

О художниках, приезжавших в Талашкино С.Маковский писал так: «Они полюбили с чуткой и серьезной сознательностью красочное своеобразие старорусской жизни, старорусского теремного и церковного зодчества, древнюю иконопись и причудливо-узорную роспись монастырских стен, – все великолепие былой действительности и, в связи с ним, все, что бессознательно создало наше крестьянство в долгую пору земледельческого варварства и чем продолжает жить во многих местностях донныне: песни, фантастические образы эпоса, бесчисленные особенности бытовых черт – психологию народа, его декоративный вкус, его веру, его символику»²⁸.

Поразительным явлением этих мастерских становится своеобразный «круговорот красоты»: художники, вдохновляясь образцами народного искусства, делали эскизы, по которым в мастерских крестьяне создавали произведения, воплощавшие принципы нового модернистского искусства. То же было и в Абрамцево, где по рисункам Е.Поленовой и М.Якунчиковой создавались изделия, в то же время ориентированные и на старинные образцы.

Орнамент обретает особое значение в работах талашкинских мастеров. О том, что ему здесь уделяли особенное внимание, свидетельствует следующий отрывок из книги: «На предметах домашнего обихода появилась затейливая резьба и напомнила об узорах на уютной прадедовской утвари. Фантастические цветы со странно-изогнутыми стеблями, небывалые папоротники и подсолнечники, как красочные символы народных суеверий, расцвели на глиняных сосудах, на ларцах, полочках и разноцветных тканях. Прихотливые

завитки, украшавшие когда-то заглавные листки требников и края крестьянских лубков, запестрили снова на страницах иллюстрированных изданий. Так воскрес наш национальный орнамент»²⁹. Представляется, что этот и ниже следующие пассажи из книги могли привлечь внимание Есенина, если этот сборник, богато иллюстрированный фотографиями, был в руках поэта. Талашкинские изделия продавались в московском магазине «Родник», их популярность и актуальность для эпохи, искавшей исторические корни своей культуры, были необыкновенно значительны, вряд ли Есенин не слышал о Талашкино и не держал в руках издание, где так внимательно и любовно описывался народный орнамент.

Об орнаментах Теремка в Талашкино С.Маковский писал так: «...Словно фантастические ожерелья пестрят на темных бревнах разноцветные орнаменты: карнизы, барельефы, завитки чудовищных цветов, странные лебеди с распущенными хвостами, лубочные “солнца”, волнистые нити всевозможных кружков, полосок, звезд, квадратов, некоторые детали восхищают своей неожиданностью, живописной простотой, смелым своеобразием композиции. В них чувствуется особая, “берендеевская” красота, что-то донельзя восточно-славянское, замысловатое, варварское и уютное»³⁰. Если оставить в стороне эпитет «варварское» (употребленный, в духе времени, скорее всего, с положительными коннотациями), то эти слова С.Маковского вызывают в памяти не только описание орнамента в «Ключах Марии», но и письмо Клюева Блоку, которое цитировал С.И.Субботин в комментариях к «Ключам Марии».

Важно, что в тексте Маковского звучит поэтическое определение орнамента как «древнего чутья», зерна, из которого выросло народное искусство:

«“Талашкино” развило в учениках резной мастерской <...> чутье орнамента, то древнее чутье, которое живо в наше крестьянстве и поныне <...> Это чутье нельзя вызвать искусственно. Оно таится в темной душе народа, как зерно, веками ожидающее благой почвы, чтобы расцвести юными побегами.

Народ бессознательно хранит сокровище этих первичных форм, этих рисунков-зародышей красоты неподражаемых и вечных, как его судьба <...> Народный орнамент – слова, из которых слагается язык народного искусства»³¹.

Есенин со своим мифопоэтическим восприятием красоты будет говорить об орнаменте не только как о языке народного искусства, но как о немногим доступном языке национального бытия: «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [V, 191].

Та культура знаков, которая будет описана Есениным изнутри, С.Маковский описывает с внешней стороны, что, однако, не мешает ему, как и новокрестьянскому поэту, видеть в орнаменте корень самобытной русской культуры:

«Веками создавались нехитрые русские узоры; бесчисленные поколения воспитались на них. Сложилась традиция, своего рода обычай, такой же непреложный, как обычаи семьи и веры. Веками применялись те же способы вышивания; повторялись те же крестообразные стежки, и в них кристаллизовался народный вкус. Подобно тому, как из бедных песен в несколько тактов расцвели кружевные симфонии Римского-Корсакова и изысканно-нежные романсы Чайковского, так из всех этих узоров выросли красоты национального стиля»³².

С.Маковский, как и сама М.К.Тенишева, как и многие современные им художники видели «страшную некрасивость»³³ крестьянского быта. Тогда как в художественном сознании Есенина крестьянский быт опозитизирован, его физические несовершенства заслонены метафизическим «отношением к вечности как к родительскому очагу» [V, 191], явленным в вещественных знаках этого быта: в коне, символизирующем «мистерию вечного кочевья» [V, 191], в голубе – «знаке осенения кротостью» [V, 192], в дереве – напоминающем о «тайне древних отцов» [V, 193], в цветах, воплощающих

«круг восприятия красоты» [V, 193]. Квинтэссенция понимания Есениным духовной жизни, стоящей за крестьянским бытом, явлена в следующем убеждении поэта: «Мы заставляем жить и молиться вокруг себя почти все предметы» [V, 192].

Однако есть то, что несомненно объединяет Есенина с художниками-модернистами и делает его равноправным участником сложного полилога в культуре модерна. «На миг воскресло древнее. Из глубины народного духа протянулись к нам золотые нити, золотые нити художественной грезы. Колдовство искусства обратило сказку в желанную быль. Где-то в нас, очень глубоко, вспыхнуло, как зарница, сознание невозможного. И мы почували самое близкое, самое вечное. И стало немножко жутко»³⁴, – писал С.Маковский о своем впечатлении от представления в театре Талашкино.

Действительно, для Есенина именно народный дух, растворенный в традиционной культуре, должен определять новое творчество, которое позволит подняться на «иаковскую лестницу орнамента слова, мысли и образа» [V, 213]. Однако этот народный дух постигается не каждым художником, требует самоотречения и должен быть выражен на языке нового искусства. Слова С. Маковского о том, что «декоративные чары, идущие от русской деревни, от столетий удельной и московской Руси, не могут и не должны погибнуть, но <...> должны преобразиться, вылиться в новые гармонии»³⁵. можно считать пророческими. Творчество Есенина во всей полноте воплотило русский стиль в культуре модерна, сочетая причастность к корневым основам национального бытия с великолепием и полнотой поэтического высказывания, сделанного на языке нового времени.

Примечания

¹ *Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. с.114.

² *Бердяев Н.А.* Самопознание (опыт философской автобиографии). М.: Международные отношения, 1990. с.152.

- ³ *Маковский С.* Русская национальная живопись // Талашкино. Изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой. Петроград: Содружество, 1905. с. 51.
- ⁴ *Там же.* с. 39.
- ⁵ *Дмитриев В.* Противоречия «Мира искусства» // Аполлон, 1911. № 2. с. 25
- ⁶ *Леняшин В.* «...Жаждающее красоты поколение»: эпоха модерна – между миром и искусством // Модерн в России / Науч. ред. и автор вст. ст. В.А. Леняшин, автор-сост. П.Ю. Климов. М.: Арт-родник, с. 53.
- ⁷ *Кудрявцева Т.* Прикладное искусство // Модерн в России. С. 199.
- ⁸ *Климов П.* Живопись // Модерн в России. с. 68.
- ⁹ *Чугунов Г.* Сценография // Модерн в России. с. 173
- ¹⁰ *Там же.* с. 173.
- ¹¹ *Давлителин Ю.Ф.* Изобразительный язык эскизов росписи Владимирского собора М.А. Врубеля // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена, 2008. Вып. № 74-1. с.140.
- ¹² *Климов П.* Живопись // Модерн в России. с. 68.
- ¹³ *Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева / [с объяснительным текстом В. Стасова; вступ. ст. И. Л. Симаковой, Фотосъемка оригиналов А. В. Пономарева].* Репр. изд. – М.: Golden books, 2008. с. 3.
- ¹⁴ *Там же.* с. 4
- ¹⁵ *Там же.* с. 3.
- ¹⁶ *Раевская-Иванова М.Д.* К прописям элементов орнамента». – М.: К.И. Тихомиров, 1896. с. 4.
- ¹⁷ *Бобринский А.А.* О некоторых символических знаках общей первобытной орнаментики всех народов Европы и Азии. М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1902. с. 4 – 5.
- ¹⁸ *Там же.* с. 4.
- ¹⁹ *Недлер С.Г.* Азбука орнамента. СПб.: К.Л. Риккер, 1910. с. 2.
- ²⁰ *Гавелька Ф.* Практическое руководство к рисованию орнаментов и писанию художественными шрифтами, употребляемыми при исполнении художественных вывесок, афиш, дипломов, почетных адресов, плакатов, книжных обложек и заглавных листов, заголовков журналов и газет. Томск: Печатня С.П. Яковлева, 1914. с. 4.
- ²¹ *Там же.* с. 4.
- ²² *Дембовецкий В.* О чертах быта в русском орнаменте. Феодосия: типо-лит. Центр. гидрометеор. станции, 1917. с. 12.
- ²³ *Львов-Рогачевский В. Л.* Новейшая русская литература. М – Л.: Прибой, 1925. с. 304 – 305.
- ²⁴ *Иванов Вяч.* Мысли о символизме // Труды и дни, 1912. № 1. с. 9.
- ²⁵ *Сопоставление концепций орнамента у Есенина и Белого см. также: Есенин как теоретик искусства // Шубникова-Гусева Н. И. «Объединяет звуком песни...»: Есенин и мировая литература. М.: ИМЛИ РАН, 2012. с. 52 – 71.*
- ²⁶ *Белый А.* Глоссология. Берлин: Эпоха, 1922. с. 22.
- ²⁷ *От содружества // Талашкино. Изделия мастерских кн. М.К.Тенишевой.* с. 9.
- ²⁸ *Маковский С.* Русская национальная живопись // Талашкино. Изделия мастерских кн. М.К.Тенишевой. с. 40.
- ²⁹ *Там же.* с. 41.
- ³⁰ *Там же.* с. 44.
- ³¹ *Там же.* с. 56.
- ³² *Там же.* с. 60.
- ³³ *Там же.* с. 56.
- ³⁴ *Там же.* с. 46.
- ³⁵ *Там же.* с. 52.

