

*М. А. Дударева\**

**АПОФАТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ,  
ИЛИ ИЕРОФАНИЯ В СТИХОТВОРЕНИИ С. А. ЕСЕНИНА  
«ДУША ГРУСТИТ О НЕБЕСАХ...»**

В статье анализируется стихотворение Есенина 1919 г. «Душа грустит о небесах...» в разветвленном культурно-историческом контексте: обращаемся к феномену света и цвета в русской иконописи, к замечаниям о Фаворском свете философов Е. Н. Трубецкого и о. П. Флоренского. Предметом статьи выступает апофатическая традиция в указанном стихотворении, которая связана с образами эфира, огня и проявляется на уровне пространственно-временной системы лирического текста. Последовательный анализ стихотворения, выявление вегетативной метафоры, сопряженной с образом луны, позволяют также высветить онтологический подтекст произведения. Проведение параллелей с другими ранними стихотворениями поэта и творчеством А. Белого, хорошо знакомого с трудами о. Флоренского, подтверждает основную гипотезу статьи: в стихотворении «Душа грустит о небесах...» поэтом представлено причащение Тайнам бытия через обращение, молитву к природе, ее невидимому образу, Нетварному свету, который можно увидеть только в момент безвременья. С этим светом связано открытие сакральных знаний, иерофании, т. е. священного инобытия. Понять этот дуализм можно только в контексте русской духовной иконописной апофатической традиции и фольклорных представлений автора, поскольку в фольклоре, в русской волшебной сказке, обнаруживаем образы неведомого, незримого, связанные с «тем светом». Исследование основано на целостном анализе художественного текста с применением структурно-типологического, сравнительно-сопоставительного, системно-комплексного (культурологического) методов исследования.

**Ключевые слова:** русская традиционная культура, апофатика, русская литература, икона, поэтика С. Есенина.

---

\* Дударева Марианна Андреевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка № 2 ФРЯ и ОД, Российский университет дружбы народов; marianna.galieva@yandex.ru

*M. A. Dudareva*  
*APOPHATIC TRADITION OR HIEROPHANY IN S. A. YESENIN'S POEM*  
*«THE SOUL IS SAD ABOUT HEAVEN...»*

The article analyzes Yesenin's poem «The soul is sad about heaven...» of 1919 in a branched cultural-historical context: the authors consider the phenomenon of light and color in Russian icon painting, the comments on the Tabor Light by philosophers Trubetskoy E. N. and Florensky P. A. The subject matter of the article is an apophatic tradition in this poem, which is associated with images of ether, fire and it manifests itself at the level of the spatio-temporal system of the lyrical text. A consistent analysis of the poem, revealing a vegetative metaphor associated with the image of the moon, also allows highlighting the ontological subtext of the work. Drawing parallels with other early poems of the poet and the works of A. Bely, who knew Florensky's writings, proves the main hypothesis of the article: in the poem «The soul is sad about heaven...» the poet presents communion with the Secrets of Being through conversion, prayer to nature, its invisible image, the Uncreated Light, which can be seen only at the moment of timelessness. This light involves the discovery of sacred knowledge, Hierophany, i. e. sacred otherness. This dualism can be understood only in the context of the Russian spiritual icon-painting apophatic tradition and the author's folklore representations, since the images of the unknown, the invisible associated with the «other light» can be found in folklore, in a Russian fairy tale. The study is based on a holistic analysis of a literary text using the structural-typological, comparative, system-integrated (culturological) research methods.

**Keywords:** Russian traditional culture, apophatics, Russian literature, icon, S. Yesenin's poetic style.

## ВВЕДЕНИЕ

Стихотворение Есенина «Душа грустит о небесах...» пока не стало отдельным объектом пристального изучения филологов, как, например, хрестоматийные «Письмо матери» или «Письмо к женщине». Однако это стихотворение 1919 г. все чаще попадает в поле зрения культурологов и философов, обращающих внимание на космический план данного лирического текста. Так, Е. Е. Пименова и М. В. Пименова, авторы статьи «Особенности концептуализации неба и объективации его признаков в произведениях С. А. Есенина (лингвокультурологический аспект)», рассматривая проявление концепта «небо» и цитируя интересующее нас стихотворение, указывают: «Небо у С. А. Есенина — это поле, на котором колосятся и зреют хлеба... Душа на земле — гостья, ее место жительства — поля, нивы небесные» [17, с. 186]. С концептом «небо» здесь связан актуальный для есенинской поэтики и концепт «дерево», обычно выполняющий функции Мировой Оси и задающий космогонический план. В статье Е. Г. Мещериной ««Се красота из синего эфира...» (к проблеме эстетики цвета в поэзии Серебряного века)» находим интересное наблюдение, касающееся световой природы зеленого цвета — автор связывает в стихотворении «огонь на деревьях» с эфиром: «...восприятие зеленого цвета как причастной стихии огня органической части космоса» [15, с. 82]. С космической идеей о рождении человека нового типа, который бы соединял в своем сознании видимое и невидимое, связывает это стихотворение и русский философ П. И. Симуш: «Человеческий разум восходит ввысь, к Всевышнему и нисходит в землю, во мрак. Сергей Есенин является образцом внутренней силы интеллекта, который

искал космические сочетания человека» [19, с. 40]. Эти ценные и весьма продуктивные замечания для дальнейших разработок по теме все-таки нуждаются в некоторых культур-философских дополнениях, связанных с особенностями хронотопа в стихотворении. Обратимся к пространственно-временной модели текста, которая позволит выявить апофатическую реальность, феном света в произведении, давно интересующий многих исследователей творчества поэта в связи с традициями русской иконописи [16].

## АПОФАТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ

Стихотворение «Душа грустит о небесах...», возможно, мало изучено и из-за затемненного смысла, которым наделена есенинская метафора при всей ее внешней простоте, на что в 1970-е гг. обратила внимание А. М. Марченко [12, с. 49]. Так, в первой строфе чувствуется это соединение простого и сложного, семантически напряженного:

Душа грустит о небесах,  
Она не здешних нив жилица.  
Люблю, когда на деревьях  
Огонь зеленый шевелится [7, с. 138].

Если первые две строчки нам понятны (душа в поэтике Есенина, по меткому наблюдению Мещериной, всегда связана с небом, устремлена в горнее пространство), то вторые две строчки заставляют задуматься — лирического героя как бы снова возвращают на землю, в лоно природы. Образуется, через человека как сквозную Мировую Ось, связь неба с землей, горнего и дольного, что подкрепляется второй строфой:

То сучья золотых стволов,  
Как свечи, теплятся пред тайной,  
И расцветают звезды слов  
На их листве первоначальной [7, с. 138].

Здесь уже задается пространственно-временная парадигма стихотворения. Во-первых, семантика цвета «золотой» указывает, с одной стороны, на внешнее проявление времени — лирический герой наблюдает за деревьями, качанием листвы на них в предзакатный час, что подтверждает и появление «звезд слов» и «кометы» в третьей строфе. Во-вторых, колоратив «золотой» семантически заряжен в культурологическом плане и вместе с тем указывает на возникновение ноуменального мира, тайного, невидимого — сучья как свечи пред тайной, Тайной причастия к невидимому миру. А постичь эту Тайну можно через Логос, который здесь у Есенина приравнивается к молитве, на что указывает третья строфа, пожалуй, самая загадочная во всем стихотворении:

Понятен мне земли глагол,  
Но не страхну я муку эту,  
Как отразивший в водах дол  
Вдруг в небе ставшую комету [7, с. 138].

За пониманием должно следовать удовлетворение от узнанного, простота и ясность, а у Есенина понимание становится синонимичным муке, которую еще и «не стряхнуть», т. е. не освободиться от нее. В данном случае речь идет о мучениях от знания феноменального мира, которое доступно, понятно. А до сакрального знания еще нужно дорасти, поскольку оно непонятно и неведомо, — в этом и кроется апофатизм ситуации данного лирического текста. Апофатический путь познания Божественного начала как раз предполагает отрешение от понятных и доступных описаний феноменального мира. Как же поэт разрешает эту амбивалентную ситуацию, которая, кстати, возникает в его творчестве не впервые?

В более раннем стихотворении 1917 г. «Песни, песни, о чем вы кричите?» обнаруживаем ту же муку от слова, причем поэт употребляет тот же глагол «стряхнуть»:

Но равнинная синь не лечит.  
Песни, песни, иль вас не стряхнуть?..  
Золотистой метелкой вечер  
Расчищает мой ровный путь [7, с. 129].

Чтобы освободиться от бремени вещного мира, необходимо замолчать, выйти за пределы данного:

Я хочу быть тихим и строгим.  
Я молчанью у звезды учусь.  
Хорошо ивняком при дороге  
Сторожить задремавшую Русь [7, с. 129].

В. Лепяхин, исследуя иконичность поэтического мира Есенина, пишет о богослужении природы, избяной литургии: «...космос становится одной огромной, но уютной, обжитой Избой» [9, с. 645]. Но познать этот Космос можно тоже только в определенные моменты, в свой сакральный час. Такой точкой познания становится пороговый час, когда встречаются день и ночь, заря утренняя и вечерняя, солнце и луна, и возникает свет вечерний и невечерний:

Так кони не стряхнут хвостами  
В хребты их пьющую луну...  
О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину [7, с. 138].

Образ коня в данном контексте вписан в вегетативную метафору, достаточно развитую и парадигматичную древесной символике, по наблюдениям исследователей, в поэтике Есенина [2, с. 106], связан с солярной символикой в русской традиционной культуре. Кроме того, этот мифологически и ритуально значимый момент встречи двух зорь, двух светил в славянской этнографической действительности выражен в виде конного орнамента, резьбы на крестьянских саях, которые еще были актуальны для быта начала XX в. [8, с. 72–76]. И тогда темное место в последней строфе, связанное с образом коня и луны, можно прочесть, расшифровать, учитывая указанный мифологический нюанс, — солнце, т. е. день, не освободится от луны, т. е. ночи. Здесь сто́ит поставить

вопрос об апофатической традиции зарождения света вечернего и не вечернего, который можно постичь в момент безвременья. Исследователи выделяют особую мифологему безвременья или светотьмы, когда день и ночь, свет и тьма сходятся и не противостоят друг другу, а сосуществуют друг с другом [3].

С этим феноменом света в отечественной культурной традиции сталкиваемся при изучении русской иконографии. В трудах философов начала XX в. Е. Н. Трубецкого и о. П. Флоренского, повлиявших на представителей Серебряного века, находим подробное объяснение феномена Фаворского света [21], невидимого сакрального пространства в иконе, которое выражено особым образом в золотых линиях ассиста. Кроме того, этот свет связывают с образом Богородицы и ее софийной природой [21, с. 53]. Может быть, в биографическом плане Есенину, как, например, А. Белому или О. Мандельштаму, не были близки работы о. П. Флоренского (Белый переписывался с философом [1], а Мандельштам читал «Столп и утверждение Истины» [11, с. 248]), но в имплицитном виде в его поэтике обнаруживается идея Великой Софии, связанная, по наблюдениям есениноведов, с Вечной Женственностью, идеальной возлюбленной [5; 10, с. 26]. Однако софийная природа поэтики Есенина проявляется не только через образ незримой возлюбленной, той, которой в мире нет (см. стихотворение «Вижу сон. Дорога черная...»), но и через вечерний несказанный свет, который проявится и станет стержнеобразующим в хрестоматийном «Письме матери» [6]. Этот свет нельзя увидеть обычным глазом, поскольку его не следует видеть вообще. Именно об этом пишут представители феноменологической школы Э. Левинас, Ж.-Л. Марьон, указывая на то, что икона «делает видимым то, что не следовало иметь возможным видеть, и то, что нельзя увидеть, не остолбенев» [13, с. 11–12]. Именно по этим причинам в последней строфе стихотворения усиливается ощущение пространства, в которое хочет прорасти лирический герой — прорасти глазами, как листья, в глубину. В более раннем стихотворении 1914 г. «Чую радуницу Божью...» с образом глаза, оптикой героя также сопряжена модель пространства и живого эфира:

Льется пламя в бездну зренья,  
В сердце радость детских снов.  
Я поверил от рожденья  
В Богородицын покров [7, с. 57].

С глубиной здесь связано и ощущение безвременья, которое наступает в момент перехода от дня к ночи, возврата к самому себе, в чистый радостный мир детства (см. также образ вечернего пространства, исчезающих деревьев в стихотворении Мандельштама «На бледно-голубой эмали...»). На мифологему безвременья также указывает образ застывшей кометы. В небе «ставшая комета» является знаком открытия Иерофании, т. е. священного Инобытия, которое иногда открывается человеку: «Человек узнает о священном потому, что оно проявляется, обнаруживается как нечто совершенно отличное от мирского. <...> Пожалуй, история религий, от самых примитивных до наиболее изощренных, есть не что иное, как описание иерофаний, проявлений священ-ных реальностей» [23, с. 17].

Апофатизм находим не только в христианском (европейском) варианте богопознания, восточном эзотерическом течении ислама суфизме, но и в русском варианте бытия — в иномирной эстетике русской сказки с поисками культурным героем «инога царства», «того света» и с одновременным запретом на возможность увидеть явления оборотного мира и нарушением этого запрета. Об этом поиске тридцатого царства, о спуске в него и подъеме из него на землю также говорил Е. Н. Трубецкой в своей лекции ««Иное царство» и его искатели в русской народной сказке» [20]. Есенин не только был хорошо знаком с фольклором по известному трехтомнику сказок А. Н. Афанасьева или трудам фольклористов *Ф. И. Буслаева*, *В. В. Стасова*, но и своим внутренним органом зрения, духовным оком обозревал значную эпопею Вселенной, выраженную в национальной вышивке, орнаменте, резьбе, о чем писал в трактате «Ключи Марии», совпадающем по времени создания с интересующим нас стихотворением. Кроме того, с феноменом света, его огненной эфирной природой встречаемся в раннем сборнике современника и друга поэта А. Белого «Золото в лазури» (1904), в центре которого с точки зрения живописи, цветописи оказывается лазурь, являющаяся символом света. Цвет для поэта, по замечанию исследователей творчества Белого, есть «свет», и отсюда его феноменальность [4, с. 12]. В стихотворении Есенина с эфиром связан не только золотой цвет, но и зеленый — через листья деревьев струится свет, напоминающий эфир. Зеленый цвет Флоренский выделяет как основной наряду с фиолетовым и красным, воспринимая сам цвет как «небесное знамение». Но «цвет рождается из взаимодействия или, вернее, воздействия света на тьму» [15, с. 73]; в зеленом таится сочетание тьмы и света и их нейтрализация друг другом: «Зеленый цвет над головою — это ни свет и ни тьма» [22, с. 311].

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из приведенных культурологических замечаний, наблюдений русских философов начала XX в. над феноменом русской иконы, можно с большой долей уверенности говорить об апофатической реальности в стихотворении Есенина «*Душа грустит о небесах...*», которая проявляется на уровне пространственно-временной организации текста: образ листвы, пронизанной эфиром, образ застывшей в небе кометы, ритуальная встреча двух светил в небе одновременно, солнца и луны, указывают на ситуацию безвременья, мифологему светотьмы. Во многом права Анна Ретеюм, писатель и исследователь поэтического языка Ю. П. Кузнецова, указывая на апофатический путь русской поэзии и связывая апофатизм с христианскими интенциями наших поэтов [18]. Однако апофатическая традиция в русском космо-психо-логосе связана с открытием Иерофании, священного инобытия и в традиционной народной культуре, о чем, например, свидетельствует хотя бы наша волшебная сказка с поисками «инога царства». В русской сказке нередко волшебный предмет, «вещую невесту» быстрее остальных заполучает именно Иван-дурак, который, по справедливому наблюдению Е. М. Мелетинского, «глуп с точки зрения его практических эгоистичных здравомыслящих братьев, но обладает

какой-то мудростью, которая в конечном счете дает ему преимущество перед братьями» [14, с. 188]. Исследуемое стихотворение Есенина показательно в этом отношении — в нем воплотился синтез религиозных и фольклорных представлений автора.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопова Ю. А. Андрей Белый и Павел Флоренский: интуиции о человеке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 10 (88). — Ч. 1. — С. 9–12.
2. Балашова Н. П. Вегетативный код лингвокультуры в описании луны // Вестник Кемеровского государственного университета. — 2015. — Т. 4, № 2 (62). — С. 105–108.
3. Брагинская Н. В., Шмаина-Великанова А. И. Свет вечерний и свет невечерний // Два венка: Посвящение Ольге Седаковой. — М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. — С. 73–92.
4. Дерюгина А. А. Цветовая символика и цветообозначения в поэтическом сборнике А. Белого «Золото в лазури» // Приволжский научный вестник. — 2015. — № 4–2 (44). — С. 10–14.
5. Дзуцева Н. В., Серегина С. А. Поэтическая рецепция соловьевства в художественном мире С. Есенина: софийные аспекты мифопоэтики // Соловьевские исследования. — 2004. — № 2 (9). — С. 225–253.
6. Дударева М. А. Апофатика художественного мира С. А. Есенина (о стихотворении «Письмо матери») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2018. — Т. 87, № 9. — С. 252–255.
7. Есенин С. А. Полное собрание сочинений: в 7 т. — М.: Наука, 1995–2002. — Т. 1, 1995. — 672 с.
8. Зарубин Л. А. Сходные изображения солнца и зорь у индоарийцев и славян // Советское славяноведение. — 1971. — № 6. — С. 70–76.
9. Лепехин В. В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. М.: Отчий дом, 2002. 735 с.
10. Малыгина Н. М. Образ идеальной возлюбленной в творчестве Сергея Есенина и Андрея Платонова // Есенинская энциклопедия. — М.-Константиново-Рязань: Пресса. 2010. — С. 387–404.
11. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. — М.: Книга, 1989. — 479 с.
12. Марченко А. М. Поэтический мир Есенина. — М.: Советский писатель, 1972. — 310 с.
13. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 176 с.
14. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. — М.; СПб.: Академия исследований культуры, Традиция, 2005. — 240 с.
15. Мещерина Е. Г. «Се красота из синего эфира...» (к проблеме эстетики цвета в поэзии Серебряного века) // Вестник Московского университета. Серия 7, Философия. — 2009. — № 1. — С. 63–90.
16. Михаленко Н. В. Иконописная цветопись в библейских поэмах С. А. Есенина // Проблемы исторической поэтики. — 2014. — Т. 12. — С. 455–470.
17. Пименова Е. Е., Пименова М. В. Особенности концептуализации неба и объективации его признаков в произведениях С. А. Есенина (лингвокультурологический аспект) // Политическая лингвистика. — 2006. — № 18. — С. 180–190.

18. Ретеюм А. Б. Апофатический путь русской поэзии // Материалы шестой научно-практической конференции, посвященной наследию Ю. П. Кузнецова. — М.: Моск. культурно-образовательный центр при Литературном институте, 2013. — С. 28–33.

19. Симуш П. И. Поэтическая мудрость С. А. Есенина. — М.: ИФ РАН, 2008. — 231 с.

20. Трубецкой Е. Н. Подъем в «иное царство» и дальний путь в запредельное // Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. — М.: Тип. Боровинско-Волдайского Кустарного и Сельско-Хозяйств. Союзного Т-ва, 1922. — С. 17–24.

21. Трубецкой Е. Н. Два мира древнерусской иконописи // Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. — Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. — С. 37–70.

22. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб.: МИФРИЛ; Русская книга, 1993. — 365 с.

23. Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. — 144 с.