Вавжинец Попель-Махницки

Поэтическая иконопись Сергея Есенина

Studia Rossica Posnaniensia 26, 45-54

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XXVI: 1995, pp. 45-54. ISBN 83-232-0605-8. ISSN 0081-6884.
Adam Mickiewicz University Press, Poznań

ПОЭТИЧЕСКАЯ ИКОНОПИСЬ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА

THE POETIC ICONS OF SERGEI YESENIN

ВАВЖИНЕЦ ПОПЕЛЬ-МАХНИЦКИ

ABSTRACT. This article is an attempt to explain the symbolics of colour in the poetry of Sergei Yesenin and to show the relation between his poetry and the pigmentation of early Russian painting.

Wawrzyniec Popiel-Machnicki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Rosyjskiej, al. Niepodległości 4, 61–874 Poznań, Polska–Poland.

Сергей Есенин прожил лишь тридцать лет, но след, оставленный этим замечательным поэтом, настолько глубок, что его не стерли ни усилия некоторых его современников, ни последующие десятилетия, в которые дала о себе знать инерция недоверчивого и предвзятого отношения к нему. Нельзя забывать, что время Есенина – это время крутых поворотов в истории России. От Руси полевой, патриархальной, уходящей в прошлое – к России, взбудораженной революцией, – таков путь, пройденный поэтом вместе со своим народом.

А. Безыменский писал, что „революция скользнула мимо него, едва задев Есенина. Она многое разрушила в нем, но новому он не поддался, в революцию не поверил"[1]. Именно в таком духе думали о Есенине его современники. В опубликованной в 1927 году стенограмме доклада *Упадочные настроения среди молодежи* (есенинщина) – министр просвещения РФСР Луначарский осуждал стихотворения поэта за имевшуюся в них „наклонность к церковщине, к мужицко-языческому использованию сельскоцерковного стиля"[2]. Из этого отнюдь не благосклонного к поэту документа видно, что связь есенинского творчества с религией ставится как одна из злободневных проблем и эта есенинская религиозность никак не совпадала с новой идеологией.

---

[1] А. Безыменский, *Прошу слова как Комсомолец!* В сб.: Против упадочничества. Против „есенинщины", Москва 1926, с. 12.

[2] См.: А. В. Луначарский, *Собрание сочинений в 8-и т.*, т. 2, Москва 1964, с. 641.

Понадобились целые десятилетия, чтобы великое вновь увиделось уже на расстоянии. Однако до сих пор в работах литературоведов много спорного, особенно по отношению к проблеме есенинской „религиозности", свидетельствующей, прежде всего, о восприятии поэтом древнерусской культуры, православия, русской иконы. Есенинская поэзия вся насыщена живыми и чистыми красками. Через всю его лирику проходят, как в предметном, так и в символическом значении, три основных цвета: золотой, синий (голубой) и красный (розовый). Эта цветопись воплощает несомненно эстетический образ Родины и богатый мир душевных состояний поэта. Однако не менее важно и то, что те основные цвета, присущие есенинской лирике, являлись также основными цветами древнерусской живописи, в которой играли роль локально-символические краски.

Уже в своем первом издании *Радуница* (конец 1915 года) Есенин начинает заливать рязанские пейзажи характерными в этом субъективном плане восприятия красками, среди которых появляются в изобилии красный, алый, зеленый, синий, голубой, желтый, рыжий, серебряный, золотой. Поэт нигде не смешивает красок, он накладывает чистые мазки так, как делали это древнерусские иконописцы. Эта гамма цветописи напоминает богатые цвета радуги, и сразу же в памяти возникает стихотворение *Матушка в Купальницу по лесу ходила...*, где лирический герой признается:

„Родился я с песнями в травном одеяле,
Зори меня вешние в радуги свивали..." (I 74)[3].

В 1915 году Есенин прибыл с рукописями своих стихотворений в Петербург. Появление Сергея Есенина в Петербурге было замечено в литературных кругах. В „Голосе жизни" появилась рецензия Зинаиды Гиппиус на напечатанные в том же журнале стихи Есенина: *Гусляр*, *Пахнет рыхлыми драченами...*, *Богомолки*, *Рыбак*.

Рецензия этой известной поэтессы, принадлежавшей к символистам, произвела большое впечатление на Есенина. Символизм, одно из крупнейших литературных течений начала века, мог привлекать Есенина своей интеллектуальной содержательностью. Однако он остался верным деревне и пошел по следам Н. А. Клюева, который в те времена пользовался уже признанием как видный поэт из народа. Чтобы убедиться в единомыслии Есенина и Клюева, Базанов сопоставляет с программным письмом Клюева послание Есенина Александру Ширяевцу от 24 июня 1917 года. Есенин писал: „Бог с ними, этими питерскими литераторами, ругаются они,

---

[3] С. Есенин, *Собрание сочинений в 6-и т.*, т. I, Москва 1979, с. 74. Все дальнейшие цитаты приводятся в тексте работы с указанием в скобках номера тома и страницы.

лгут друг на друга, но все-таки они люди, и очень недурные внутри себя люди, а потому так и развинчены. Об отношениях их к нам судить нечего, они совсем с нами разные, и мне кажется, что сидят гораздо мельче нашей крестьянской купницы. Мы ведь скифы, приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит, а они все романцы, брат, все западники"[4].

Надо здесь добавить, что символизм, тем не менее, повлиял на эстетическую сторону творчества Есенина. Его зрелая лирика пропитана разного типа символикой и в первую очередь – религиозной. Есенину нравилось в Клюеве то, что он избрал путь разрыва с официальной церковью и поисков новой, истинно христианской религии. Свет истинной веры и способность к неповиновению более всего сохранились, по мнению Клюева, в среде раскольников. Он считал, что старообрядцы унаследовали от своих далеких предков чисто народное мироощущение и истинную веру в Бога, не искаженную позднейшими догмами православной церкви.

Клюеву-поэту важно было сохранить само имя Христа и те места Нового Завета, которые можно было истолковать как проповедь не официальной церковной религии, а религии крестьянской, религии, которая царила в деревенской избе.

Алла Марченко считает, что именно от Клюева научился Есенин своим „молитвословным ковылям". Но усвоив сам принцип сложного, многофигурного слова, Есенин применяет его с недоступным Клюеву мастерством, с тем инстинктивным вкусом, которого у Клюева не было. Марченко приравнивает поэзию Клюева к тяжелой „заолиферинной" иконописи, чтобы па ее „темном" фоне показать „просветленность" есенинского поэтического образа:

„Свет от розовой иконы
На златых моих ресницах"(I 116).

Для Аллы Марченко поэзия Есенина „очищена" от „темной олифы"[5]. Говоря о „заолифенной" иконе Клюева, Алла Марченко имела в виду то, что Клюев замечал все подробности и детали избы. Именно эта „затейливая вязь" объединяет в поэтическое целое все эти детали и получается живописная картина избы, напоминающая икону.

Икону принято покрывать тонким слоем специально приготовленного растительного масла, которое называют олифой. И ошибаются все консерваторы, – как считает знаменитый теолог, отец Павел Флоренский, – которые утверждают, что олифа – это только

---

[4] В. Базанов, *Сергей Есенин и крестьянская Россия*, Ленинград 1982, с. 21.
[5] См.: А. Марченко, *Поэтический мир Есенина*, Москва 1972, с. 28.

техническое средство, консервирующее краски. Олифа является художественным элементом, который связывает все цвета в единство общего тона, придающего им глубину[6].

Есенинская изба „очищена" от олифы, благодаря чему составные элементы этого традиционного поэтического образа не прикрываются „затейливой вязью", как у Клюева. И поэтому Есенин, когда „заходит" в избу, замечает то, что в ней самое важное –

„Свет от розовой иконы".

Да, именно икону он замечает в первую очередь, поскольку она всегда занимала главное место и, по обычаю, каждый входящий обращался к ней с поклоном. Икона не украшала избы, не была частью ее меблировки, икона была живой душой дома, духовным центром, осью мысли, вокруг которой вращался весь дом. Икона была объектом особого почета и главным свидетельством внутренней жизни человека[7]. Именно так представлено значение „красного угла" у Павла Флоренского.

Есенин, воспитываясь в религиозной среде, был знаком с иконой. Но, чтобы увидеть икону глазами поэта, он был вынужден выучить поэтическое мастерство. И так, как для Андрея Рублева, автора знаменитой *Троицы*, духовным учителем был святой Сергей из Радонежа[8], так для Сергея Есенина учителем был Николай Клюев, у которого Есенин овладевал мастерством поэтической „иконописи". Почти все творчество Сергея Есенина поражает глубиной ощущения цвета красок. Зрительные восприятия у Есенина были удивительно колоритны, разнообразны, многоплановы. Они создают целую цветовую палитру, показывая предметы в цвете, или, вернее, взаимосвязи цвет-предмет, чувство-цвет.

Стихотворения красочно отражали картины „избяной" России, которые Есенин часто видел в радостном весеннем убранстве, с пахучими летними цветами и травами, с бездонной синевой небес, с прихотливо извилистыми реками, веселыми рощами, с малиновыми закатами и звездными ночами. И он не жалел красок, чтобы ярче передать богатство своего поэтического мира. Свет, поля, залитые игрой цветов, созданных сиянием солнца, все это мы можем найти в поэзии Есенина. Везде, где только можно, поэт использует образ солнца. От солнца, от голубого сияния как бы падают на всю землю золотые и желтые отсветы, зажигают огнем – златятся снопы, золотое лето, златоколенный дождь, золотая поветь, алмазные две-

---

[6] См.: P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1981. c. 143.
[7] Там же, с. 32.
[8] Там же, с. 23.

ри, светит пыль, светит шуба, сияют звезды, дуга, горит пожаром, бушующим без края и границ „пламя мира ко всему миру"[9].

Ю. Прокофьев утверждает, что Есенина очень интересовала древнерусская культура, в том числе также живопись[10]. В этом плане, несомненно, одной из лучших работ о древнерусской живописи стали труды отца Павла Флоренского. Его работа *Иконостас и другие очерки* появилась в первом десятилетии двадцатого века и явилась первой весьма внушительной попыткой открытия иконы, что очень хорошо было принято творческими и культурными кругами тогдашней России. С работами этого знаменитого теолога мог познакомиться также Сергей Есенин.

Повышенный интерес к иконе был вызван также развитием в первые десятилетия двадцатого века таких видов современного искусства, как кубизм, фовизм, абстракционизм. До этого времени икона являлась лишь археологическим объектом, а сейчас современный художественный и теоретический подход позволил вполне ассимилировать также и богатый опыт русской иконы. И именно работы отца Павла Флоренского дали всесторонний анализ цветового строя иконы и анализ этот проведен в широком теоретическом, теологическом и художественном контексте.

Образ солнца, столь часто используемый Есениным, в иконографии играл очень важную роль. Павел Флоренский пишет, что утром, когда солнце находится на линии горизонта, лучше всего заметна игра цветов. Напротив солнца – фиолетовый, почти лиловый, а, прежде всего, несколько голубой, сбоку – розово-красный (с оттенком алого). Над головой – зеленый, почти прозрачный, изумрудный. Мы замечаем только свет, свет солнца[11].

Для Сергея Есенина этот свет был основой создания богатой палитры красок. Зеленый, золотой, красный, малиновый, алый, черный, желтый, серебристый, серый – все эти краски мы можем встретить в поэзии Есенина. Но, наверное, самые заветные – голубой и синий. *Голубень*, – так он назвал стихотворение, а по нему и сборник, вышедший в 1918 году. И этот цвет может быть личным цветовым знаком поэта. Синее и голубое – это цвет земной атмосферы и воды, он преобладает в природе независимо от времени года, в нем меняются только оттенки. В голубые и радостные тона окутана Россия в стихах Есенина. „Опять ты вновь заголубела, моя родимая земля", – пишет он. „Заголубели долы", вокруг „синяя

---

[9] В. А. Вдовин, *О новый, новый, новый прорезавший тучи день! (О революционных поэмах С. Есенина)*. В сб.: Есенин и современность, Москва 1975, с. 48.

[10] См.: Н. Прокофьев, *Есенин и древнерусская литература*. В сб.: Сергей Есенин. Проблемы творчества, Москва 1978, с. 122.

[11] См.: P. Florenski, ук. соч., с. 163.

ширь", от воды „синь во взорах". „Теплая синяя высь", „синеющий залив", „синие чащи", „синие рощи", „равнинная синь", „деревенская синь", „синеют кругом небеса" и много, много других примеров – таковы частые примеры в стихах Есенина. Голубой цвет, который так часто можно увидеть в стихотворениях Есенина, также неразрывно связан с сиянием солнца. Павел Флоренский считает, что все элементы, определяющие разнообразие колорита небосклона, имеют символическое значение. Эти элементы мы постигаем не как обычные физические свойства, а именно как метафизические[12].

Есенин также не ограничивался простым воспроизведением красок природы, он не копирует их, каждая краска имеет свою глубинную символику. Это точно так, как употребление голубой краски Рублевым в своей знаменитой *Троице*. Н. Н. Волков в своей работе *Цвет в живописи* пишет, что „если отсутствует слияние между образным воплощением, между художественными средствами (внешним) и правдой идей (внутренним), то нет и искусства, идейность произведений остается в области благих намерений. Единство внешнего и внутреннего – старый закон искусства...".

В русской иконе ее лучшего времени цвет всегда был выразителем чувств и часто играл роль своеобразной метафоры. Цвет участвует в развертывании толкования сюжета иконы и всегда в ней образно активен. Например: голубой цвет, как цвет неба, заключает в себе одни ассоциации, и тот же голубой цвет, как цвет туники ангела в *Троице* Рублева, – это другой цвет, другие ассоциации. Просто голубое пятно и есть пятно, оно иногда вызывает какие-то смутные ассоциации, иногда нет. Сияющий голубой цвет, как цвет неба, несет едва заметный эмоциональный отголосок – это цвет, подобный слову-определению, взятому в прямом значении (голубое небо); тот же цвет в одеждах ангелов приобретает новое эмоционально несравненно более напряженное звучание, подобное эмоциональному звучанию поэтического сравнения („В одеждах голубых, как небо")[13]. Для Есенина синий цвет – это цвет покоя и тишины. Поэтому так часто Есенин украшает этим цветом вечер и ранее утро: „синий вечер", „синий вечерний свет", „синий сумрак", „Предрассветное. Синее. Раннее". Смысловое содержание этого цвета целиком переносится поэтом на внутреннюю характеристику человека. Это всегда означает душевное равновесие, умиротворение, внутренний покой: „несказанное, синее, нежное... Тих мой край после бурь, после гроз...", – писал поэт в 1925 году.

---

[12] Там же, с. 164.

[13] См.: Н. Н. Волков, *Цвет в живописи*, Москва 1984, с. 138–140.

Кроме голубого и синего, Есенин употребляет еще другие краски. Очень часто можно у него встретить алый цвет, который, как справедливо утверждает Е. Наумов, „в стихах Есенина всегда символизирует девственную чистоту, непорочность, незапятнанность"[14]. Таким образом, для Есенина этот цвет играл такую же роль, как канонический алый в иконописи. П. Флоренский подчеркивал в своем исследовании, что розово-алый – это истинно божий цвет[15]. Для Есенина алый цвет – это часто утренняя заря: „Выткался на озере алый цвет зари...", „есть тоска веселая в алостях зари...". Очень близок по своему тону и настроению к алому – розовый цвет, который у Есенина может символизировать юность: „свежая розовость щек", „Помыслы розовых дней". Может казаться, что розовый цвет маловыразительный, несколько разбавленный. Но Есенин в эту „несколько разбавленную" краску вкладывает необыкновенно выразительную силу. Примером могут быть такие строки:

„Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.
Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь..." (I 188).

Ведь именно одно слово „розовый", в качестве прилагательного, прибавленное к слову „конь" могло создать такое глубокое настроение. Сочетание алого и розового подчеркивает и усиливает ощущение молодости, красоты, свежести и нерастраченности чувств. Такую же роль играют эти оттенки в *Троице* Рублева. Именно розовые, зеленые и синие пятна в одеждах ангелов позволили Рублеву выявить акценты юности и свежести в сюжете этой библейской сцены. Родственный алому и розовому – красный цвет имеет в поэтике Есенина свой особый смысловый оттенок. Это тревожный, беспокоящий цвет, в нем как бы чувствуется ожидание неизвестного. В иконе, как правило, красный цвет – цвет мученичества. И каждый мастер великолепно знал, что, например, Георгия Победоносца надо изображать в красном плаще мученика и на белом коне (белый цвет в иконе – цвет праведности и целомудрия).

Если у Есенина алый цвет связан с утренней зарей, предшествующей светлому дню, то красный говорит о закате, о наступлении таинственной ночной темноты. „Красный вечер...", „Вечера красный подол...", „Тонет день за красными холмами...", „О, красная вечерняя заря!" – все это говорит об угасании света дня и рождени темноты ночи. Так близкие по своим оттенкам цвета приобретают

---

[14] Е. Наумов, *Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха*, Ленинград 1973, с. 354.

[15] См.: P. Florenski, ук. соч., с. 166.

у Есенина свою особую смысловую окраску. Контрастные краски в стихах выступают как символы, как условное обозначение поэтической иконописи, помогающей узнать внутреннюю настроенность лирического героя. Очень характерны для есенинской палитры множественные желтые оттенки. Но гораздо чаще этот желтый выступает у него в качестве золотого: „Луна над крышей, как злат бугор", „Мне снились реки златых долин", „Где златятся рогожи в ряд", „Лижут сумерки золото солнца...", „Хвойная позолота", „Зелень золотистая". Надо здесь опять обратиться к Павлу Флоренскому, который вспоминает о употреблении чистого золота в иконе. Так называемое сусальное золото является одним из доказательств того, что его употребление связано в иконографии с конкретно-метафизическим значением.

„Бог является сиянием". Бог является сиянием, – не надо этого понимать в моральном аспекте только как душевное проявление, а более конкретно – как проявление божьей славы и чести. Созерцая ее, мы смотрим на единственный, непрерывный, неделимый свет. Свет, который не имеет другого определения, кроме того, что не содержит никаких примесей, никаких оттенков, поскольку все в нем является божественной светлостью.

И это та божественная светлость показывается нам как золотой цвет, который в иконе всегда имеет канонический характер. Именно золото, а не, например, серебро, поскольку серебро выдерживает соседство других цветов, оно напоминает сине-серый и частично белый цвет. Золото не имеет своего цвета, хотя имеет свои достоинства. Чем больше мы будем всматриваться в солнечное небо, тем яснее становится, что не голубой цвет самый характерный для неба, а золотой. Он включает в себя космическое сияние, пространство, выполненное светом, по сравнению с которым каждая краска является слишком мутной, чтобы показать его глубину.

Золото само по себе является проявлением божьей энергии и оно выступает в иконе только в тех местах, которые касаются божьей силы. Золото в иконе – это также и проявление божьего милосердия и им украшали: одежду Спаса, евангелие, престол Спаса, святую Троицу[16]. Есенин хорошо знал, что золотой фон символизировал в древнерусской иконе изначальный свет, из которого все возникает и в котором все растворяется. „Золотом иконописец писал небо и небесный свет. А Есенин, как утверждает Кедров, низводит это небо на землю". Золотыми становятся его русские пейзажи[17]. Сергей Есенин доказал, что цветовой строй образа может пе-

---

[16] См.: Там же, с. 126–132.

[17] К. А. Кедров, *Образы древнерусского искусства в поэзии С. А. Есенина.* В сб.: Есенин и современность, Москва 1975, с. 173.

редавать чувства и мысли, не переставая при этом быть образом, не превращаясь в абстракцию, аллегорию. Подбирая слова, эквивалентные краскам, он сумел передать тончайшие эмоциональные оттенки, изобразить самые интимные движения души. Стихи Есенина – это не только проблема поэтической цветописи, но также и проблема нового отношения к цвету. Алла Марченко заметила, что тут невольно возникает параллель с живописным творчеством К. Петрова-Водкина, также испытавшего влияние иконы.

„Петров-Водкин, начиная с *Купания Красного коня* (1913), ведет борьбу за новое «цветоощущение», за возвращение к ясности спектрального языка, исходными, азбучными «точками» которого является трехцветная гамма: красный, синий, желтый – классическое трехцветие как европейской готики, так и русской иконописи. Петров-Водкин раньше и глубже своих современников понял не только ее композиционное, но и колористическое значение"[18]. Исходя из глубокого понимания цветовой символики древнерусской живописи, Есенин, зная, что белый – символ чистоты, голубой и синий – символ устремленности к небу, золото – изначальный свет и красный – цвет любви, горения, страсти, чаще всего прибегал к этой палитре в своих стихотворениях.

На гармонии чистых и ясных цветов – красного, желтого, синего или зеленого, построена также икона *Троица* Андрея Рублева, которая, по мнению Аллы Марченко, Прокофьева и Кедрова, служила Есенину „как бы эстетическим камертоном"[19]. Рублев, создавая *Троицу*, не делал ни евангелической иллюстрации, ни, тем более, бытовой сцены. Он создал поэтический символ, иносказание, не нуждающееся в реальном времени и пространстве. Ничего лишнего, необязательного: только стол, чаша с головой жертвенного тельца, дуб мамврийский, скала, дом на заднем плане и светлые образы трех ангелов. Поэтому есенинские строки „ягненочек кудрявый – месяц" в „неколебимой синеве" – это образ, который по яркой изобразительности сопоставим с рублевской *Троицей*, а световое сочетание – лунное золото в синеве – напоминает его палитру. Как и русские иконописцы, Есенин пользуется простыми цветами и смешивает их, не растворяя друг в друге, так что мы видим алый и белый в отдельности и в соединении, когда он становится розовым.

Кедров считает, что „если в стихах, посвященных революции, Есенин затоплял золотым и красным светом свои полотна и его стихи были похожи на иконы новгородской школы, где все цвета

---

[18] А. Марченко, ук. соч., с. 12.
[19] Там же, с. 14–15.

соседствуют в ярком контрасте, то теперь он близок к московской, Рублевской школе живописи, где контрасту предпочитается взаимопроникновение красок, каждая из которых сохраняет свое отдельное звучание и в то же время сливается с общей гаммой"[20].

Связь Есенина с иконой настолько сильна, что если поэт и решил в каком-то описании пейзажа или сюжета не употреблять чистых „иконописных" красок, то накладывал на образ, как на икону, золотую ризу. Свидетельствовать об этом могут хотя бы такие строки: „Под соломой ризою...", „Теплеют ясли в ризах скользких...", „в алых ризах кроткий Спас...", „в ризах белее дня" и т.д.

В советском литературоведении принято считать, что тяготение к образам и религиозной символике прежде всего заметно в дореволюционных произведениях Есенина. Однако, стихи, написанные после 1917 года, опять насыщаются священным для поэта сине-голубым цветом и сияющим золотом солнцем. Появляются также красный, рыжий, белый, черный. Но все-таки преобладают золотой и синий, которые здесь также ассоциируются с церковной ризой.

„Рухнули гнезда
Облачных риз" (*Пришествие*) (II 39)
„... ризою над землею
Свесивший небеса" (*Преображение*) (II 44)

Под конец своей жизни Есенин почти полностью отошел от многоцветности своего поэтического мира. Но эти последние стихи лишь драматически подчеркивают эмоционально–цветовую настроенность его предыдущего творчества. Есенинская богатая палитра, а особенно сине-голубой, розовой, золотой бросаются сразу в глаза также, как бросается в глаза ляпис-лазурь и розовый в *Троице* Рублева, как бросались в глаза драгоценные золотые. Икона до конца сопутствовала Есенину.

О том, какое значение имела икона в жизни Есенина, пусть свидетельствуют эти своего рода подытоживающие строки стихотворения:

„Я хочу при последней минуте
Попросить тех, кто будет со мной,
Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать". (I 210)

---

[20] К. А. Кедров, ук. соч., с. 178.