

АЛЕКСАНДР КАЗАРКИН

**«Посвящённый от народа»:
путь Николая Ключева**



**СИБИРИКА
ТОМСК - 2013**

Александр Казаркин

**«Посвящённый от народа»:
путь Николая Клюева**

Сибирика
Томск – 2013

УДК 821. 161. 1
ББК 83. 3 (2 Рос – Рус) 6

Александр Казаркин. «Посвящённый от народа»: путь Николая Клюева. Томск: Сибирика, 2013. 184 с.

Тема этой книги – художественный мир Клюева, соотношение природного и божественного в нём, а путь поэта – религиозно-философские поиски, колебание между традиционализмом и модернизмом.

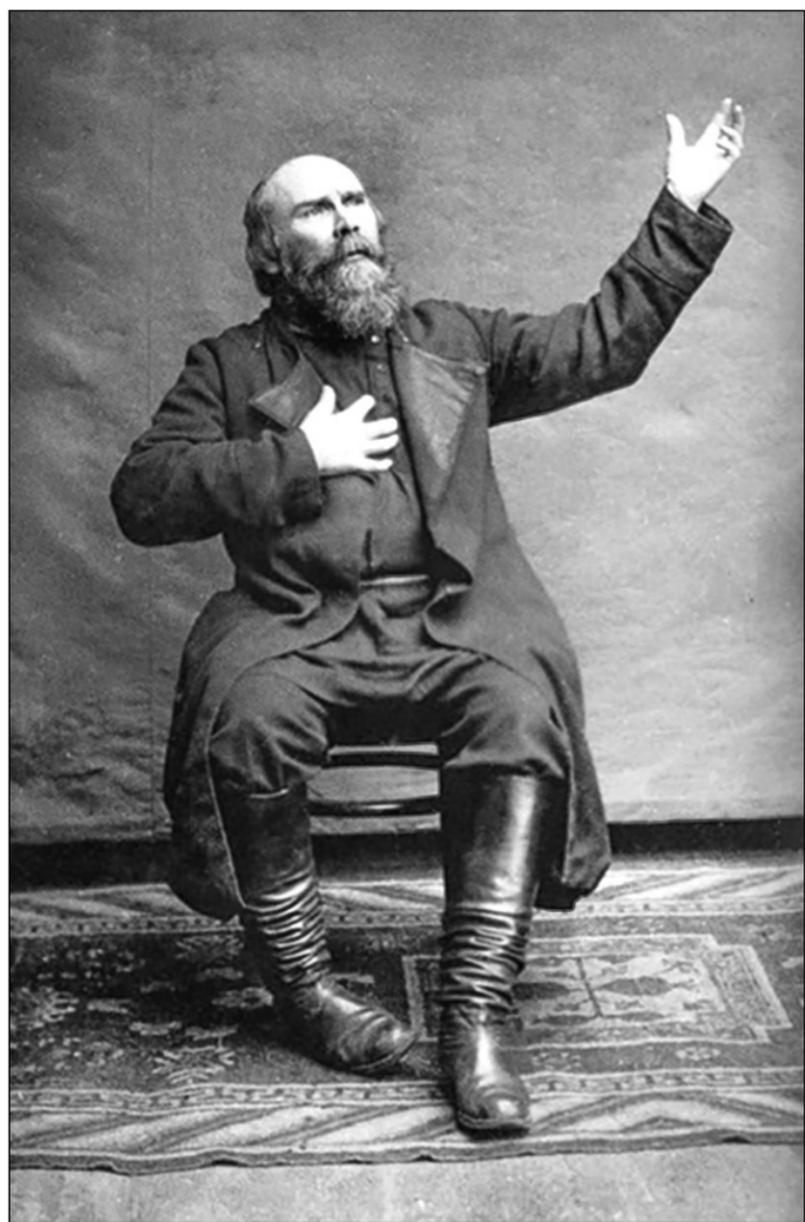
Книга адресована, в первую очередь, студентам и учителям, а также всем, любящим русскую поэзию.

ISBN 978-0-7892-0014-3

© Казаркин А. П.
© Сибирика

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вводные заметки	7
Лирика	
«Природы великий поминок».....	11
«Нерукотворная Россия»	24
Своё-чужое слово	30
«Евхаристия шаманов».....	47
«Я говорил тебе о Боге»	73
Розаны в сосуде	86
Проза	
Сны поэта	108
«Тропа Батыева»	121
Поэмы	
Завершение крестьянского символизма	143
«Акафист о былом»	172
«На шкале этногенеза» (заключение)	195
Цитируемые книги	201
О пути и перепутьях Клюева (В. Костин)	202



Вводные заметки

В литературной истории России судьба его едва ли не самая трагичная: мало того, что обвинён облыжно и казнён бессудно, уничтожены последние произведения, вероятно, самые зрелые, итоговые. Он знал и взлёт славы, и крайнее поношение, и более чем на полвека имя его было вычеркнуто из учебников по русской литературе. Из «возвращённых поэтов» он самый «задержанный», а школьный портрет Клюева далёк от подлинника. Но, похоже, он предвидел своё возвращение: *«В девяносто девятое лето Заскрипит заклятый замок, И взбуряют рекой самоцветы Ослепительных вещей строк»*.

В отношении к творчеству Николая Алексеевича Клюева (1884 – 1937) заметны две крайности: одни признавали его глубоким выразителем национального образа мира, другие видели в нём стилизованного «мужичка-пейзанина». Им увлеклись Блок, Брюсов, Белый, но потом охладели к нему. Перед революцией литературовед П. Сакулин оценил стихи выходца из заонежского былинного заповедника высочайшим баллом: «народный златоцвет». В пореволюционное время, когда вышел его двухтомник «Песнослов» (1919), Клюев был в числе известнейших русских поэтов. И тут Лев Троцкий припечатал: мир Клюева подобен кулацкому хозяйству, не ясно с ним – за революцию он или против. С его подачи В. Князев, перебежчик из группы крестьянских поэтов, заявил: «Клюев умер...» («Ржанные апостолы. Клюев и клюевщина», 1924). Завершилась эта кампания ссылкой в Колпашево и расстрелом в Томске в 1937 году.

Р. Иванов-Разумник писал в эмиграции: «Погибнуть физически (расстрел, тюрьма, концлагерь), быть

задушенным цензурой или – третье – приспособиться и начать плясать от марксистской печки и по марксистской дудке – это ли не горькая доля? И все эти три доли легли на плечи одного из крупнейших поэтов XX века, “последнего поэта деревни”, Николая Клюева». В «Литературной энциклопедии» 30-х годов лидер крестьянских поэтов назван «отцом кулацкого стиля». Дальше – запрет его книг в родной стране, когда изучали его только эмигранты. Они дважды, в 1954-м и 1969-м годах, издали двухтомные собрания его сочинений.

Последний прижизненный сборник Клюева – «Изба и поле» – вышел в 1928 году. И только в 1977-м, почти через полвека, появилась в Архангельске небольшая книжечка «забытого» поэта. С началом «перестройки-гласности» опубликованы исследования В.Г.Базанова, А.И.Михайлова, К.М. Азадовского, С.И. Субботина и др. Издано полное собрание стихотворений и поэм Клюева: «Сердце Единорога» (СПб., 1999) и прозы «Словесное дерево» (СПб, 2003). Текстологи и биографы, по сути, сделали своё дело, и открылось широкое поле смыслового толкования, начался период интерпретаций, разностороннего описания мира Клюева. Полный обзор книг и статей о нём – это задача академического исследования, я же пишу в популярном стиле. Для меня путь Клюева – «лакмусовая бумажка» нашего провала и опаматования. Вот мотивация работы над книгой об одном из самых тёмных и глубоких поэтов России. Трагический путь России в XX веке и уникальность Клюева – ключевая тема.

Как начинал поэт – этот вопрос затрагивают все исследователи, но часто уклоняются от завершающего: а к чему пришёл он? Духовный путь поэта, утопия и богоискательство, модернизм и традиционализм – эти темы считаю первоочередными. Если Есенин поражает нас сочетанием исключительной талантливости и

падением, то Клюев – погружением в тёмную мистику и порывом к очищению. В исследовательской литературе о Клюеве преобладают жизнеописания, и в них есть два уклона: для одних он поэт без учителей, «сам из себя выросший», для других – традиционалист, так и не оторвавшийся от фольклорного горизонта. Есть два обширных жизнеописания: книги Константина Азадовского и Сергея Куняева, написанные с противоположных позиций. Азадовский иронически отстраняется от образа «посвящённого от народа» («Клюев не был носителем пресловутой “народной души”, якобы выплеснувшейся в его песнях») и, в сущности, устраняется от анализа поэзии. С. Куняев давно занимается судьбами крестьянских поэтов и, самое важное, путь Клюева видит в раме трагической эпохи. С ним нет у меня концептуальных расхождений, но я говорю о художественном мире и схеме пути поэта без биографической (событийной) канвы.

Художественный мир Клюева – исключительно интересный предмет для религиозно-философской критики. Когда-то она преобладала в России, а теперь, говоря словами Андрея Платонова, лишь «растравляет раны иронии». Потеряли масштаб, способность различать важное и побрякушки. Русская мысль часто подменяется то спиритуализмом, то мнимым объективизмом, профанирующим задачу. Религиозные искания поэта последовательно ещё не описаны.

Для нынешних филологов Клюев интересен лишь как фигурант Серебряного века. XX век отодвинулся календарно, но духовно, в уклонениях своих, ещё не изжит. Есть два взгляда: 1) традиционная русская культура была обречена и за один век из «цветущей сложности» превратилась в «хаосмос», 2) вопреки всему, мы всё-таки хранили национальный образ мира. А это было бы невозможно при полом разрыве с религиоз-

ным опытом народа. Здесь путь Клюева показателен. Советская власть отвергла его за религиозность, а большевикам (да и нынешним неофитам) всё равно, какого сорта эта религиозность. После казённого безбожия – эрзацвера, измышления на почве всеядности. Не все исследователи различают зигзаги духовного пути Николая Клюева. А много ли без этого стоят жизнеописания? На фоне затяжной смуты ободряющий пример – шеститомная история русской литературы М. М. Дунаева, в ней историк-богослов прямо сказал об еретическом уклоне Клюева.

Спектр поэзии Клюева богат, её нельзя свести к «новокрестьянскому» направлению. Сейчас задача ясна: понять место поэта в судьбе русской культуры, в её восходящих и нисходящих путях. В этом смысле и употребляется слово «путь» в предлагаемой книжке. Я не хочу лепить благостный образ, но и тёмную краску стучать ни к чему. Самораскрытие, сильное раздумье о русском опыте – это важнее всех специальных задач. Хорошо, если книжка попадёт в руки учителя, студента или школьника, она написана для них.

ЛИРИКА

«Природы великий поминок»

«*В этом царстве зелёном природы не увидишь рыданий и слёз*» – эта символика вносит в ранние стихотворения Николая Клюева элементы идиллии, привычные для крестьянской поэзии. Но уже в его первых сборниках есть образцы пейзажной лирики, достойные хрестоматий. Сочетанием крестьянского мировидения и искусной стилистики он и удивил взыскательных критиков – Валерия Брюсова, Николая Гумилёва, Осипа Мандельштама. Как-то не верилось, что это крестьянин, далёкий от литературной среды. Об этом прямо сказал Гумилёв: «До сих пор ни критика, ни публика не знает, как относиться к Николаю Клюеву. Что он – экзотическая птица, странный гротеск, только крестьянин – по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной культуры?». А провозвестника-то давно ожидали. Блок и Брюсов согласно отметили религиозность нового поэта и ждали от него серьёзных достижений.

Первый сборник Клюева – «Сосен перезвон» (конец 1911 года) – уже названием своим указывает на основную тему: природа. Вступительную статью в нём В. Брюсов начал контрастом: готические соборы и дикий северный лес. Но поэт-критик не заметил, что лес у Клюева подобен храму и что за внешним хаосом в природе открывается стройность, высокий лад. Правда, Брюсов дальше говорит, что «поэзия Клюева жива *внутренним огнём*», и «огонь, одушевляющий поэзию Клюева, есть огонь религиозного сознания». В самом деле, видимый мир скрывает божественный план. Бытие многослойно, реальность не одномерна. Умеющему видеть открывается тайна:

Тайга – боговидящий инок,
Как в схиму, закуталась в хмарь.
Природы великий поминок
Вещает лесной пономарь.

(«Осенняя явь...»)

Сложным, не прямым путём шёл Клюев к зрелости, испытал влияние Блока и сам создал новое течение в поэзии. Основной вопрос здесь: соотношение традиционализма и модернизма. Что было основой и что к чему привито? Фольклорную ли поэтику приспособливал Клюев к неоромантизму или традиционалист-самоучка сопротивлялся символизму? Не ответив на этот вопрос, не понять путь поэта – от чего шёл и к чему пришёл.

Детали крестьянского обихода всегда метафоричны: «У розвальней – норов, в телеге же – ум, У карего много невыржанных дум». Уже в стихотворении 1904 года сельский мир противопоставлен городскому: «Не найдёшь здесь душой пресыщённой Пьяных оргий, продажной любви, Не увидишь толпы развращённой С затаённым проклятьем в груди» («Широко необъятное поле...»). Опасение Машины, вызывавшее когда-то пародии, оказалось предвидением. Из противостояния природной идиллии и натиска города вырастает основная тема, прославившая Клюева, а за ним и других крестьянских поэтов:

Заломила черёмуха руки,
К норке путает след горностаей...
Сын железа и каменной скуки
Попирает берестяный рай.

(«Обозвал тишину глухоманью...»)

Город, место неволи, гибели души, вызывает резкое отталкивание. Поэт видит в нём сатанинское начало: «Город-дьявол копытами бил, Устрашая нас каменным зевом». Бегство из города – не только возвращение

к чистоте детства, но и действо религиозное – освобождение от власти нежити:

Я бежал в простор лугов
Из-под мертвенного свода,
Где зловещий ход часов –
Круг, замкнутый без исхода,

Где кадильный аромат
Страстью кровь воспаляет
И бездонной пастью ад
Души грешников глотает.

(«Бегство», 1911)

Лейтмотив первых сборников Клюева – открытие сокровенного в жизни, понимание «потайного» языка природы: «В морозной мгле, как око сыче, Луна-дозорщица глядит. Какое светлое величье В природе мертвенной сквозит...». Поэт приглашает читателя избавиться от привычного верхоглядства: «Вглядись в эту дымно-лиловую даль, В болот и оврагов пологость...» Картины природы будут усложняться в его книгах, станут основными в сборниках «Лесные были» и «Песни из Заонежья». И прямое обращение к лесу, одушевление его – это обживание фольклорного наследия: «Я пришёл к тебе, сыр-дремучий бор, Из-за быстрых рек, из-за дальних гор, Чтоб у ног твоих, витязь-схимнице, Подышать лесной древней силищей!»

Самое первое впечатление: мир крестьянский, слово не книжное, из кондовых русских залежей:

На сивом плёсе гагарий зык, –
Знать, будет вёдро и зной велик,
Как клуб берёсты, в ночи луна –
Рассвету лапти плетёт она...

(1914)

Хочется назвать эти пейзажные зарисовки реалистическими. Именно так их восприняли некоторые

критики – как картинки из крестьянской жизни, не замечая второго плана, характера уподоблений: *«Набух, оттаял лёд на речке, Стал пегим, ржаво-золотым... В кустах затеплились свечи, И засинел кафельный дым»* (1912). В. Базанов толковал творчество поэта-олончанина как путь реалиста. А бесы-рыбы, вещей Сирий – это что, не значащие заставки? Нет, они входят в образ мира, не просто дополняют, а завершают его. Но есть и противоположное мнение. Ещё в 1916 году П. Сакулин сказал о близости Клюева к символистам: *«Между Клюевым, с одной стороны, Блоком, Бальмонтом, Городецким, Брюсовым – с другой оказался интересный контакт»* (*«Народный златоцвет»*). Да, это крестьянский мир, но герой двулик: и крестьянин, и... небожитель. Он обитает в обоих мирах и вспоминает о переселении души. Долгое время читали Клюева как крепкого реалиста. Не вникали в смысл названия первого стихотворного сборника. А там мы в лирическом герое узнаём бывшего небожителя:

Блаженной родины лишён
И человеком ставший ныне,
Люблю я сосен перезвон,
Молитвословящий в пустыне.

(Я был прекрасен и крылат...)

Это же изгнанник, ссыльнопоселенец он на земле. Толкование в реалистическом ключе будет свидетельствовать об изрядной эстетической глухоте. Как не заметить претензии поэта на общение с далёкими мирами? Как не видеть постоянные отсылки к иным странам и культурам: *«Когда пела за пряхкой мама Про лопарский олений рай, И сверчком с избяною Камой Аукался Парагвай?..»* (*«Нерушимая стена»*).

Неужели эта тяга к всемирной культуре создана бытом русской деревни? С трудом верится. Конечно,

это дыхание другого мира, не деревенского. Как и посвящение «в глуби глубин», в сокровенные тайны бытия. И притом ведь Клюев навсегда остался обличителем города и порождённого им «железного книжного мелева» – литературы, глухой к ароматам жизни. Заглянем в конец пути поэта, в стихотворения 30-х годов. Инфернальные видения, картины адского мучения живой природы: «*Стонали сосны: "Горе! Горе!" Рябины – дочери нагорий В крови до пояса... Я брёл, Как лось, изранен и комол...*» («Разруха»).

Третий сборник – «Лесные были» (1913) – убеждает нас, что сами по себе подробности крестьянского быта поэта интересуют мало. Надо расширять горизонт обзора, чтобы понять, например, что символизирует Сирин. Мир Клюева густо населён птицами, на Древе жизни им отведено высокое место. Родословие своё, а значит и призвание, поэт толковал символически: якобы предки были птицепоклонниками. Но есть и шутейная зарисовка: «*Галка-староверка ходит в чёрной ряске, В лапотках с оборой, в сизой подпояске. Голубь в одnorядке, воробей в сибирке, Курица ж в салоне – клёванные дырки. Гусь в дублёной шубе, утке ж на задворках Щеголять далось в дедовских опорках*» (1914).

Мировое древо и гнездящиеся на нём птицы – архаика индоевропейских народов. Выше всех летать дано лебедю, это священная птица славянского мира. «*На полёте летит лебедь белая*» – так уходит в иной мир душа умершего. Символ судьбы – гагара: в яйце её скрыты жизнь и смерть. А птица Сирин – посредник между миром горним и дольным, уже явно не из нашего мира. Выше неё – только ангелы. Это мир сакральный, и соприкоснуться с ним при жизни дано не всем. Бесы же в клюевском космосе не летучи, это существа хтонические, сравнительно безобидные: «*Не верьте, что бесы крылаты. У них, как у рыбы, пузырь*» (сравним с

поздним: «Есть демоны чумы, проказы и холеры, Они одеты в смрад и в саваны из серы»).

В таких случаях принято говорить о двоemiрии, о явной или тайной мистичности мышления. Для материалистов «двоemiрие» – слово ругательное. Вот и ждали от поэта простого бытописательства, нажимали на «крестьянское происхождение». Будто человек обязан пройти по миру точно таким, каким пришёл в него. Нет, Клоев создал образцы метафизической лирики. Но его загородили в раннем периоде творчества, закрыв тем самым вход в область философской поэзии. Все мы помним, как жаловалась Ахматова на то, что её «заморозили» в Серебряном веке. То же было и с Клоевым: школьное понимание его не идёт дальше «Избятных песен», а ведь после них он писал ещё двадцать лет.

Пространство в мире Клоева подчинено принципу стяжения: географически далёкие места нередко соединяются, можно сказать, стыкуются. Это не какое-то искусственное «остранение», это иконная перспектива, хорошо освоенная древней Русью. Мир воспринят глазами религиозно мыслящего человека, различающего видимость и глубинную суть явлений. На это указывает ассоциативный ряд:

Там, в саванах бледных, соборы отцов
Ждут радужных чаек с родных берегов:
Летят они с вестью, судьбы бирючи,
Что поправа бездна и ада ключи.

(«В селе Красный волок пригожий народ...»)

Нет, далеко не односложны ранние стихотворения Клоева: наблюдение уводит «в глуби глубин». «Перед ликом лесов» душа так же трепещет, как в церкви на исповеди. В природе есть время праздника: первые листья видятся свечками, берёзки – белищами-отроковицами. Мир во всём подобен храму, и озарённая душа

«припоминает» о своей причастности к высшему плану бытия. Но это значит, что душа – жилища не здешнего мира. Отсюда и мотив неясного томления, ожидания возврата в отчий дом. Лейтмотив лирических циклов Клюева – взаимопереход земного и небесного.

Вот большое стихотворение (или даже поэма-миниатюра) «Белая Индия» (1916) – символ веры Клюева предреволюционных лет:

На дне всех миров, океанов и гор
Цветёт, как душа, алмазобор, –
Дорога к нему с Соловков на Тибет,
Через сердце избы, где кончается свет...

В «Белой Индии» несколько планов: космогония, мистическая утопия, понимание творчества как прикосновения к божественному плану. И ещё – память о небесном отчем доме. Герой Клюева – на границе миров: крестьянский быт «обожен», а мир горный заземлён.

Многие образы ранней лирики Клюева генетически восходят к славянскому пантеизму, и это вполне соответствовало установкам символизма. Мир устроен иерархично, есть в нём силы ангельские и демонические. В крестьянском космосе есть сакральный центр – печь (очаг) и корова-кормилица. Это древнейшие, доаграрные святыни. Есть и прямые отсылки к древней, дохристианской мифологии: «Нам пограет Кува – красный ворон». Здесь воплотилось коренное русское двоеверие: христианские святыни не исключают языческую символику, а надстраиваются над нею. Предвечность предстала коровой – это индоевропейский мифологический образ, символ рождающего и кормящего начала: «Увидишь Предвечность – коровой она Уснула в пучине, не ведая дна». Этот образ мира называли языческим, и спорить тут не о чем: христианин не отождествляет вечность с коровой. Затем появился языческий по истокам образ «животного», «тёплого» Госпо-

да-коровы, облизывающего человеческое детище, как телёнка, своим «добрым родимым языком».

Перетекание уровней, единство миропорядка – вот предмет вдохновения поэта. Уподобление жилища и вселенной восходит к древней идиллии, её и толкуют как «избяной космос». Клюевский космос – неколебимость: «*То было сегодня...Вчера...Назад миллионы столетий*». И есть мотив предрешённости, знак её – судьба-пряжа: «*За прялкой Предвечность сидела, Вселенскую душу и мозг В певучую нить выпрядая*». Вечная нить Судьбы – певучесть! Но природному ладу и крестьянскому миру угрожают тёмные силы, нельзя сводить мир Клюева к идиллии. Рано утвердился двуединый мотив лирики Клюева: расставанье с идиллией и мечта о возвращении светлых дней. И чем настойчивее силы зла, тем явственнее идеализация крестьянского уклада.

Сакрализация крестьянского быта порой безудержна: «*Мужицкий лапоть свят, свят, свят*», всё свято, что под покровительством Матери-земли и Отца небесного. Но что это значит: «*изба – криница без дна и выси*». Почему криница, то есть колодец? Здесь скрыт мотив постижения сакрального, «поддонного», смысла: со дна колодца и днём можно видеть звёзды. И призвание поэта – видеть тайное, не замечаемое другими. Логично появление лирического героя в виде ангела. Другая метафора: «*изба – святилище земли*»; живёт в ней мужик-землепашец, вселенная подобна избе, её хозяин – Бог. На этой основе началось уподобление себя, певца земли, с творцом мира: поэт ведь тоже творит свой мир и распоряжается им свободно. Мистерия слова и есть уподобление сотворения поэзии миротворению.

Всевышний у раннего Клюева как-то приземлён, приспособлен к крестьянскому хозяйственному обиходу. «Христос за сошенькой-горбушей» – всего лишь помощник на пашне. Вот у Бунина Бог непостижим и

грозен, с ним не может быть фамильярного контакта:
Но что есть Бог? Кто Он, несметный днями?
Он страшен мне. Он слишком величав
И слишком необъятен. Он – молчанье,
Он штиль морей и пыль сожжённых трав.

Считать ли клюевское решение («Мокробо́родый Спас») приближением к реализму? М. Бахтин сказал о Клюеве (в беседах с Дувакиным), что «всё его московское, русское насквозь проникнуто заданиями символизма». Из этого наблюдения выросла концепция «крестьянского символизма». Не трудно увидеть прямые переключки, свидетельства того, что Клюев «проходил» школу символизма: *«То богоносный дух поэта
Над бурной родиной парит, Она в громовый щит одета,
Перековав луну на щит».*

В конце века А. И. Михайлов поддержал мнение о причастности певца Заонежья к школе символизма («Клюев шёл прежде всего от символизма с его концепцией двоemiрия») и о постепенном «христианизировании художественного мировоззрения Клюева». Но в другом месте А. И. Михайлов делает важное дополнение: «Клюев принадлежал к тем художникам XX века, которые в “целомудренной” доселе русской литературе выступили с эмансипацией человеческого тела, с которого снималась теперь лежавшая на нём долгое время печать греховности...». Да, позднее, в 1919 году, поэт сказал: «Принимаю тело своё как сад виноградный...». Однако принял он тело идеализированное, тело-тайну. Во всём он – на переходе, такой понятный и порой совсем непонятный. Приходится повторять очевидное: уподобление избы и космоса даётся в мифо-ритуальном ключе.

Причастность поэта к обоим мирам реализуется через мотив преображения. И знатоки сразу сказали о прикосновении крестьянского поэта к символизму:

Как росу с попутных трав,
Плоть томленья отряхнула,
И душа, возликовав,
В бесконечность заглянула.

(«Я бежал в простор лугов...»)

Именно это символисты и восприняли как *своё*. Сергей Городецкий лукавит в своих поздних воспоминаниях, когда говорит о Клюеве: «Вяло отнёсся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм». Нет, символисты первыми приняли его, они справедливо увидели в нём своего духовного отпрыска; о Клюеве писали Брюсов, Блок, Белый. Для акмеистов же он был чужаком: ведь мистическое двоemiрие и богоискательство Н. Гумилёв и его преемники решительно отвергли. Акмеисты требовали от поэтов воздержанности в религиозной тематике, а Клюев дал здесь волю своей непомерной фантазии. Да и не сочетаема их элитарность с величанием лаптя. Но это же не всамделишный лапоть, как и заставочный «берестяный рай» или «запечные боги» не реальный крестьянский быт.

Это состояние позднее уловил Валерий Брюсов: «Полу-крестьянин, полу-интеллигент, полу-начётчик, полу-раскольник...». И полусектант, добавим, а потом – полу-коммунист. А где же он цельный и полный? При всём этом он совершенно русский человек.

Несомненно одно: в ранней лирике есть идеализация мира, сложился сакрализованный образ крестьянского быта и грозящего ему города. Цикл «Избяные песни» (1913 – 1916, отклик поэта на смерть матери) воспринимался как особый крестьянский символизм. Через несколько лет этот цикл издан был отдельной книгой в эмигрантском издательстве (Берлин, 1920). В «Избяных песнях» завершена картина мироздания как жилья: здесь начала и концы жизни сходятся пред-

метно, ощутимо, а отношение к смерти заклинательное. Ритуал провожания умершей здесь скорее языческий, чем христианский:

Четыре вдовицы в поминных платках:
Та с гребнем, та с пеплом, с рядниной в руках,
Пришли, положили поклон до земли,
Опосле с ковригою печь обошли <...>
Посыпали пеплом на куричий хвост,
Чтоб немочь ушла, как мертвец, на погост...

Душу матери журавли уносят в край сказочно обильной еды, где *«дубовы столы от мис с киселём, слово кипень, белы»*. Но там ждут её христианские святые – «Митрий Солунский, с Миколою Влас». Тут же поэтизация народных примет, восходящих всё к тому же язычеству: *«Ворон грает к теплу, а сорока – к гостям, Ель на солнце шумит – к звероловным вестям. Если полоз скрипит, конь ушами прядёт – Будет в торге урон и в кисе недочёт. Если прыскает кот и зачешется нос – У зазнобы рукав полиняет от слёз...»*

До цикла «Избяные песни» в лирике Клюева нет темы смерти, как будто поэт жил в идиллии, гарантирующей бессмертие. *«Таинственный ужин разделите вы, Лишь Смерти не кличьте – печальной вдовы»* – это было рекомендовано читателю «Белой Индии».

Космизм, основа поэтического мироощущения, не позволял предметно изобразить смерть, в отличие от Блока и Есенина. Есенин заявил в «Ключах Марии»: «Ни одной тайны не узнаешь без послания в смерть». О плодотворности знания о смерти твердят давно (стоики и экзистенциалисты), но что дальше – к абсурдизму или к положительной Вечности повернётся сознание? Здесь основанная проблема религии, а философия уж за нею. Да, вес орнаментально-заставочных образов постепенно убывает, но едва ли это свидетельство движения в сторону реализма. Нет, на мой взгляд, Клюев

остался неоромантиком. Но тезис этот требует учёта всех сторон его художественного мира.

Итак, поэтический космос Клюева устроен иерархически, в нём три уровня – в полном согласии с архаичными мифами. Житель избы, «святителища земли», – посредник между мирами, над ним – благословение и христианских святых, и языческих помощников. О культуре природы говорить тут надо с оговорками: природа скрывает глубинную тайну бытия от многих и открывает её посвящённому. Ведь основная коллизия его лирики – земное/небесное – неразрешима, и двоемирие остаётся фундаментом его миропонимания.

Эрос Клюева космически беспредметен, аморфен и совершенно лишён христианского окормления, связи с высшими святынями. Мотив святости тела, скорее всего, изобличает дуалистическую систему. Николай Клюев – один из главных выразителей русского двоеверия, основы национального образа мира. Как стилист он работает с коренными символами, восходящими даже к праславянской мифологии. Об этом пронизательно сказала Л. А. Киселёва – о «двухуровневой» структуре текста Клюева, о «двуприродности текста и его создателя». Напрашивается вывод: это свидетельство религиозного дуализма. Для православного-традиционалиста мир един, ибо он – творение Божье, а вечный план для человека непостижим.

Цикл «Избяные песни» убеждает нас, что мир Клюева – бытие, а не становление, циклы-повторения, а не возрастание сложности. Вселенная начинается в избе – это ощущение космического уюта резко контрастирует с блоковской космической бесприютностью («*Миры летят, года летят, пустая вселенная...*»). О хронотопе «избяного космоса» оригинально высказался Э. Б. Мекш. Но разве космос – хронотоп? Вселенная – отдельное место? Сложилась инерция: книжники восхищаются

«избяным космосом», крестьянским одомашниванием вечности. Но плохо было бы, если бы избою ощущение космоса и замыкалось. Клюев по-крестьянски чужд абстрактной, книжно-натужной и мёртвой мысли. И всё же предметность его мира не исключает мистического восхождения, устремлённости к инобытию. И совсем нет у него блоковского ощущения бесцельной ненужности или случайности жизни.

Да, природу наш поэт любит, но – «заклинательно». Лад природы указывает на высший слой бытия – надмирный. Природа, конечно, очень и очень многое для крестьянского сына, но ещё важнее открывающаяся в ней тайна инобытия. Религиозное ощущение вечного вселенского лада столкнулось с картиной машинного прогресса, и машина сразу стала знаком тёмной силы. У Клюева небесное проникает в земное, и мир дольний приоткрывает тайну мира горнего. Эти образы восходят к духовным стихам и древнерусской литературе. При этом можно говорить о ступенях перехода: Небесный град – Китеж – Беловодье – Заонежье. В ранней лирике лес – символ гармонии, угроза же, исходящая от города, не ясна. В поздней же идиллический лад исчез, сама природа голосит, резко укрупнена инфернальная символика: *«О полночь вижу, как проказам, Нетопырям, рогатым юдам Ватага слуг разносит блюда»*. По-иному звучит и мотив ухода: *«И в час, когда заблещут копы Моих врагов из преисподней, Я уберу поспешно сходни...»*.

Лирический герой Клюева хочет преодолеть телесную основу, оторваться от неё, но духовность его соскальзывает к чисто плотскому началу и даже к аномальной телесности. Таков урок языческого уклона в богоискательстве. Возврат к язычеству после христианского опыта – это риск деградации. Христианство – зрелая духовная культура, и отказ от него, вольный и

невольный, означает вырождение народа. Сейчас духовные метания опасны не меньше, чем сто лет назад. Да что там, они стократ опаснее: мы у последней черты. Наивно думать, что еретические шатания сейчас прекратились. Напротив, процветают, как никогда раньше, при полной религиозной невменяемости массы.

«Нерукотворная Россия»

Назвав себя «голосом из народа», Клюев создал эпическую родословную с отчётливым пафосом – величальным. Тут он подхватил тональность «старин» и северных протяжных песен. Как сверхматериальна сущность «избяного космоса», так мистически запредельна судьба России. Судить о ней, о душе народа, может лишь поэт-тайновидец. Прикоснувшись к литературной среде Петербурга, Клюев быстро выбрал для себя имидж-миф – знаток «поддонной Руси». Мотив избранничества, небывало глубокого проникновения в судьбу родины – это влияние символизма. Здесь традиционализм переходит в свою противоположность – смыкается с религиозным модернизмом и подпитывает идею духовного обновления мира. Клюеву и его сподвижникам выпало завершать песенную культуру крестьянской России. Хотели-то они продолжения её, высокого возрождения, но история грубо распорядилась вопреки их проектам.

Первые обращения к родине – вопросы в блоковской интонации «*О, кто Ты: Женщина? Россия? В годину чёрную собрат?*». Кровно важная тема и чужой стиль. Иногда это повторение блоковской стилистики, но с особым, клюевским, культом матери. Блоковская тональность в ранней патриотической лирике Клюева отчётлива, но постепенно поэт находит естественный

для него путь – обращается к фольклорной традиции: «*О мать-отчизна, какими тропами Бездольному сыну укажешь пойти: Разбойную ль удаль померять с врагами, Иль робкой былинкой кивать при пути?*» («Весна отсыяла...»). Поэт обращается к землякам откуда-то из мистической страны благодати: «*О, поспешите, братья, к нам, В нетленный сад, под кипарисы!*» Реальная деревенская Россия сопоставляется с этим идеалом. Выше нынешней России таинственная «Индия духа», которую поэт обретает «в красном углу». Кроме зримой России, есть и потаённая, отсылающая к народным утопическим легендам о Китеже и Беловодии. «Индия-Русь – глубина поддонная», это и «последняя Лада, купава из русского сада», и Русь Китежская – грани идеала, как бы расплывённые, их надо ещё собрать, воплотить в живую культуру России:

Певчим цветом алмазно заиндевел
Надо мной древовидный навес,
И страна моя, Белая Индия,
Преисполнена тайн и чудес.

Откликнулась Индия народных легенд, это знак идеального пространства: «*Мы встречаемся в Китае В тысячелетнюю весну Сердец измерить глубину Цветистой сказкой о России*». Ключевская Русь уходит от всякой оседлости, в том числе и в вере. «Русь избяная – несметный обоз» возвращается к себе или в себя, ведь в ней жива память о кочевье: «*Узнайте же ныне: на кровле конёк Есть знак молчаливый, что путь наш далёк*». Кочевье здесь – знак спасенья, ухода от мертвящей цивилизации. Пока можно лишь констатировать: любя родину, поэт не удовлетворяется реальностью, видит всё в свете далёкого идеала. И сам герой-поэт свидетельствует об избранничестве родины:

Сократ и Будда, Зороастр и Толстой,
Как жилы, стучатся в тележный покой.

Вмести их раздумьем – и въявь обретёшь
Ковригу Вселенной и Месячный Нож.

(«Белая Индия»)

Это отзвук крестьянской утопии: земледельческий уклад наследует высшие завоевания мировой культуры. Единственно здоровая и долговечная культура претендует на всемирность. Для обыденного крестьянского сознания такой захват, конечно, не характерен. Здесь поэтическое обоснование утопии: «самое подлинное, самое любимое, без чего не может быть русского художника, моя Избяная Индия». Образ взят из народных утопических легенд. Так завершалась сакрализация аграрной культуры. Она настояна на мотивах преображения и восстановления священного царства.

Позднее, в 20-е годы, Клюев так толковал этот образ: «Иконописные миры, где живёт последний трепет серафимских воскрылий...внутренний гром слова былинного, мысленного, моленного, заклинательного, радельного и ещё особого человеческого состояния, которое мужики-хлысты зовут Рожеством ангелов – вот тайные, незримые для гордых взоров вехи, ведущие Россию – в Белую Индию, в страну высочайшего и сейчас немислимого духовного могущества и духовной культуры» («Порванный невод»). Идеал этот, во многом противоположность реальной России, из сказочно-мифологических запасников.

Постепенно высветилось основное намерение поэта: «*Нерукотворную Россию Я, песнописец Николай, Свидетельствую, братья, вам*». И многолика же она, клюевская Русь-Расся: она и рублёвская, и «поддонная» (хлыстовско-скопческая), и ленинская, и глубоко падающая, но чающая просветления. Общепринятый образ, школьно-благостный, сильно упрощает картину мира: не слышат трагической тональности.

О русская радость – разбойника вопь –
Идти к красоте через дебри и топь
И пестер болячек, заноз, волдырей
Со стоном свалить у Христовых лаптей!
(«Погорельщина»).

С. И. Субботин доказал влияние на раннего Клюева поэтов-народников – Л. Трефолева и П. Якубовича, писавших о тяжком положении крестьян. Последний отзвук их в мире Клюева – стихотворение «Безответным рабом я в могилу сойду...». Леонид Трефолев был известен во всех российских пределах своими песнями: «Песня о Камаринском мужике» и «Песня о Дрёме и Ерёме». И, разумеется, не мог начинающий поэт не знать песни Ивана Сурикова: «Эх ты, доля, моя доля, доля бедняка...», «Что шумишь, качаясь, тонкая рябина?...», тем более знаменитую переделку протяжной ямщицкой песни «Степь да степь кругом...» Чуть менее известен в начале XX века был Спиридон Дрожжин. Как и другие крестьянские поэты грани столетий, он остался в реалистической традиции: главное для него – бытописание крестьянской жизни, хотя есть у него и религиозная тема. Модернистские веяния этих литераторов-самоучек не коснулись, они всячески подчёркивали своё положение – из «низов» и не думали тягаться с «большими» поэтами. Пейзаж в их лирике «фотографичен», точность деталей – натуралистически буквальная. Вот этим «новокрестьянские» поэты, Клюв и его преемники, решительно отличаются от стихотворцев суриковского кружка. Они усвоили, в разной степени, уроки раннего русского модернизма.

С одной стороны, даже ранняя патриотическая лирика Клюева «в колее национальной литературной традиции» (Н. Скатов), с другой, ощутима дистанция, отталкивание от классической «колеи». Клюевская «поддонная» Русь – еретическая, порой явно не право-

славная, словом, уходящая от инерционной фазы своей истории.

«Посеешь усатое жито, А вырастет песен свита» – это обоснование особой программы. Идеализации «избяного космоса» соответствует противопоставление себя обветшалой культуре «благородных», их неподлинному слову. В выступлениях клюевской «артели» исключительное внимание уделено праздничной стороне крестьянской жизни. Поэты из крестьян досоздавали миф о земле-хранительнице лучших человеческих чаяний. Но творческий дар и вкус не позволили начинающему поэту Клюеву остановиться на эстетическом минимализме народников. Группу новых крестьянских поэтов он формировал, уже зная опыт религиозного неонародничества. Это модернизм, но в обличии традиционализма.

Позднее, в советской критике, поэзия, славящая традиционный крестьянский быт, оценивалась как выпады «озверелого кулачья». Накануне коллективизации Н. Бухарин, в ту пору главный идеолог российских большевиков, напечатал свои «Злые заметки». Это был удар не только по «есенинщине», но и по основе крестьянской культуры. В годы предвоенного террора почти все «поэты из мужиков» были уничтожены, вновь пришедшие подверглись «одемяниванию».

В конце 20-х годов на месте заветной Руси предстала тёмная «Рассея-тёща». Родина стала неузнаваемой, и постоянными стали вопрошания её: «Россия, мать, ты ли? Ты ли? Босые ноги, плат по бровь, Хрустальным лебедем из были Твоя слеза, ковыль-любовь» («О чём шумят седые кедры»). Преображение родины – постоянная надежда поэта, реальность же востребовала элегический пафос, тему прощания с прошлым:

И, рыдая о милых близях,
В заревой конопель и шёлк

Душу Руси на крыльях сизых
Журавлиный возносит полк...

(«Нерушимая стена»)

До середины 20-х годов в патриотической лирике Клюева преобладает величально-идиллическая тональность, а далее укрупняется мотив расставания, и вот родное превращается в чуждое. И мотив преобразования зазвучал двойственно: сначала оно предстаёт высоким, потом – низким падением, страшным вырождением: «*Мы на четвереньках, Нам мычать да тренькать В мутное окно*». Идиллический пафос сменился трагедийным. Теперь только, после ожогового опыта XX века, мы поняли, как это важно – сохранить память и устои земледельческой культуры. До 20-х годов сочинения крестьянских поэтов бестрагедийны, они ещё верили в благополучный исход страшного перелома.

Чем выделяются последние стихотворения Клюева во всей русской поэзии? Они варьируют мотивы потрясения и покаяния. Есть и чувство богооставленности, наказание за прельщенья:

Вы умерли, святые грады,
Без фимиама и лампы
До нестареющих пролетий.
Плачь, русская земля, на свете
Злосчастней нет твоих сынов,
И алмазтовый засов
У врат лечебницы небесной
Для них задвинут в срок безвестный...

(«Разруха»)

Как изменился образ родины! «Мать-отчизна», «мать-Россия», «Россия-матка», «мать-глухомань» и вот послереволюционное: «Рассея-тёща», «Россия – мать Бездне и Зениту», «родина-вдовица». Было: «*Русь течёт к Великой Пирамиде, В Вавилон, в сады Семирамиды*», и следом мотив тёмного перерождения: «*Чаровая*

заклятая кадка!..». Родное превратилось в чуждое. Не избяной космос-лад, а пространство оборотней, губителей души: *«Мы тонули в крови по пузо, В огонь бросали детей...»* Разброд и вражда охватили даже вещи крестьянского обихода, деревня предстала лающей сворой. И наконец: *«К нам вести горькие пришли, что больше нет родной земли»*.

От раннего идиллического образа России – к осознанию её трагической вины: «Увы! Увы! Лютой немощью Великая, непрощённая и неприкаянная Россия». Основное же противоречие крестьянского поэта: национально-охранительный изоляционизм и вбирание далёких культур и вер. Это подчинено утопической перспективе: ведь России, считал он до определённого момента, отведена высочайшая роль – завершить мировую историю.

Своё-чужое слово

«Старые песни и были, Старых гусяров напев Люди давно позабыли, Новых сложить не успев» – такие обороты указывают: мы имеем дело с переходом от певца к поэту (в терминологии А. Веселовского). Но расстояние между Клюевым и, скажем, земляком его Трофимом Рябининым, выдающимся сказителем былин, не просто велико, оно огромно, стадильно. В юности Клюев прикоснулся к литературе, уже пропитанной духом модернизма. Даже первые его стихотворения не повторяют путь Кольцова, Никитина, Сурикова, хотя в знании фольклора он их, пожалуй, превосходит.

Как выразился О. Манделъштам, «Клюев пришёл с величавого Олонца, где русский быт и русская речь покоятся в эллинской важности и простоте». Да, корни поэта – в фольклоре русского Севера, восходящем к

Новгородской старине. Это открыто читателю без специальных исследований и удостоверено самим поэтом в автобиографиях. «Оттого в глазах моих просишь, Что я сын великих озёр...» – так говорит Клюев о родном своём Заонежье, названном «былинным заповедником». Здесь ещё в начале XX века фольклористы записывали последние старины. О своей малой родине поэт писал как о крае, хранимом высшими силами: «Мой край, моё Поморье, Где песни в глубине, Твои лядины, взгорья Дозорены Егорьем на лебеде-коне...». Указать на связь поэта с народным словом – ещё не значит описать его художественный мир. Надо видеть весь его путь, сопоставлять начало и конец его.

Клюев называл мать плачеей (вопленицей), а себя – учеником её. Стихотворения свои он, в духе юродского самоуничужения, ставил ниже её «стихир» и песен: «Тысячи стихов, моих ли или тех поэтов, которых я знаю в России, не стоят одного распевца моей светлой матери». Преувеличение? Возможно, есть. Но за ним открывается литературная позиция. Односельчане поэта знали старинные распевы, протяжные песни и причитания. Фольклорист Е. В. Барсов, собиратель северных причитаний, писал: «Из среды народа выступают личности, которые долго ещё являются носителями древней, погребальной причеты, известные под именем плакальщиц или воплениц; в данных случаях они пользуются едва ли не священным уважением в народе». Истоки клюевского стиля – не только северные песни, но также староверческие молитвы и сектантские гимны.

Первое обращение к традиционной народной песне было робким, а далее поэт подчинил стилизацию сверхзадаче – вероисканию. Раннее намерение поэта: «Я поведаю миру былинну» потребовало много усилий. И почти сразу он выбрал основное жанровое обозначе-

ние – песни и были. Здесь скрыт и выбор адресата (для земляков-крестьян писать или для городских читателей?), и выбор творческого поведения: «посвящённый от народа» – ходок в чужой мир. А за всем этим – вопрос, естественный для крестьянина, но не для интеллигента: зачем стихи, для чего нужен поэт. По-разному судили читатели и критики о соотношении чисто литературных и фольклорных элементов в стихотворениях и поэмах Клюева разных периодов его жизни.

В письме 1908 года Клюев отправил А. Блоку первые опыты стилизации – «Песню девушки», «Песню о мёртвом женихе» и «Под вечер» (в этом стихотворении – стилизованный фрагмент «Узкая полосынька клинышком сошлась...»). Затем прислал ещё несколько стилизованных текстов («Девичья песня», «Песня», «Осенняя разлука»), ждал оценки Блока и, наконец, робко задал вопрос: «годны» ли для печати такие стихотворения. В сказово-эпическом направлении написаны «Святая были», «Досюльная», «Осторожная», «Летел орёл за тучею...». Блок воздержался от прямой оценки присланных стихотворений, но мы знаем его позицию по другим источникам. Хотя символисты не чуждались стилизации, сам Блок её сторонился. Его ранний опыт «Гамаюн – птица вещая» не имел продолжения.

«Былинами второго сорта» назвал он в ту пору стихотворные сказания А.К. Толстого. Клюев вспомнил об этом в письме 1913 года: «В глаза Вы мне говорили: “Вот у А. Толстого есть много былин, но все второго сорта”, но из этого я не заключал, что не может быть былин “первого сорта”». Очевидно, стилизацию Блок отделял от «большой» поэзии, но от негативных оценок клюевских «былинных» опытов уклонился. А. Ахматова в зрелости также настороженно относилась к стилизации. Известна её поздняя запись: «Кузмин – человек позднего символизма, а совсем не акмеист. Он ни

в одном пункте не совпадал с нами; не сходились мы в самом главном – в вопросе о стилизации. Мы совершенно её отвергали, а Кузмин весь стилизованный». Но почему тогда они пригласили Клюева к сотрудничеству? Им нужен был поэт из низов, чтобы читатели увидели в акмеизме не «школку», а широкое направление.

Поиски раннего Клюевы нам ясны уже по сборнику «Сосен перезвон», который заканчивается стилизованными стихотворениями: «Лесная бьль» («В красовитый летний праздничек, На раскат-широкой улице...») и «Песней о Соколе и трёх птицах Божиих» (первоначальное название: «Песня о Царе-Соколе и о трёх птицах Божиих»). Искусственность этой «Песни» Клюев понял быстро: хорошая стилизация не самоценна, а подчинена сверхзадаче.

Робость и сомнение, можно ли печатать стилизации, Клюев преодолел быстро и одобрения Блока дальше не искал. Об этом говорит «Беседный наигрыш, стих доброписный» (1915): «По рождении Пречистого Спаса, В житие премудрыя Планиды, А в усенье Поддубного старца, – Не гора до тверди достигнула, Хлябь здынула каменную плешью...» Эта стилизация, не только откровенная, а пожалуй, утрированная, до сих пор вызывает споры. Христианские мотивы перебиваются языческими, и очень трудно определить художественную доминанту этого цикла. Некоторые даже называют его поэмой. В.Г. Базанов, назвавший это произведение «новиной», то есть новой, литературной, былиной, оценил его негативно. Цикл начат как отклик на начало Первой мировой войны, но благостно-идиллический тон вызывает недоверие читателя: «Водный звон учуял старицище По прозванью Сто Племян в Едином, Он с полатей зорькою воззрися И увидел рати супостата <...> И, как ельник, как над морем скалы, Из-под камней сто племян вос-

стало». Серьёзность темы и лубочный стиль, как сказал бы Бунин. Клюев хотел выразить крестьянское патриотическое настроение, как и всем сборником «Мирские думы», в который вошёл «Беседный наигрыш». Лирический цикл этот – прямое обращение к народу (характерно «мы»), приёмы взяты из причитаний и духовных стихов: «Ты вставай-ка, мать, на резвы ноги, Повести-ка Русь о супостате». Общий фон – вера в народный дух, в тысячелетнюю мудрость землепашцев:

Сказанец – не бабье мотовило,
Послесловье ж присловьем не станет,
А на спрос: “откуль” да “что впоследки”
Нам пограет Кува – красный ворон...

Итак, оставив опыты в духе народнической рифмованной публицистики, певец Заонежья увидел свой путь как обработку залежей северной народной песни. Этот момент творческого выбора описан Е. И. Марковой, но не следует думать, что самоопределение «олонецкого Лонгфелло» завершилось так уж быстро. «Песни из Заонежья» уже позволяют судить о сознательном, притом многовариантном, использовании фольклора. Порой как будто простые тематические отсылки приоткрывают смысл обращения к старине: «Чтоб напева ветророва Не забыл крещёный край: “Не шуми ты, мать дуброва, Думу думать не мешай!”» («На припёке цветик алый...»).

Несколько стилизованных стихотворений подхватывают забытую традицию скоморошества, но и тут явная проекция на современность: «На селе четыре жителя, Нет у девки уважителя, – Как у Власа-то савраса борода, У Никиты нос подбитый завсегда...». Эта «скоморошья» линия почти не заметна, больше стилизаций новых шуточно-плясовых песен. Есть у раннего Клюева и перелицовки народных любовных песен («Я ко любушке-голубушке ходил...»), и причитаний:

Ах, подруженьки-голубушки,
Луговые серы утушки,
Вы берите-ка скорёшенько,
Пялы новые, точёные...

Такая близость к народной песне даже вызвала подозрения в плагиате, переписывании фольклора. Но совершенно очевидна творческая переработка, хотя автор предпочитает жанровое обозначение: песни. Зачин стихотворений прямо указывает на источник: «*Вы, белила-румяна мои...*», «*На малиновом кусту*» («Полубовная»), «*Как по реченьке-реке...*» («Рыбачья»). В ряде случаев – простые тематические переключки: «Свадебная», «Кабацкая» и «Пропитущая». Здесь автор варьирует символику проголосных (протяжных) песен. Но охотно стилизует он и плясовые:

Вот я –
Плясея –
Вихорь, прах летучий,
Сарафан –
Синь-гуман,
Косы – бор дремучий!
Пляс-гром,
Бурелом,
Лешева погудка,
Под косой –
Луговой
Цветик незабудка!

(«Плясея»)

Простое подражание? Или нечто более сложное – переплавка, скажем? В близости Клюева к первичному фольклору нельзя усомниться, для него использование песенных «запасников» – путь органического роста. Но что перевешивает в середине его творческого пути – книжное слово или фольклорное? В ответе скажутся идеалы-нормы, индивидуальные и эпохаль-

ные, проявится вкус – традиционалист вы или модернист.

Вспомним: Белинский назвал сказки Пушкина «поддельными цветами» и припечатал: «Они, конечно, решительно дурны». Вряд ли найдёшь теперь русского читателя, солидарного с этой оценкой. Литературоцентризм исходит из веры: фольклор – пройденная стадия, у литературы более сложные задачи. Владислав Ходасевич, втайне соглашаясь с «неистовым Виссарионом», писал: «Пушкин отнюдь не гнался за тождеством своих созданий с народными. Он не пересаживал, а прививал: прививал росток народного творчества к дереву книжной литературы, выгоняя растение совершенно особого, третьего стиля». Для Клюева же «словесное древо» – тысячелетний фольклор, а литература – лишь отросток на нём. Первоначально он «прививал» литературу к фольклору, а не наоборот. Но не утопична ли сама попытка сохранить исконно народное слово в век модернизма? Ходасевич дал отрицательный ответ: «Даже Кольцов, сам вышедший из народа, пошёл по пушкинскому (или допушкинскому) пути: по пути, так сказать, олитературирования. То же надо сказать об Алексее Толстом, о Некрасове; в наши дни – о С. Городецком, о Клюеве, Клычкове и др.». Тут в кучу сгружены очень разные поэты, но вдумаясь в основной тезис: единственный путь – «олитературирование». Иначе – поглощение фольклора литературой. Да, это явление широкое, эпохальное: литература ассимилировала и религию.

В пору литературного дебюта Клюева, в 1908 году, Е. В. Аничков назвал традицию «старушкой», а стилизацию её «молодой, прекрасной сестрой» («Традиция и стилизация»). Статьи и книги этого фольклориста и критика (в том числе широко известные прежде «Происхождение поэзии», «Язычество и Древняя Русь»)

повлияли на Городецкого, а через него, возможно, и на Клюева. Отрывать стилевые искания от мировоззренческих – путь неплодотворный. Несомненно, в стилистике Клюев взыскателен, чего не скажешь о вероисповедальной стороне его творений. Его эстетика, «охранительная» по замыслу, связана с утопией преобразования мира.

Л. А. Киселёва говорит о «требовательном отношении Клюева к произведениям о народе и, в особенности, “от имени народа” – к стилизации песни». Это несомненно, но некоторые исследователи твердят, что у Клюева вообще нет стилизаций. Так, Сергей Куняев настаивает: «Клюев не “стилизовал”, а творил собственные гимны и песнопения, естественно и легко пользуясь найденное предшественниками...» *«Я вечор млада во пиру была, Хмелен мёд пила, сахар кушала»*, – если и это не стилизация, то что же? Слово «стилизация» критик употребляет только в кавычках – как будто это занятие сомнительное: «Подобное разнообразие и всё увеличивающаяся глубина не поддавались поверхностному восприятию – и проще всего было завести разговор о “стилизации”». А почему это «проще всего»? Выходит, стилизация и подлинное творчество не совместимы? Нет, стилизация – совсем не простое искусство. На мой взгляд, здесь – из самых добрых намерений – сужают спектр стилевых поисков Клюева. Он, несомненно, один из самых искусных стилизаторов в русской поэзии. Надо ли отнимать у поэта заслугу выдающегося, непревзойдённого стилизатора?

Россия смотрелась в зеркало чужих культур, в диалоге с ними пыталась доискаться до своего заветного. По завершении столетия можно говорить о состязании двух главных стилизаторов – Клюева и Ремизова. Посвящение Ремизову – вызов на состязание виднейшего прозаика-стилизатора: «Алексею – свет – Михайловичу

Ремизову мудрому сказителю, слова рачителю от велика Новгорода, Обонежской пятины, погоста Пятницы Парасковии, усадища Соловьёва Гора песенник Николашка по назывке Клюев славу поёт, учестлив поклон воздаёт. День Герасима Грачевника лето от рождества Бога-слова 1913». Здесь цвестисто-игровое пышнословие вполне оправдано. А вот его обращение, в тяжкую пору, к итальянскому слависту и переводчику Этторе Ло Гатто: «Расскажите им, песни, что заросли русские поля плакун-травой невылазной, что рыдален шум берёз новгородских, что кровью течёт Мать-Волга, что от туги и скорби своего панцырного сердца захлебнулся чёрной тиной тур Иртыш – Ермакова братчина, червонная сулея Сибирского царства, что волчьим воем воют родимые избы, замолкли грановитые погосты и гробы отцов наших брошены на чумных и смрадных свалках...». Тема – трагически серьёзна, стиль же – избыточно цветист («замолкли грановитые погосты»).

Это не подражание, а попытка усовершенствования известного образца. Подражание – свидетельство творческой беспомощности, здесь же – художественный приём. Обновление архаики, перелицовка мифологических образов – в начале XX века это стало повальным увлечением. Клюев, безусловно, знал опыты Бальмонта и Кузмина. Книга-песенник «Плясея» должна была выйти в издании «Цеха поэтов», но Клюев отошёл от акмеистов. Близкая по тематике книжка вышла в Вытегре в 1920 году – «Неувядаемый цвет».

Андрей Белый видел в стилизации средство ощутить колорит чужой эпохи, а через него – современности, расширения художественного опыта. По поводу стилизации тогда охотно говорили о «перевоплощении», о влюблённости писателя в чужую эпоху, в отживший стиль жизни. Не забудем и о масочности стиля *жизнетворчества*. Символисты стилизацию понимали

не только как подражание голосам далёкой эпохи, но и как выражение её самосознания. Для футуристов же это лишь подсобное средство пародии.

Р. Вроон говорит о манере Клюева как о случае, когда «стилизированный дискурс крайне затруднительно отграничить от собственно авторского». Он имеет в виду такие вот примеры:

Как и при Осипе патриархе,
В набойчатом плату просвирня,
И скулит в щенячьей лютой пархе
Меднозвоном древняя кумирня.

(«Господи! Да будет твоя воля...», 1919)

Историки русской литературы не зря говорят о *стилизаторском буме* – колорите той эпохи. Стилизацией к тому времени уже прославились Бальмонт и Вяч. Иванов. Позднее, в годы эмиграции, Вяч. Иванов писал «Повесть о Светомире царевиче. Сказание старца-инока» («*Миновали века стародавние: поредели тёмные леса да боры глухие, и зверё рыскачее от топора да плуга подале в трущобы ушло, и в безлюдных местах города понастроились...*»). Это пример книжно-искусственной стилизации. Дочитать до конца это довольно лубочное повествование – немалый труд из-за его однотонности.

Сергей Городецкий создал несколько сборников гимнов языческим божествам: «Рождение Ярилы», «Славят Ярилу», «Барыбу ищут»: «*Ярила, Ярила, Высокий Ярила, Твои мы. Яри нас, яри нас Очима...*». Поэт прокламировал стилизацию как широкое современное явление, одобряя тех, кто «соединяет с этим термином идею символа, синтеза и условности». А вот Бунин дал резко отрицательный отзыв на книги Городецкого «Русь», «Ярь» и «Дикая воля» (в связи с выдвиганием их на премию Академии наук): «какая лубочная это поделка под народный лад, народный язык, народную мысль, как, в сущности, старо и затрёпано всё это

– Ярилы, Перуны, Стрибоги, добры молодцы, красна девица-краса, жемчуга-самокаты, гаданья о суженом, – словом всё, вплоть до разухабистого плясового темпа, мочально-белокурого парика автора и его притоптывающих лаптей...», «даже заглавия его в большинстве случаев вычурны или лубочны», но «не он важен: важна школа, воспитавшая его...».

Блоковская оценка сборника «Русь» куда более сдержанная: «Это – книга переходная, полунаписанная, а потому достойная внимания только как страница биографии талантливого поэта». Бунин же в «праславянских» заклинаниях С. Городецкого увидел плакатную литературщину и привёл чисто пародийные примеры её: «Из предисловия можно узнать и многое другое, – например, то, что в отделе “Зачало” есть одно стихотворение, “особенно ясно определяющее судьбу этой книги, если смотреть на неё издалека, из светов и просторов грядущей поры”». Примечательно, что в пору отхода от акмеистов Городецкий назвал Гумилёва стилизатором, а себя – народником. Ходасевич, как всем известно, одобрил стилизации Цветаевой, но резко негативно высказался о «клюевщине» («от клюевщины несло распутищиной»). Вот что здесь удивительно: увлекаясь хлыстовством, стращали самих себя придворным хлыстом – Распутиным.

В пореволюционные годы стилизация заметно убывает, и это время стилевой эклектики в клюевском стихе: «И бабкино веретено сучит бороду самого Бога. Кто беременен соломой, – родит сено, Чтоб не пустовали ясли Мира – Великого Единорога, Чтоб мерна была жвачка гималайнозубых полушарий...» («Медный кит»).

Обычно к стилизации прибегают зрелые писатели, Клюев же опробовал её рано, полусознательно и неуверенно. Его обращение к фольклору было и естественной потребностью человека, выросшего на рус-

ском Севере, и заказом эпохи. Но этот традиционный путь, исхоженный поэтами суриковского кружка, уже не мог вызвать удивления читателей и спора критиков. Стилизация Клюева связана с особой крестьянской утопией.

Раннюю клюевскую стилизацию можно отнести к «этнографическому типу». Многим этого хватает на всю жизнь, а для него это лишь отправной момент поисков. Но не редки были отзывы о нём как о «талантливом имитаторе, мужичке-травести» (Б. Хазанов). Уже в первом сборнике Клюев укрупняет мотив перехода, пересечения границы миров дольного и горнего. Дальше всё более очевидной становится романтическая «любовь к дальнему». Казалось, Клюев обречён был идти одним путём – путём стилизации, давно уже испробованным. Но стилизация не была для него самоцелью. Скифы и гунны не вызвали его восхищения, хотя он, как и символисты, пытался уйти от внеэстетической реальности.

Второй его сборник, «Братские песни», – стилизация хлыстовских песнопений. В их связи с тайными общинами никто не сомневался. Сектантские религиозные гимны варьируют мотивы старинных духовных стихов и поминальных причитаний, но наполнены иным содержанием: «*Ночь глуха и безотзывна, Ко кресту утрачен след. Где ты, светлая отчизна – Голубиный Назарет?*» («На кресте»). Библейская символика подчинена здесь языческой, просматривается новейший смысловой пласт – вторичная мифологизация. Радельные песни – зов иного, лучшего мира, и говорят здесь скорее небожители:

Растворитесь врата
Пламенного храма,
Мы – глашатаи Христа,
Первенцы Адама. <...>

Нам дарована Звезда,
Ключ от адской бездны,
Мы порвали навсегда
Смерти плен железный.

(«Полунощница»)

Обрядность хлыстовских общин, стилистика их молений недостаточно изучены. Да и границы стилизации, эстетическую ценность её нельзя считать вполне освоенной областью теории. Разделить стилизацию и имитацию в «Братских песнях» очень трудно, и вопрос о художественном уровне этого сборника остаётся дискуссионным. Тут говорят об авторском мифе – это высший слой стилизации. Поэт, обладатель фольклорной памяти, пытается шагнуть через литературную стадию обратно в органическую песенную культуру. Утопия подтолкнула к укрупнению языческих образов.

Иона Брихничёв, редактор журнала «Новое вино», бывший священник, рекламировал «Братские песни» как «поэзию новых, освободительных настроений в народе». Однако от чего же освобождался русский народ? От того, что Достоевский назвал «почвой», от веры отцов? Потом из одной крайности, фетишистской, Брихничёв бросился в другую – пасквильную: сочинил инсинуацию «Новый Хлестаков (правда о Николае Клюеве)». Не подтвердил звание пророка – значит, и как поэт он самозванец. А дело тут в эстетической глухоте, в непонимании основы стиля.

А так ли уж прав был Есенин, посчитавший образы своего учителя устаревшими («Только изограф, но не открыватель»)? Нельзя сейчас утверждать, что резервы стилизации исчерпаны. Серьёзная, не пародийная и не шуточная, стилизация ориентируется на авторитетный стиль, отодвинувшийся в прошлое. Это и вызов традиции, и её активизация, утверждение новой системы за счёт устоявшейся. Серебряный век, с его двое-

мирием и перекличкой далёких эпох, не мог пройти стороной мимо сложной игры с традицией. Одни жадно всматривались в будущее, другие – в прошлое. И в центре всех раздумий – судьба наследия, воскрешение или духовная гибель России.

Модели-образцы обрядового фольклора не раз привлекали художников слова. Первым делом Клюева привлекли плачи-причитания. Можно ли твёрдо различать, где в них фольклорные элементы, где собственно авторский слой стиля? Пожалуй, это будет искусственная операция, разрушение органического единства. Совсем иное дело – ранние опыты Кольцова: здесь образы удалых песен и фольклорные «общие места» использованы скорее бессознательно: иначе писать автор ещё не умел. Клюев же подчинён установке на стилевую оригинальность.

В стилизации важна мера слияния и расхождения голосов: автор говорит «чужим словом», но смысловая направленность своя, оригинальная. То есть стилизация двуголоса, иначе это что-то другое – подражание, имитация, вариации на заданную тему, то есть слово одноголосое. «Подделка» под оригинал, правда, может быть и виртуозной, особенно когда подлинник мало известен.

«Имитация оригинального стиля, языка определённой социальной среды или исторической эпохи» – такое определение стилизации, узкое и не точное, встречается в словарях. Имитация одноголоса, а по Бахтину, стилизация – взаимодействие *чужого слова* и своего, собственно авторского. Там, где нет исходного текста, предмета стилизации, там надо говорить об имитации, пусть и высокохудожественной. Так, символисты будто бы воспроизводили речи гуннов и скифов, но эти бесписьменные культуры не оставили образцов для подражания, варьирования. Оставался

путь мнимого соревнования, и тут бывали исторические ошибки. Героиня цветаевского цикла «Скифское» шлёт молитвы Иштар, а эта богиня семитских городов никак не могла переселиться к ираноязычным кочевникам степи.

Правда ли, что стилизация это занятие для писателей *второго ряда*? Разве Гоголь, Лесков, Ремизов второразрядны? Похоже, любая национальная литература проходит эпохи подражания (ученичества у более развитых), авторитетного стиля, стилизации и деконструкции. И в масштабе национально-историческом важно отметить: клюевские стилизации имели охранительный характер. Это подтверждают его высказывания 20-х годов: «Если средиземные арфы живут в веках, если песни бедной, занесённой снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяной Сирий должен быть ошипан и казнён?..» Стало быть, первый импульс стилизаторства – оборонительный?

Здесь начинается разброс мнений. В отличие от В.Г. Базанова и А.И. Михайлова, К.М. Азадовский не придаёт решающего значения сотворчеству поэта с народной культурой. Пытаясь развенчать клюевский «авторский миф», он заходит далеко: начинается деконструкция базового образа крестьянской культуры. По мнению К. Азадовского, секрет индивидуальности Клюева в том, что шёл он от литературной выучки к фольклорной стилизации. Здесь я не могу с ним согласиться: фольклор был родной средой Клюева, и стилизация помогла ему завершать народную культуру. Он видится ныне как творец и хранитель образов утраченной земледельческой цивилизации.

Есть замечание М. Бахтина о Клюеве, не бесспорное: «Он был слишком уж стилизован». Есть опасность не придать значения религиозным исканиям поэта-се-

верянина. А он примеривался к роли провозвестника нового учения. Е. И. Маркова считает, что Клюев, «выступал в двух ипостасях – писателя и сказителя». Тут есть неясность: когда – в начале, в середине или в конце творческого пути? Клюев иногда юродски самоуничижается, чтобы подчеркнуть некнижный характер своего творчества, иногда самооценки его запредельны: «Чтобы полюбить и наслаждаться моими стихами, – надо войти в природу русского слова, его стихию». А основания – религиозный пафос творчества.

В первых стихотворениях Клюева мифологические ассоциации не конфликтуют с библейскими, а дополняют их. Но постепенно утверждался пафос единства вер и культур, подпитывавший утопию быстрого преобразования России. Изменялось и представление о поэте, формировалась мистико-мифологическая творческая программа:

Аз Бог Ведаю Глагол Добра –
Пять знаков чище серебра;
За ними вслед: Есть Жизнь Земли –
Три буквы – с золотом корабли,
И напоследок знак Фита –
Змея без жала и хвоста...
О Боже сладостный, ужель я в малый миг
Родимой речи таинство постиг,
Прозрел, что в языке поруганном моем
Живёт Синайский глас и вышний трубный гром;
Что песню мужика: «Во зеленых лузях»
Создать понудил звук и тайнозренья страх?!

(«Поддонный псалом»)

Стилизация стала подсобным средством мистико-еретических исканий, столь характерных для раннего русского модернизма. И самооценка поэта предельно высока: «Как в омут, нырнул в меня народ родной песноликий». Тот самый случай, когда поэт, словами Цветае-

вой, «сам себе целует руки». В отличие от есенинских, стихотворения Клюева народной песней не стали, за редким исключением. Но они уводят в такие национальные глубины, которые, кажется, больше никому из русских поэтов недоступны. Гёте писал: «Превосходного национального писателя можно ожидать только от стоящей на определённом уровне нации» (Из переписки с Шиллером). Это неоспоримо. Николай Клюев искал обратных путей от литератора к народному певцу. Но это говорит об утопическом сознании: стилизация не возрождает исконный фольклор, скорее замещает его.

Но даже самая виртуозная стилизация не приведёт к всенародному признанию. На этот счёт хорошо сказала Марина Цветаева: «Для того, чтобы быть народным поэтом, нужно дать целому народу через тебя петь». Параллель Цветаева – Клюев напрашивается: оба – поэты широкой стилиевой палитры. Георгий Иванов сказал о Цветаевой (в принципе верно, хотя и не без ехидства): «Стихи Цветаевой <...> часто более близки к хлыстовским песням, чем к поэзии в общепринятом смысле». Клюев глубже других ощущал русскую старину, но его принято называть только учителем Есенина, а не «первым поэтом» России. Тут речь не о популярности, а о национальном образе мира, что Цветаева назвала «непреложностью памяти и крови». И, конечно, о драме национально-культурного надлома. За «языковой личностью» Клюева (объект лингвистических штудий) – вариация национального образа мира и переломная эпоха.

Как связаны богоискательство и стилизация? На мой взгляд, «готовые» литературные формы оказались подсобным средством богоискательства. Стилистический выбор Клюева связан с общими переменами в общественном сознании, в том числе с интересом к ми-

стике и магии. В раннем русском модернизме появился ажиотажный интерес к язычеству. Без этого, десятилетием раньше, вряд ли Клюева встретили бы с таким интересом. За стилизацией открывается мифотворчество, то есть перелицовка мифа. Что это такое – «авторский миф»? Надо отрешиться от нынешнего филологического фетишизма и увидеть в нём стилизацию, её смысловое завершение. В «крестьянском символизме» эта романтическая установка раскрылась новой гранью – порывом к утраченному единству. Возвращение к язычеству – это вторичная мифологизация, явление книжной культуры. Это сознательная доработка запасников традиционной фольклорно-мифологической культуры. Но обратился к ним поэт, уже вкусивший модернистских соблазнов. Конечно, можно видеть в стилизации лишь специальную проблему лингвистики. Но если есть эпохи стилизующие и не стилизующие, значит, это проблема более сложного порядка – культурно-исторического.

«Евхаристия шаманов»

Мотив преображения в лирике Клюева очень значим: в нём, повторюсь, отразился религиозный дуализм поэта. Но к нему поэт пришёл не сразу, тут виден заказ эпохи. Задачу нового искусства по-своему определил Д. Мережковский: «мистическая связь человека с бесконечным». Новое искусство рванулось в «глуби глубин», что доступны лишь творческому озарению. Религиозную одержимость Клюева заметили ещё первые рецензенты, заметили и еретический уклон, но отозвались поощрительно. Блоку на некоторое время Клюев даже внушил почтение («Сестра моя, Христос среди нас. Это Николай Клюев»).

Отождествление Я поэта со Спасителем на кресте – узнаваемая символистская установка:

Гвоздяные ноют раны,
Жалят тернии чело.
Чу! Развеяло туманы
Серафимское крыло...

(«На кресте», 1912)

Тут филологи ухватятся за словосочетание «лирический герой». Но объясняет ли оно символ веры?

Вот ещё символистский выпад: лирический герой поэта... Христос-младенец: «По отцу-древоделу Я грущу посейчас. Часто в горенке белой Посещал кто-то нас, – Гость крылатый, безвестный, Непостижный уму, – «Здравствуй, тятенька крестный», – Лепетал я ему». («Я родился в вертепе...») Чисто стилистическая игра или серьёзное исповедание веры? Богослов М. Дунаев заметил по этому поводу: «Евангельская подразумеваемая параллель не вызывает сомнения: Рождество Христово (в вертепе), Иосиф-плотник (древодел), Архангел Гавриил (крылатый гость). А кто – Христос?» Вот именно. И какой Он? Хлыстовский. Если входившие в моду хлысты хотели обрести у себя «христов» и «богородиц», то как же было одарённому поэту не попробовать себя на эту роль. Это и называл он верой «поддонной Руси». А что же такое эта «поддонная» вера? Сокровенное знание, доступное только духовным странникам.

В пору литературного дебюта, в письме Блоку, Клюев заявил: «Не считаю себя православным...», а затем не раз подчёркивал своё отвращение к «казённой», то есть синодальной, церкви. Жест отвержения *свыше* находим мы уже в раннем стихотворении:

Опьянённый перезвонами,
Гулом каменно-глухим,
Дал обет я пред иконами
Стать блаженным и святым.

И в ответ мольбе медлительной,
Покрывая медный вой,
Голос ясно-повелительный
Мне ответил: «Ты не Мой».

(«Помню я обедню раннюю...», 1908)

Уже в детстве героя-поэта признал иноверным Бог с православной иконы!? Отказ от православия? Этот жест можно было воспринять и как предостерегающий, но его попросту не заметили. А он повлѣк за собой мотив наказания-изгнания, правда, остаѣтся надежда на возвращение: «Я здесь бездумен и крылат И за морями светел буду». Не ясно, однако, за что герой наказан, в чѣм вина его. На это есть лишь один намѣк: «И чтоб похитить человек Венец Создателя не тщился, За что, посрамленный навек, Я рая светлого лишился».

Лейтмотив изгнания стал сюжетообразующим началом цикла «Братские песни». Лирический герой окзывается изгнанным ангелом: «Я был прекрасен и крылат В боготеческом жилище...» Так это же демон! Ведь светлый ангел (не падший) не лишѣн «блаженной родины» – доступа в Эдем. Отсюда делают вывод (с подачи Блока), что стихи эти – свидетельство глубокой религиозности русской деревни. Однако, похоже, религиозную экзальтацию поэт приобрѣл не дома, а в петербургских альманахах. Одни доказывают: Клюев пришѣл в литературу из сектантской общины, другие считают (и я с ними): в обстановке Серебряного века, с его модой на мистику, поэт уловил веянье религиозного модернизма. Здесь Клюев ближе всего к Блоку, своему учителю, к его демонию.

Сборник «Сосен перезвон» был встречен сдержанными похвалами, а второй, «Братские песни», – ажитажным спросом. В предисловии автор заверял читателей, что его гимны исполняются в хлыстовских общинах (кораблях). В этот имидж-миф поверили. Б.

Филиппов, эмигрант «второй волны», подхватил эту заявку и утверждал позднее, что формирование поэта прошло в сектантской общине, прямо оттуда «корабельщик» пришёл в литературную среду Петербурга. А хлыстовство, по определению критика, – это «мистическое российско-крестьянское претворение гностицизма и позднейшего иллюминатства – «духовного христианства»». Тут есть игра словами: ведь «духовное христианство» противопоставлено остальному (то есть бездуховному?). Но это толкование стало почти общепринятым, и в него надо взглядеться.

Выходит, поэт пишет уже не для православного народа? Да, иной у него адресат, хотя стилистика, так сказать, простонародная: *«Вновь молюсь я, как ране, Тишине избяной, И к шестку и к лохани Припадаю щекой: О, простите, примите В рай запечный меня!..»*. Здесь, в сумеречном этом пространстве, герой находится временно, здесь ссыльнопоселенец вздыхает об ином мире. Не берусь окончательно решать вопрос, был ли поэт «корабельщиком», участвовал ли в хлыстовских радениях. Скорее всего, и это – часть его «автожития». Но надо признать: он был не просто знатоком, а выразителем хлыстовского миропонимания и более крупного выразителя не найти.

Раньше Клюева Бальмонт удивил стилизацией сектантских «напевов», их пряной эротикой:

Мы не по закону,
А по благодати,
Озарив икону,
Ляжем на кровати.

В 10-е годы «хлыстовский дискурс» получил вдруг ажиотажный спрос, его подчинили богоискательским устремлениям «языческого ренессанса». Это была претензия на изменение общественного сознания, в том числе и «низового». Однако объяснять напрямую рас-

цвет стилизации социальным кризисом, подъёмом или упадком общественной мысли – это неизжитый вульгарный социологизм.

«Вот уж настоящий-то народ!» – восхищалась хлыстами Гипшиус. И для Розанова корабельные общины – «яркое цветное пятно на монотонном полотне народной нашей жизни». А по наблюдению Андрея Белого, «Блок в себе самом создал странный причудливый мир, но этот мир оказался до крайности напоминающим мир хлыстовский». Но Клюев-то куда глубже знаком с хлыстовством, здесь он крупнейший знаток. Только вот точно ли пришёл он в литературу из сектантства? Примечательный факт: одновременно со сборником «Братские песни», в 1912-м году, в Петербурге вышла книга «Песни русских сектантов». В «Братских песнях» взаимодополняющие мотивы: земля – сумрак, тленность – вечная жизнь. Мотив святости появился уже в одном из первых стихотворений цикла – «Бегство»: *«С той поры не наугад Я иду путём спасенья. И вослед мне: свят, свят, свят, Шепчут камни и растенья»*. Герой познал преображение, стало быть, свят. Но спасение даётся только избранным, прошедшим голгофское испытание:

За непреклонные врата
Лишь тот из смертных проникает,
На ком голгофского креста
Печать высокая сияет.

Творческий захват переходит в чувство исключительной личной избранности уже в небесном плане. Мы узнаём символистскую теургию в хлыстовской огласовке: *«Я родил Эммануила – Загуменного Христа, Он стоокий, громокрылый, Кудри – буря, меч – уста»*. Трудно воздержаться, не назвать этот образ химерой. Казалось бы, загуменный Христос приноровлен к крестьянскому обиходу, но он демонизирован: *«кудри – буря, меч –*

уста». В статье 1919 года «Сорок два гвоздя»: «И забрюхателя Россия Еммануилом, Умом Недоуменным...». Подмена Творца тварью – это первый шаг к отречению от Бога. Отречения в полном смысле всё же не было. Но к большим натяжкам прибегают те, кто видит христианское мироощущение в любом стихотворении Клюева:

У мужицкого Спаса
Крылья в ярых крестцах,
В пупе перьев запасы,
Чтоб парить в небесах.
Он есть Альфа, Омега,
Шамаим и Серис,
Где с Евфратом Онега
Поцелуйно слились.

Самое броское в «мужицком Спасае» – в нём все веры «поцелуйно слились».

В радельных гимнах есть отзвуки утопии: «От земных сторон смерть бежала бы, Твари дышущей смолкли б жалобы». И утопию эту трудно отделить от мифа. А в 20-е годы хлыстовская тема соединилась со скопческими мотивами. Как из оргиастического приятия плоти в хлыстовстве ответвилось скопчество – это непостижимо:

О скопчество – арап на пламенном коне,
Гадательный узор о незакатном дне,
Когда безудый муж, как отблеск маргарит,
Стокрылых сыновей и ангелов родит!
Когда колдунью-Страсть с владыкою-Блудом
Мы в воз потерь и бед одрами запряжём,
Чтоб время-ломовик об них сломало кнут...

(«О скопчество – венец, золотоглавый град...»).

Смешно тут возражать теориями. Лучше – встречающая энергия поэта: «Душа, не знающая меры, Душа хлыста и изувера, Тоскующая по бичу. Душа – навстречу палачу...»

(М. Цветаева). Да, Ключев выражал общее революционное опьянение. В реальности же указан путь духовной самокастрации народа – таков смысл изображения революции через символику скопчества. Это отрицание природно-естественного, а с ним и божественного, миропорядка. И крайнее проявление мистико-утопического сознания.

Так выражен утопический проект с хлыстовско-скопческой акцентировкой. Отмечу попутно: выражение «эрос невозможного» первым употребил Вяч. Иванов в 1906 году (в статье «Идея неприятия мира»). Он, популяризатор Ницше в России, вдруг трезво предостерёг: «Дионис в России опасен: ему легко явиться у нас гибельною силою, неистовством только разрушительным». И в самом деле, «поддонное», дионисийское восприятие революции было неадекватной реакцией на начавшуюся катастрофу.

Открываю исследование А. А. Панченко «Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект» (М., 2002). По многочисленным документам, хлыстовское радение – это заключительная, экстатическая, часть ритуала, когда самые ярые, одержимые «корабельщики» начинали кликать, изрекать «глаголы судьбы». Пророчества эти были трёх типов: «прорицания эсхатологического характера, которые характерны только для ранней христовщины», «пророчества, воспроизводящие традиционные нормы сектантской догматики», «пророчества третьего типа соотносились с бытовым контекстом крестьянской жизни, что, по сути дела, уравнивало их с традиционными гаданиями». Ничего мистического как будто и нет, но А. А. Панченко указал на источник российской христовщины – богомильство, восходящее (через Византию) к гностицизму. Гностик хочет возвыситься над тварным миром, но надо ли восторгаться та-

ким миропониманием? Отрицание мира мыслится как залог воссоединения со *всемирной душой*. Что здесь в корне неприемлемо для христианина? Будто бы люди «во плоти» могут стать Христами и богородицами. Этот проект радельного преодоления смертности восхищает некоторых исследователей, но, видимо, им не интересен вопрос: разве это христианское миропонимание? «Судьба моя – стать столпом в храме Бога моего и уже не выйти из него, пока не исполнится всё» – с канонической точки зрения, это еретическое самозванство: гордыня и одержимость, правда, лишь на время, становятся лейтмотивами стихотворений Клюева.

Следующий шаг – цикл «Спас». В нём рядом и еретический уклон, и покаяние: «*Страсть многохоботным удом Множит пылающих чад*». Но если это картина inferнальная, то она совсем не страшна, позднее, в записях сновидений, ад предстанет в традиционном изображении, устрашающем. А здесь, кажется, сам ад преодолён творческим порывом:

Чрево мне выжгла геенна,
Бесы гнездятся в костях,
Птицей – волной белопенной
Рею я в диких стихах.

Нередко интерпретаторы пытаются нейтрализовать явно не православные высказывания поэта. Такое вот: «...для меня Христос – вечная неиссякаемая удоиная сила, член, рассекающий миры во влагалище и в нашем мире прорезавшийся залупкой – вещественным солнцем, золотым семенем, непрерывно оплодотворяющим корову и бабу, пихту и пчелу, мир воздушный и преисподний – огненный». Это Спаситель? Здесь можно рассуждать о космизме, пантеизме – о чём угодно, но только не о христианской символике.

Цикл «Спас» в одном ряду с микропозмами «Белая повесть» и «Белая Индия». Хронотоп в этих произведе-

дениях – граница миров. Сюжет их примечателен как обытовление мистической тайны бытия. Мир горный входит в крестьянский быт, и в нём автор находит ответ на загадки бытия: «Земли талисман, что Всевышний носил И в Глуби Глубин, наклоняясь, обронил», искали регионы ангелов, но не нашли, «и Стало Безвестное – Жизнью Села». Тайна эта доступна только поэту:

Я первенец Киса, свирельный Саул,
Искал пегоухих отцовских ослиц
И царство нашёл многоцветней златниц:
Оно за печуркой, под рябым горшком,
Столетия мерит хрустальным сверчком.

Покаянный пафос станет отчётливым по мере проявления образов метафизического зла. «Боже, сколько умерших миров, Безымянных вселенских гробов!» – так, уже не гимнопевчески, воскликнул поэт в уже названном стихотворении «Поддонный псалом» (первоначальное название «Новый псалом»). Оно создано в досылку «Братским песням», с отчётливой стилизацией Давида-псалмопевца и библейских пророков: «Нет слова неприточного, По звуку неложного, непорочного; Тяжелы душе писанья видимые, И железо живёт в буквах библий!» «Неприточное» слово здесь – свободное от готовых верований, не пришедшее от остывшей веры.

Автор искал слова «непорочного», а нашёл слово «поддонное». Эти мессианские мотивы содержательны, когда связаны с идеей преображения России, спасения в ней чистого и нетленного. Далекое не сразу поэт нашёл опору в мистических сказаниях о Китеже. Но китежская легенда, сохранившаяся до XX века лишь у староверов, – это дух отречения от большого мира. У Клюева же рядом пафос противоположный – соединение далёких вер и культур:

Прозвенеть тальянкой в Сиаме,
Подивить трепакон Каир,

В расписном бизоньем вигваме
Новоладожский править пир.

Рискну сформулировать школярский вопрос: благодаря или вопреки еретическому уклону стал Клюев накануне революции известным поэтом? Велика сила метафоры, но уподобление всего всему приводит к смешению вер. В одном четверостишии рядом и «народы-Христы», и «демоны-братья»: *«В потир отольются металлов пласты, Чтоб солнца вкусили народы-Христы. О демоны-братья, отпейте и вы Громовых сердец, поцелуйной молвы!»* («Песнь Солнценосца»). Вселенская мистическая идиллия, ещё не признающая метафизического зла. Это почти авангардистские эскапады – все боги и духи «поцелуйно слились»: *«Чтобы демоны с человеками Перстнем истины обручились, За одним столом преломляли хлеб»*. Вот она, клюевская соборность, – без берегов. Пафос синтеза здесь – желание завершить религиозные искания народов.

Как-то не принято говорить о Клюеве как о мастере философской лирики. Исследователи уже указали на древний гностицизм как на источник еретического философствования символистов, его предтеч. Андрей Белый так сказал об атмосфере предреволюционной эпохи: *«Символ “жены” стал зарёю для нас (соединением с землёю), сплетаясь с учением гностиков о конкретной премудрости с именем новой музыки, сливающей мистику с жизнью»*. В мире Клюева нет символа вечной женственности – жены и невесты, но образ вселенской матери, скорее всего, восходит к гностическим источникам.

Среди знаков судьбы, явленных герою «Песни о великой матери», один особенно примечателен: *«И что сады Александрии цвели предчувствием России»*. Певцы Серебряного века много писали о «русском александризме», но связывать Клюева с ним как-то не принято.

А между тем этот ракурс дополнительно высвечивает его многогранный художественный мир. Многое говорит о том, что поэт поддался богоискательскому поветрию и забрёл в пространство гностицизма. Отвергнутый как ересь в начале христианской эры, гностицизм не раз возвращался в свободном литературно-философском самовыражении. Но основа христианства – идея спасения в вечности, для гностиков же Христос – «сын мудрости» и учитель жизни. И речь тут не только об элите, об интеллектуалах столиц, – гностические веяния достигли и народных низов.

В раннем русском модернизме бросается в глаза мотив «дионисийской» одержимости, а какой дух вызвал поэтическое слово, – не это, мол, главное. Ярче всех это выразила Марина Цветаева: «Гений: высшая степень подверженности наитию...»; «Состояние творчества есть состояние наваждения ... всегда благодать, даже если её посылает не бог». Для христианина здесь соблазн, для модерниста – поэт не судим, ибо «искусство свято».

О начитанности Клюева говорят все мемуаристы. Интересно обобщение Эммануила Райса: «Клюев был глубоким знатоком не только русской религиозной литературы, официальной и неофициальной, но и современной ему русской и иностранной философии <...> читал в подлиннике и хорошо знал Якова Бёме, а также других западных мистиков и иранских суфиев...». Но это многочтение не объясняет, а скорее затемняет его символ веры, возникает впечатление «цитатной жизни». Эм. Райс пришёл к выводу, что сверхчувственный опыт Клюева «свидетельствует об опыте демоническом». Опыт одержимости, след тёмного наития?

Религиозный креационизм, как характеризуют сознание символистов, – это предельный случай «присвоения» божества или отождествления себя с ним.

Большой оперативный простор здесь даёт пантеизм. Но это ведь пройденная стадия религиозного сознания. А.Ф. Лосев говорит по этому поводу: «...с точки зрения диалектики, Бог есть уже нечто вне-мировое. Другими словами, если дать свободу диалектике и сделать её абсолютной, то будет исключён всякий намёк на пантеизм». Значит, принятие всех богов, как «своих», что свойственно символизму, – это свидетельство деградации религиозного сознания? Молитва изначально – мольба, выражение страха Божия, а не нарциссизм. Стилизуя, модернисты переиначивали пророков. Уравнивание стихотворения и молитвы обернулось упразднением молитвенного благоговения. Было время, такую веру Клюев считал общенародной, а на деле она подрывала культ, объединяющий народ.

Религиозно-философские искания его описаны неубедительно. Выделим несомненное, признаваемое всеми. Клюев – выразитель коренного русского двоеверия, дихотомия тела и духа у него обнажена. Недостаточно прояснено её философское происхождение, а также связь с ретроспективной крестьянской утопией. Причастность человека обоим планам, небесному и земному, – основа конфликта в лирике. Все, желающие видеть в Клюеве старообрядца, упорно не замечают его хлыстовско-языческих откровений. На дворе был языческий ренессанс: древняя мифология явилась в облатке гностицизма, который называли «тёмным двойником христианства».

Важная сторона хлыстовства – дух творчества в религиозной практике. Христоверы (их самоназвание) сочиняли новые псалмы, их радельные пророчества отзываются религиозным дуализмом. Н.М. Солнцева, несколько преувеличивая, подчеркнула: «Клюев вошёл в русскую литературу в ту пору, когда она забродила на дрожжах сектантства». Не то, чтоб вся рус-

ская литература «забродила», но в символизме «радельный» уклон очевиден. И чаще всего его всячески оправдывают – кто осознанно, кто бессознательно. По этому поводу Сергей Куняев говорит: «Радение как бы символизировало и гарь, и последующий Страшный суд, перед которым предстают члены христовы “корабля”». На мой взгляд, хлыстовская историософия требует более взыскательной оценки. Н. Солнцева в своём оправдательном вердикте идёт дальше: «В первом послании апостола Петра среди похотей указано мужеложество, однако там же сказано: “Более же всего имейте усердную любовь друг к другу, потому что любовь покрывает множество грехов” [4: 8]. Покрывает, может искупить... Это же слово – в Первом соборном послании апостола Павла к Коринфянам: любовь “всё покрывает” [13: 7]. Похоже, Клюев, поэтизируя любовь, придавал эросу силу духовного братства, преодолевая ту самую эротику, о которой обмолвился Ходасевич, стремился к спасению души, к прощению греха...» («Странный эрос: Интимные мотивы поэзии Николая Клюева»). Но в посланиях апостолов любовь-то подразумевается духовная, никак не плотская. И уж тем более – не содомская, не мужеложество. «Преодолевающая»? Заглянем в поздние произведения «О чём шумят седые кедр» (1932), «Из предсмертных песен» (1933)... не очень-то похоже на «преодоление эротики». Вот софистический приём – словами апостола обелять содомию!

Восприятие Бога как оплодотворяющего, мужского начала ведёт к пониманию женской природы души. Автобиографическая заметка «Голубая суббота» (1922) – последний, гаснущий отзвук «радельных гимнов»: «Ходатай за сатану, сотворивший хлеб из глыбы земной, пахарь целует в уста древнего Змия и вводит в субботу серафима и дьявола, обручая их перстнем бесконечного

прощения». Что ни говорите, это религиозное декадентство. На этот счёт хорошо сказал Н. Бердяев: «Упадочная душа любит кокетничать с Люцифером, любит не знать, какому богу она служит» («Смысл творчества»). Вот тут бы философу «на себя оборотиться»: бердяевская философия свободного духа претендует стать новой религией.

Ну а сам-то Клюев, понимает ли он еретичность таких слов? Изредка он отмечает их греховность: «*О душа моя – чудище поддонное, Стоглавое, многохвостое, тысячепудовое...*». Здесь – готовность к покаянию. Прежде, в моменты озарения, поэт устанавливал родство своё с горными духами, и вот не сторонится соседства тёмных сил. Так или иначе, это восприятие религиозно мыслящего человека, уверенного в обманчивости мира внешнего. Для сравнения – строки Блока: «*В своей молитве суеверной Ищу защиты у Христа, Но из-под маски лицемерной Смеются лживые уста*» («Люблю высокие соборы...»). Сейчас немногие вздрагивают от этой двусмысленности. Самообличение тут или хула на Спасителя? На ком маска лицемерная? Чьи уста смеются? Ищет человек спасения, а видит только зеркало: всюду – сам он, поэт. На исток и направление религиозных исканий Блока указал Сергей Слободнюк в книге «Соловьиный ад». За лозунгом «безликое вочеловечить» (то есть ввести в душу человека? – недопонятый Соловьёв) исследователь видит гностическую сдачу небытию. Блок выворачивает наизнанку христианскую символику, изобразив своё собственное распятие вместо Христа: «*Когда над рябью рек свинцовой В сырой и серой высоте, Пред ликом родины суровой Я закачаюсь на кресте...*» Похоже скорее на самораспятие сомневающегося, а финал – мольба неверующего:

Христос! Родной простор печален.

Изнемогаю на кресте.

И чёлн твой будет ли причален
К моей распятой высоте?

Прочитать можно двояко – как сомнение: достоин ли я, падший, и как неверие в спасение. Есть боль жизни, но нет молитвы, – лишь стон не поверившего в помощь *здесь* и в спасение *там*. К кому тут обращать претензии? Ответ ясен: Христос заступает лишь за верующих в Него, а поэт больше верит в свой дар, который ведёт его во тьму. Ведь герой отрицательно ответил себе на вопрос: «И для чего в сей мгле крошечной, красносерой Колокола? О чём гремят с несбыточной верой, Ведь мгла – всё мгла?»

Гностицизм, давний соперник христианства, послужил почвой для мифотворчества символистов. И, шире, это мировоззренческая основа исканий Серебряного века. Об атмосфере эпохи прямо сказал Николай Бердяев: «Новое религиозное сознание не может не иметь гностической стороны. Гнозис переводит от внешнего, экзотерического, исторического христианства к христианству мистическому, эзотерическому, внутреннему» («Новое христианство», 1916). Но нельзя оправдывать все эксцессы мифотворчества, к чему склонны современные исследователи, прозелиты неоязычества.

На протяжении столетий гностики разных мастей заявляли, что только они – истинные христиане, а поздно пришедшие «ортодоксы» (славянский перевод – «православие») искажают учение Иисуса. Земной мир гностики понимали как результат отпадения от полноты (плеромы), ошибки несовершенного Демиурга (ремесленника). Слабо выраженные хлыстовские мотивы в творчестве Есенина уже отмечены: Мишель Никё указал, что есенинская концепция человека «тождественна (в том числе в лексическом и метафорическом плане) концепции гностицизма». Гностико-

хлыстовские мотивы (в «Ключах Марии») восприняты Есениным, конечно же, от Клюева.

С.Г. Семёнова солидарна с мнением о гностических корнях клюевского пантеона: «По общему мнению исследователей русского сектантства, христовство-хлыстовство в низовой огласовке (а именно с христовыми братьями-голубями был связан Клюев) несло в простонародно-крестьянском варианте древние гностические интуиции. В них важен упор на активность человека в совлечении с себя природного “скотского тела” – дабы “уготовить себе крылья”». Но для христианина тут скрыт мотив богоборческий: «скотское тело» наше – замысел Творца и создание матери-природы. Восставший против этого закона, чаще всего, сбрасывается ниже природной нормы. С.Г. Семёнова укрупнила гностическую линию в русском космизме: «Гностики же развили и загадочный, эзотерический образ “чертога брачного”, где совершается “небесный брак”, пресуществление низших эротических энергий в высшие, воскресительные и преобразовательные, где преодолевается и половая односторонность, созидается андрогинальное единство человеческой природы». Что ж, клюевский гимн скопчеству и есть порыв к этому «андрогинальному единству», только нельзя этап пути принимать за итоги его.

Связь с гностицизмом Клюевым прямо не постулируется, но сказывается на картине мира: представление о спасении – далёкое от канонического. Но ни культа Софии, ни образа ущербного демиурга у него нет, и всем не причастен он к крайнему проявлению гностицизма – к «сатаноискательству». Совершенно очевидно: нет у Клюева явного, блоковского, «черновидения» (термин философа И. Ильина). Вплоть до середины 20-х годов клюевская философия существования оставалась не трагедийной, в отличие от блоковской.

Итак, гностицизм – почва столь привлекательного для многих мифотворчества. Это слово давно используют как термин, и чаще всего оно служит подмене понятия. Есть она и в суждениях Вячеслава Иванова: «Я понял, что поэт должен сочинять мифы, коль он хочет действительно быть поэтом». Здесь теоретик символизма подменил понятия в угоду утопической идее («рост мифа из символа есть возврат к стихии народной»): ведь миф, по Юнгу, – продукт коллективного бессознательного. Миф создаётся в течение веков, сопровождается ритуалами и требует жертвоприношений. За письменным столом можно стилизовать миф, а преднамеренно создать его – нет. Рассуждают о «неомифологии» (большевистской или нацистской, когда жертвоприношения были в избытке), но это же не литература. Иван Ильин говорил, что «искусство подобно молитвенному зову», но только по душевной механике, не по источнику зова. Эрзац-язычество – порождение цитатной жизни, и этот проект синкретизма не прошёл проверку жизнью, оказался эстетической утопией.

«Мифотворчество» надо понимать стадияльно: оно возможно лишь в фазе разложения религиозного единства народа, утраты того, что Достоевский назвал почвой национальной культуры. «Хлевное» христоверие поэта – это не только перехлёт в стилизации, это подмена веры литературной игрой. Отказ от религиозного опыта – подмена души народа. Поэзия захотела вновь стать заклинанием, а на деле замещала христианскую молитву.

Поиски божества на путях вольного самовыражения повели по разным путям – от мистического «богосыновства» до сатаноискательства. По исследованию Сергея Зеньковского, хлыстовство и скопчество отпочковались от богомильства – от гностической претензии

к творенью Божьему. «*Плоть томленья отряхнула*» – это значит, что лирический герой возвращается в небесный дом свой. Знаток русских ересей П. И. Мельников-Печерский квалифицировал хлыстовство как «самое древнее русское религиозное разномыслие, занесённое на русскую почву ещё при святом Владимире, одновременно с православием, происходящее от болгарских богомилов, как эти происходят от азиатских манихеев, гностиков и Филона Александрийского»; «Сам бог, уничтожив в них душу человеческую и заменив её собою, вселился в них, и они стали «живыми богами»». Вот, кажется, первое в России указание на гностические истоки хлыстовства. М. Трофимова разделяет постижение и веру, как основы гностицизма и христианства: «Христианская вера, предполагающая дарение, обретение благодати, ведёт к сопричастности высшей силе. Гностическое постижение имеет целью отождествление».

Некоторые исследователи загадку живучести гностических идей видят именно в их творческом потенциале. Был и есть гностицизм радикальный – полное отвержение мира (например, *меонизм* Н. Минского), и был либеральный (бердяевский). Гностические истоки философии Бердяева распознал ещё Лев Шестов: «Если вы спросите Бердяева, откуда ему всё это известно, он спокойно сошлётся вам на гнозис». Вот известное утверждение Бердяева: «Свобода не сотворена Богом-Творцом, она вкоренена в Ничто, первична и изначальна». А художник будто бы призван завершать творение Божье, ибо творит свой мир, ранее не существовавший. И тем самым состязается с Богом.

О древности этой традиции, не исчезавшей на протяжении двух тысяч лет, говорят авторы объёмных монографий Ганс Йонас («Гностическая религия») и Тобиас Чёртон («Гностическая философия»).

Оба настаивают на решающем влиянии гностицизма на модернистское искусство. Сдержанный, местами скептический Г. Йонас показал, что «гностическое движение» распространялось в кризисные, переходные эпохи: «Если бы идеи гностиков одержали победу, наше искусство, литература и ещё многое в нашем мире было бы иным». Каким же – хуже или лучше? На этот вопрос исследователь не отвечает, но указывает на преимущественно негативное влияние тайных и явных сообществ гностиков: «Эсхатологический настрой гностиков несомненен. Но столь же несомненно, что установка сознания, идущая от тождества внутреннего человека с Абсолютом, в меньшей степени интересуется Светопреставлением, чем метаморфозой индивидуального существования. Таким образом, изменения, происходящие в одном, равны изменениям во Всём. Следовательно, гносис не занят поиском действительно общезначимого языка и созданием новых традиций». Философ называет гностицизм питательной почвой для разнообразных ересей и утопий.

Т. Чёртон начинает свою книгу апологетикой («гностическая философия остаётся повсюду динамичной, освобождающей силой»), она «снова и снова продвигала прогресс нашего вида, имевший место последние 25 столетий»), а заканчивает риторическим вопросом: «Гносис вернулся? Воистину нет. Это мы возвращаемся». Оценка гностического наследия Йонасом (включая основные шедевры эпохи модерна, экзистенциализм в том числе) – отрицательная: преобладает вызов, подрыв традиции. Чёртон подаёт гностицизм исключительно в позитивном освещении. Это две основные позиции.

Различают ранний гностицизм (например, учение офитов, поклонников библейского змия), классический гностицизм (системы Валентина, Василида,

Карпократа, Сатурнина и Маркиона, 1 - 2-й века) и поздний гностицизм – средневековые дуалистические ереси (павликианство, богомилство). Это предмет исторических штудий. Нам же интересен «неогностицизм» – собирательное обозначение новейших дуалистических систем.

Прямое гностическое мироотрицание – это у Ключева редкость: «Земля – злое, тёмное божество...И плен земли самый страшный» (запись 1928 года). Знатоки, пожалуй, предъявят мне ещё более вескую цитату: «Я не согласен с Соловьёвым...Это суеверие. На самом деле народ – Дракон»; «Может быть, у них, у Булгаковых да Бердяевых, такой бог и есть, которого носить надо». Но, если суть видеть в замене религии спасения «высшим знанием» (для посвящённых), то сюда можно отнести многое из новейших околорелигиозных откровений. Гностическое философствование – это поиск божественного начала на путях вольного самовыражения, это широкий спектр идей, вплоть до «креативного сатанопоклонничества».

Послушаем ещё раз Бердяева, гностика недавнего времени: «Мир “сей” есть болезнь бытия, плен, его падшее состояние, частичная утеря им свободы и подчинение внешней необходимости. Мир “иной” и есть здоровое бытие, его подъём, его освобождение, его полнота». Сказано заветное слово – Полнота-Плерома, по Бердяеву, это бесосновная и бездонная свобода. Творческий акт – откровение, не признающее над собой внешнего суда, и творчество выше искупления: «Творчество человека связано с оргийно-экстатической стихией человека» (Бердяев). Вот суть доктрины замещения религии эстетикой, когда Бог объявляется имманентным человеку и выдвигаются космические претензии.

В дореволюционном богословии принято было

считать гностицизм одним из течений язычества. Но в чём же тогда его сущность? Она вовсе не в политеизме, хотя признаётся равенство всех богов, кроме Плеромы (Полноты-истины). М. Поснов, современник Ключева, основу гностицизма видел в учении о душе, терпящей бедствия в этом мире и ищущей спасения самостоятельно. В ставке на духовную силу человека видел сущность гностицизма и В. Болотов. Исходные настроения он увидел в «одной из печальных эпох во всемирной истории», когда философская мысль начала обходиться без веры, религия теряла силу (трепет перед Всевышним), сакральное вытеснялось профанным. Ириной Лионский указывает на магов Симона Волхва и Менандра как на первых гностиков. Но боги и демоны для гностиков – лишь посредники, над ними – мировая душа, на которую воздействуют средствами магии, в том числе поэтическими заклинаниями. Установка эта жива в современности: в «тайном», оккультном, знании до сих пор ищут панацею от многих бед.

Внимание к гностицизму в русской литературе XX века в недавнее время привлёк Сергей Слободнюк. Не все его обобщения бесспорны, но проливают дополнительный свет на так называемый религиозно-философский ренессанс. Исследователь сосредоточился на очень важном явлении, и есть уже ряд откликов, наиболее интересный из них – статья О. Овчаренко «Гностицизм и литература XX века» (в сборнике «Теоретико-литературные итоги XX века»). Причастность символистов к гностицизму несомненна, а Ключев всё-таки причастен к этой школе. Оценить «религиозно-философский ренессанс» с позиции традиционализма – это необходимо, особенно в эпоху смуты.

Специалисты сходятся во мнении, что «традиция древнего гностицизма не прерывалась никогда» (О. Овчаренко) и стала основой многих утопий и фило-

софских систем: из темницы мира могут вырваться лишь посвящённые. Гностицизм в мягком варианте искал компромиссы между язычеством и христианством, чтобы, в конечном счёте, доминировать в нём. Спасение понималось как познание и воссоединение с божественной Полнотой. Возвращение отпавшей частички в мир света провозглашено в «Братских песнях» как цель жизни.

Итак, герой хлыстовских песен-гимнов – бывший небожитель, он знает о своей избранности. На раденьях души вспоминают, как *«в свете незакатном пребывали»*:

Стали плотью мы заката зарянее,
Поднебесных облак-туч вольнее.
Разделяют с нами брашно серафимы,
Сотворяют с нами знамение-чудо,
Возлагают наши душеньки на блюдо,
Дух возносят серафимы к Саваофу,
Телеса на Иисусову Голгофу...

(«Радельные песни»)

Очень напоминает причудливые философские поэмы гностиков Маркиона или Филона Александрийского. Или более близких гностиков – Андрея Белого, Алексея Ремизова, благожелательно изобразивших христоверов. Это воздух эпохи. Блоковскую героиню, Прекрасную даму, забредшую в кабак, Белый назвал «хлыстовской Богородицей». Ну как же, она же освещает блудное место своим молчаливым присутствием! В хлыстовских гимнах, по А. А. Панченко, был и основной мотив апокалиптики – новая земля и новое небо, предчувствие мистической послеистории.

Клюев оказался в неравновесном состоянии, стал играть в этом положении и порой заигрывался. Его «мистика духа» искала поддержку в элитарной культуре, чтобы повлиять на крестьянскую утопию. Ука-

зание на гностические истоки хлыстовства (через византийское павликианство и болгарское богомилство) выглядит вполне убедительно. Введя обширный исторический материал, Сергей Зеньковский сделал вывод: хлыстовство и скопчество восходят к гностицизму, который можно назвать рационалистическим замещением веры. А вот Николай Бердяев увидел в «хлыстовском вине» иррациональный уклон, сказал о России, как о «фантастической стране духовного опьянения, стране хлыстов, самосожигателей, духовоборов».

Важнейшей чертой гностицизма исследователи считают тягу к перетолкованию основных символов мировых религий. Так, для скопцов Георгий Победоносец – символ победы над низменным половым влечением. Это неприятие сложившегося миропорядка и мечта о времени окончательной победы над союзом «колдуньи-Страсти с владыкою-Блудом». Это запредельная революция: в таком мире нет места классовым противоречиям. Хлыстовская революция хочет, *«Чтоб Дьявол стал овцой, Послушной и простой, А Лихо чёрное грачонком за сохой»*. Такая революция не удовлетворится перераспределением социальных ролей, а хочет переделки человеческой природы. По отношению к большевизму это же критика слева! Проекту марксистов Ключев противопоставил революционность сектантского духа – полное преобразование плоти, отвержение полового диморфизма. И тут обнаружилось, что корень-то у революционных утопий и мистических ересей один – отрицание сложившегося миропорядка.

Образ чертога брачного, где низкие энергии преобразуются, имеет гностические истоки, как и мотив преодоления ада и всеобщего примирения. А пресловутые оргии мыслились как мистическое «обожение», наполнение тела Христом и, в женском варианте, Богородицей. В Ключеве боролись два комплекса – *авва-*

кумовский и распутинский, их перемежение и дало барочный образ мира. Его стихи времени революции отмечены крайней шаткостью («Убийца красный святей потира...»), но постепенно нарастают трагические восклицания, двойное зрение, за и против революции, сменилось опасением подмены народной души. Революция в первых поэмах Клюева совсем не грозная. Она вызвала в поэте хлыстовский экстаз, и вот его ответ: «За евхаристией шаманов я отпил крови и вина...». Он заигрался, стилизация перешла грань меры, но дальше нарастает ощущение великой трагедии. Во время гражданской войны «евхаристия шаманов» отдавала жутковатым шутовством. Коммунист-хлыстовец и скопческий толкователь путей России – это, конечно же, фигурант Серебряного века.

Так вот, по Чёртону, вырисовывается «подкова» истории: гностицизм – на входе в христианскую эру и на выходе из неё. Между прочим, в гностицизме – первое обоснование идеи исторического прогресса. Секулярная культура – синоним прогрессивной. Мне близка точка зрения богослова и философа Василия Зеньковского, считавшего, что «"светская" культура и в Западной Европе, и в России есть явление распада предшествовавшей ей церковной культуры».

Итак, с чем же пришёл Клюев к революции? Религиозный поэт? Да, неоспоримо. Но путь его – от непоследовательной, размытой религиозности к еретической и только в конце жизни к православной. Перегибы и уклоны – печать времени. Ещё раз – слова изгнанного из советской России православного философа Ивана Ильина: «Необходимо дать себе отчёт, в какую духовную смуту, в какие религиозные соблазны вели нас русские предреволюционные поэты, начиная с Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова и кончая Маяковским и Шершеневичем, писавшим на

стенах Страстного монастыря кощунственный вздор: “Бог отелится!” Что всё это – искусство или гниение?». Конечно, Клюев не рядом с Маяковским и Шершеневичем, он литературный противник их, но всё-таки – Бог, обливавший младенца-поэта «родимым» коровьим языком... в этой игре дыхание нездоровой эпохи. А воспитанник его Есенин разразился вслед имажинисту Шершеневичу: «Облаки лают, Ревёт лозозубая высь. Пою и умоляю: Господи, отелись!».

И вот что интересно: Блок отвернулся от Клюева времени революции. По поводу второго тома «Песнослава» он записал: то, «с чем жить невозможно: тяжёлый русский дух, нечем дышать и нельзя лететь». Да, самое парадоксальное в духовном пути Клюева – его смыкание с большевиками, правда, временное, недолгое. Впрочем, у Блока – то же. Так что же произошло с Клюевым? Был старовером, стал революционером? Нескладница или трагедия? Или зигзаги пути? Ни старовером, ни революционером, в полном смысле этих слов, поэт не был. Как не был, конечно, и хлыстом в полном смысле слова. Перевес утопии над реальностью? Да, несомненно, но для прославления революционного мщения («Пулемёт – окончание мёд...») поэт обращается к архаике. Словарь революционных лет – совмещение плаката и молитвы:

Хвала пулемёту, не сытому кровью
Битюжьей породы, батистовых душ!
Трубят серафимы над буйною новью,
Где зреет посев струннопламенных душ.

Ангелы – сторонники кровавой революции!? Воскликать во время гражданской войны: «Пусть славится гибель и друг-пулемёт!» – этого меньше всего ожидали читатели от тихого заонежского руссоиста. Конечно, это временное, это зигзаг пути. Рядом, в то же время, – существенная оговорка: «Я принимаю и маузер, и пу-

лемёт, если они служат славе Сирина – искусства <...> А пока жар-птица трепещет и бьётся смертельно, обливаясь самоцветной кровью, под стальным глазом пулемёта».

Клюев первым издал стихотворный сборник, посвящённый Ленину. За это Евгений Замятин причислил его к когорте «юрких», знающих, когда надо надеть и когда снять красный колпак. «*Есть в Ленине керженский дух*» – это заявление вводило в оторопь. Лев Троцкий выразил недоумение: «Ленин это или анти-Ленин?», а позднее припечатали: «окулаченный Ленин». Правда, и сам Клюев позднее покаялся (в поэме «Песнь о великой матери»): «*Увы... волшебный журавель Издох в октябрьскую метель! Его лодыжкой в запал Я книжку "Ленин" намарал <...> И не сковать по мне гвоздя, Чтобы повесить стыд на двери!*». Цикл стихотворений о Ленине, с его вычурным языком, кажется чужим для Клюева: «*Ленин, лев, лунный лён, лучезарье... Ленин – Красный олень, в новобрачном сказанье... Ленин – тундровой Руси горячая печень...*». Стилиевая эклектика пореволюционных лет – выплеск смуты. Но рядом у Клюева совсем иное: «*Пусть камнем стану я, корягою иль мхом, – Моя слеза, мой вздох о Китеже родном...*». Трудно найти определение: оторопь, юродство, ряженость? Вылазки в революционную современность оказались ниже критики, были зигзагом пути.

Да, «евхаристия шаманов» помешала поэту сразу разглядеть, кто такие большевики. Он увидел в них возможных союзников и стал испытывать «грозового Ленина», приписав ему староверческие замашки: «*Как будто истоки разрух он ищет в Поморских ответах*». Впрочем, «*нищий колодовый гроб с останками Руси великой*» – это трезвое предостережение. Но понадобились годы для полного прозрения. Н. Бердяев хорошо сказал о подмене, об эрзацрелигии: «Религиозная приро-

да социализма особенно видна на социализме русском. Вопрос о русском социализме – апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрушающему концу истории».

Сборники «Ленин» и «Медный кит» надо читать в свете трагедии. Исход богоборческой революции показал, что с дьявольской силой заигрывать нельзя. Взятый в основном, текст Клюева учит не погружению в игру, а осмыслению истоков национальной катастрофы, пониманию ослепляющего русского опыта. Далекато завело Клюева поэтическое искание веры. Путь этот – самый важный и самый рискованный. Как выразился критик-эмигрант Владимир Вейдле, «религия без искусства немеет, искусство без религии эстетствует и опустошается». Но в раннем модернизме поэзия выиграла за счёт проигрыша веры.

В поздней лирике Клюева исчезает гармония высшего слоя бытия и народного быта, ангельски-небесное резко противостоит inferнальному. Укрупняются символы-антиподы: Егорий и Змий. Мир пронизан символами метафизического зла. Зрелый Клюев – уже не гордый творец новых миров, а человек у последней черты. Дальше поэт всё упорнее противостоит безбожной власти.

«Я говорил тебе о Боге...»

Звание религиозного поэта вполне заслужено Клюевым, но рассуждения на эту тему ведутся порой без должного понимания, без участия сердцем. А при избыточном сотворчестве личность Николая Клюева, бесспорно самобытная, мифологизируется на путях расширительного толкования его легендарного автожития. Но что естественно для художника, противоза-

конно для исследователя. Одни говорят о «мифоцентризме» клюевского мира, другие – о приверженности поэта христианскому миропониманию.

В.Г. Базанов утверждал, что Клюев «растворяет себя, своё лирическое “я” в мифологии, в обрядовых описаниях, как бы боясь погрузиться в личные переживания». Мне дело видится как раз наоборот: и библейские мотивы, и пантеистические образы поэт толкует лично. Нет, совсем не сторонится он личных переживаний. Скорее соглашусь я с Натальей Бельченко, утверждающей с оттенком одобрения: «Клюев даже Христа и Богородицу “пережил лично” до мистериального отождествления себя с ними». Это надо сказать и о «ритуальности» как основе клюевского стиля. Ритуал остаётся ритуалом, пока нет игрового дистанцирования от него.

А вот это уподобление себя Спасителю – тоже ритуал?

Приложите ко мне, братья,
К язвам рук моих и ног:
Боль духовного зачатья
Рождеством я перемог!

Для книжных аналитиков разница не существенна, хлыстовский ритуал или православный, а вероисповедание «синкретического типа» – это, мол, куда интереснее всего остального.

Вопреки общепринятому мнению, скажу: не ищите в лирике Клюева срединного периода антитезы христианства и язычества. Как раз наоборот – поэт размыкает границу. Нынешние специалисты, в большинстве своём, равно принимают и его «хлыстовство», и его «старообрядчество», выуживают из стихов Клюева экзотические «изюминки», опираясь на его «автожития». А религиозная индифферентность и всеядность настаивают на мнимые отождествления.

В чисто символистском духе Клюев избирает героиней своего стихотворения...кажется, Богоматерь. Это совсем не молитва, а обращение более чем странное: «О Сыне Мой, Возлюбленное Чадо, Не я ль тебя в вертене породил?..» («Мои уста – горячая пустыня...»). Значит, это обращение к «загуменному Христу». А вот – нечто совсем уж запредельное:

Войти в Твои раны – в живую купель,
И там убелиться, как вербный Апрель,
В сердечном саду винограда вкусить,
Поюще кровью уста опалить.
Распяться на древе – с Тобою, в Тебе,
И жил тростники уподобить трубе,
Взыграть на суставах: Или – Элои,
И семенем брызнуть в утробу Земли.

«Фу, – мерзость!» – это восклицанье Андрея Белого по другому, правда, поводу, но в адрес Клюева. Мне скажут, что такие пассажи не следует цитировать. На них не заостряют вниманье, делают их фигурой умолчания. А прятаться от противоречий поэта – это строго научная позиция? Если смысл исследования – увидеть путь литератора в масштабе национальной судьбы, то недопустимо школярское бегство от сложности. В своей конкретности резко отрицательная оценка Белого (высказанная после прочтения «Погорельщины») явно несправедлива: «стихи технически – изумительны, зрительно – прекрасны, морально – “гадостны”». Видимо, на оценку замечательной этой поэмы повлияло восприятие предыдущих клюевских циклов: «Так Спа-са не исповедуют!..» (из письма Белого Иванову-Разумнику).

Внешняя близость стихотворения и молитвы, искусство исполнения искушают читателя сделать это своим символом веры. В начальную пору русского модернизма об этом хорошо сказал историк В.О. Ключев-

ский: «Религиозное понимание, как и художественное, отличается от логического и математического той особенностью, что в нём идея или мотив неразрывно связаны с формой, их выражающей <...> здесь идея или мотив по закону психологической ассоциации органически срастаются с выражающим их текстом, обрядом, образом, ритмом, звуком» («Курс русской истории»). Доктрина мифотворчества возникла на этой меже, это продукт разложения религиозного сознания. Вспомним реакцию на доклад Вл. Соловьёва «Об упадке средневекового миросозерцания» (1891 год). Традиционно православные возражали, модернисты взяли на вооружение идею замещения веры творчеством.

Здесь мы в поле символов, указывающих на невыразимое. Одни люди представляют себе Бога как вечно бурный источник жизни, другие – как вечно неизменное бытие. Эсхатологические вопросы возникают на первом пути: спасено или ликвидировано будет переменчивое человечество? Мысли о финале истории на раннем этапе Ключева волновали чисто эстетически. Человек-творец входил в сонм ангелов и демонов, чувствовал себя демиургом. Надо помнить об атмосфере Серебряного века: любители «мифотворчества» чуть не ежегодно открывали «поэтов-пророков».

В исконном мифе связь героя и мотива иная, чем в литературе, и слово «мифотворчество» употребляют метафорически, не всегда осознанно. Мотивный анализ – продуктивный путь: он раскрывает вширь запасники литературной памяти. Но в последнее время мотивный анализ, азартно исполняемый, перестал быть смысловым анализом. Новейший мотивный анализ превращает авторское послание в плазму, растворяет индивидуальное во всеобщем. Таковы издержки интертекстуального подхода.

О духовной атмосфере Серебряного века увлека-

тельно рассуждает С. Семёнова в своей книге «Тайны царствия небесного». Круг философских вопросов, пишет она, «активно продумывался именно в раннем христианстве (особенно в гностических умозрениях), намного более свежо и точно, чем в последующие века, переживавшие Благоую весть Царствия Небесного, приглашавшую в неприродный, божественный эон». Что же получается – гностико-богословские умозрения «точнее» канонических христианских? Так обольщали себя великой заслугой возрождения забытой традиции адепты «религиозно-философского ренессанса». Но для христиан это был не ренессанс, а декаданс веры. Далее С. Семёнова одобрительно цитирует гностическое «Евангелие от Филиппа»: «Ты увидел Дух – ты стал Духом. Ты увидел Христа – ты стал Христом». Вот он, исток клюевского проекта «в Христа облечься и самому стать Христом». Не бесосновательны выводы историков о том, что хлыстовство наследует идеи древнего гностицизма. Но сочетается ли это с заветом Аввакума?

Мода Серебряного века – кичиться стилизованным византизмом. Михаил Кузмин тоже заявил в ту пору: «...я увлёкся расколом и навсегда охладел к официальному православию». Как это понимать? Как может умственно вмняемый человек увлечься расколом? Ведь только враг может пожелать стране раскол. Тут тонкий стилист, автор «Духовных стихов», явно не слышит себя, не понимает, что говорит. Раскол – это же историческая трагедия России. Декадентом Кузмин был, но не врагом отечества, чтоб увлекаться его несчастьем. Хотел сказать: «увлёкся староверием», тысячелетней русской традицией, а сказал что-то обратное по смыслу. И кто же расколол православную церковь на Руси – традиционалисты или обновленцы? Конечно, новаторы «никониане», а не традиционалисты, последователи Аввакума. Но даже в исторических иссле-

дованиях староверов до сих пор именуют ругательным словом, пущенным в ход их врагами, – «раскольники».

Мнение, что Клюев – старообрядец, стало едва ли не общим местом. Утверждая это, не утруждают себя сопоставлениями. Но попробуем взглянуть на мир Клюева глазами староверов, традиционалистов в православии, – несовместимость очевидна. Они-то сразу видят, что поэт крайне «шатуч» в вере. Толкование клюевского миропонимания как старообрядческого – односторонность (см., например: Ситько Г. С. «Старообрядчество – духовная основа поэтики Клюева»). Л. А. Киселева настаивает: «творчество Клюева, а особенно “Песнь о Великой Матери”, вынуждает попытаться осмыслить все аспекты старообрядчества...» Согласен: исследовать надо всесторонне, но порой кажется, что Клюев собрал все модные ереси Серебряного века. И пока мы будем петь хвалу гимнопевцу хлыстовства, мы так и останемся в смуте. Новейшие статьи дышат апологией сектантства. По-настоящему не видят творческой эволюции поэта, не различают середины пути и финала, не отличают игры от трагедии. Современные староверы не принимают Клюева за своего (знаю это из расспросов).

А вот это – праведность или гордыня: «Самоцветный поддонный ум может быть судим только всенепесным собором»? Вот так – не только никто из людей, но и соборный человеческий суд тут не допускается. Если «самоцветный поддонный ум» это о поэзии, то – да. А если о религии, выдаваемой за народную? Романтическая гордыня – начало многих грехов духовных. Вспомним, для сравнения, великий пример: Лев Толстой отвечал на критику его религиозного уклонения: «Я такой, какой есть. А какой я, это знаю я и Бог». Оптинские старцы видели в Толстом одержимого гордыней.

В первых сборниках Клюева ещё нет обращения к староверию. А дальше – попытка возвести свой родовой корень к Аввакуму. Но дуализм противоречит основному духу старообрядчества. Одни говорят о внехристианской направленности клюевских стихотворений (М. М. Дунаев), другие же – о «старообрядческой аксиологии» (Л. А. Киселёва). Нынешние староверы, не богословы даже, а рядовые, чураются мира Клюева как еретического. Но рядом с такими «сатаноискателями», как Л. Андреев, Ф. Сологуб, М. Булгаков, Клюев – еретик менее опасный. И, самое важное, он шёл путём раскаяния.

Серебряный век – поэзия и философия стали «общающимися сосудами». Смутные откровения поэтов подстёгивали обобщения философов, эти в свою очередь подпитывали зигзаги художественного вероискания. Человек для Клюева – прежде всего творец, а не тварь Божья, и творческие замашки его порой запредельны. Понять эпохальные уклоны, найти мыслителей, повлиявших на Клюева – существенная задача. Своё решение предлагает С. Семёнова в статье «Поэт поддонной России». Она настаивает: «Из русских поэтов именно Клюев в своей символической метафорике деревенского космоса, светящегося далями космического преображения, был особенно близок к фёдоровскому полю смыслов его воскресительной небесно-земледельческой культуры». Это редкая и отважная попытка обозначить мировоззренческую позицию Клюева. Но отнесение лирики Клюева к «активной апокалиптике» (в фёдоровском смысле) никак не обосновано, только заявлено. «Активно-христианская» мысль *Н. Фёдорова* – прогрессистская утопия. Клюев – утопист, но уж никак не прогрессистского направления.

По мнению С. Булгакова, «Фёдоров всё время думает о воскрешении Лазаря, а не о воскресении Хри-

ста» («Свет не вечерний»). Допускаю, что певец Севера интересовался Фёдоровым: его притягивал религиозный универсализм и культ предков. Возможно, даже увлёкся временно, но позднее творчество Клюева совершенно не созвучно с фёдоровским проектом. С.Г. Семёнова же обходит стороной вопрос о пути поэта: «Фёдоров в русской мысли, Клюев в поэзии являются ряд поразительно близких черт духовного абриса...». А доказательства? Прямых отсылок нет ни в стихотворениях, ни в статьях, ни в письмах. Единственный (и сомнительный) источник – рассказ Б. Филиппова, свидетельствующий только об увлечённости самого «мемуариста» Н. Фёдоровым. Это направление интерпретации скорее ограничит значение народного поэта, нежели укрупнит его: он предстаёт иллюстратором чужих идей. Хотя о гностических основах мировоззрения поэта и мыслителя следует задуматься. Гностический характер фёдоровского сверхпроекта (регуляция природы) обычно замалчивают. А это скорее акосмизм, чем космоцентризм. И не вяжется фёдоровское учение о замене рождения возрождением умерших с культом матери, а это ведь основной архетип поэтического мира Клюева.

Итак, и старообрядец, и последователь «воскресительной» утопии Фёдорова? Опять совмещение несовместимого. Дело даже не в том, что крещён Клюев был в синодальной церкви (в Томске он посещал единовременную церковь, а не белокриницкую), – его лирический герой двулик: старообрядец и хлыст-еретик. Слишком вольное обращение с основными христианскими символами:

И над тяткиной могилой
Ты начертишь: пел и жил.
Кто родил Эммануила,
Тот не умер, но почил.

Как же тогда относиться к самоаттестации поэта – «жгучий отпрыск Аввакума»? Ведь одновременно он будто бы принадлежит сонму ангелов! По этому поводу Ежи Шокальский заметил: «Клюевское “мы”, а также в ином ракурсе лирико-эпическое “они”, обусловлено во многих случаях именно приуроченностью ко **множествам** ангельских “соборов” или “Сынов Божиих”». В этом ряду и «брачный союз с ангелом», и усилие «во Христа облечься, Христовым хлебом стать и самому Христом быть». Для православного сознания, хоть старообрядческого, хоть синодального, это несомненная ересь.

В эпохи смуты сила и опасность религиозных вольностей многократно возрастает. Революция до крайности заострила проблему веры как важнейшую часть национальной идентичности. Чаемая поэтом «поддонная», хлыстовская, Русь была бы совсем другой страной, не той, что православная Россия. Увы, нынешняя «религиозная филология» страдает дальтонизмом и мало озабочена научным обоснованием.

Кто доказал, что образ «Спас за сошенькой-горбушей» или за бороной отвечает высшим народным чаяньям? М. Пришвин передаёт рассуждения крестьянина пореволюционной эпохи: «Коли Христос плотян, так он мужик, а коли мужик, то на что он нам нужен, мужиков и так довольно». Что уж говорить о «загуменном Христе». Нет, не скажешь, что мир Клюева христочентричен.

Но староверческие стилизации «жгучего отпрыска Аввакума» составляют важную часть его стилевой палитры. По этому поводу Л. Киселёва пишет: «Если в искренней религиозности Клюева мало кто сомневается, то всё упорнее пытаются обнаружить его связи с конкретными течениями старообрядчества и сектантства». Сомневается, и совершенно основательно, бого-

слов М. Дунаев. Он говорит, что понимание духовных основ русского уклада вне православия «неизбежно ведёт к тёмной духовности». Соглашаюсь с ним: «Трагедия в том, что Клюев был поэтом истинным...». Старовер-декадент – это химера, характерная для нисходящей фазы национальной культуры. Таким был ещё Михаил Кузмин. В пору революции Клюев – из числа одержимых, отходивших от православия. Один из не опознавших революционную лавину в её начале и ликвидированных её разливом.

Отметим: никого из «Скифов», включая Клюева и Есенина, не возмутил химерный образ Христа с красным знаменем – символом братоубийства. Негативно отреагировали только традиционалисты. Здесь уместно вспомнить слова Георгия Чулкова, приятеля Блока, прежде причастного к декадансу, но пересмотревшего свои взгляды: «Мистика, область непознаваемого и тайного, раскрывается как чёрная яма, как зияющая могила, когда человек, забыв о Христе, разгуляется вовсю. Бедняга не замечает, что он идёт по жёрдочке над бездною...» В Золотой век русской культуры ереси были обочиной общественной мысли, в Серебряном – выдвинулись в центр. Вот где сомкнулись тёмные *низы* (хлыстовство) и рафинированные верхи (декадентские). А как назвать нынешнюю эпоху: *свинцовый* век после *железного* советского? Игра с мнимостями не должна касаться религиозного чувства.

Послушаем Георгия Флоровского, богослова и философа: «Есть, быть может, тайное знаменование в том, что Божим попущением самый ядовитый утопический цвет взошёл на русской земле, на православном Востоке» («Метафизические предпосылки утопизма»). Но многие ли разделяют радикальное неприятие религиозного модернизма? Вот то-то. А смута ведь начиналась с незаметного разложения устойчивой веры.

Драгоценны свидетельства людей, прошедших модернистские обольщения – и осознавших: почва-вера не может быть предметом игры. Выход из модернизма может быть только в сторону нормы-традиции, духовного здоровья, а в сторону патологии (постмодерн) – это не выход, это ещё большее погружение в болото.

В ранней лирике Клюева прошлое предстаёт в благостном выражении, а исторический процесс должен завершиться в идиллическом варианте. Этот космоциклizm – дохристианское, языческое миропонимание. Староверы сохранили коренные христианские установки: мудрования философов суетны, для прославления Бога нужна простота, а не тонкость ума, ибо в ней – искушение, гордыня. Для них говорить о Боге «не от сердца», предаться книжным словам вместо веры – это и есть дьявольский соблазн. Клюев же смело жонглировал тем, чего староверы больше всего боятся. Но это – общий путь литератора его эпохи.

В мире Клюева смысловые пласты иногда отчётливы, иногда дают причудливое соединение барочного типа. К.Г. Юнг охарактеризовал барокко как расставание с церковным стилем: «Распад является для него необходимым средством выражения своей творческой индивидуальности». Даже не принимая эту негативную характеристику, согласимся: барокко – переходная эпоха, наложение несовместимых ритмов. Подлинная религиозность исключает модернистскую «ряженность», и «хлевное» христоверие поэта, конечно же, продукт кризисной эпохи.

Преображение поэта понимали по-разному. А. Блок писал в 1906 году: «Душа писателя блуждала около тайны преобразования и превращения... Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его, перед ему подобными действительно рассвело, на повороте тёмной лестницы, в глубине каменных ворот, самое

страшное лицо, воплощение хаоса и небытия...» («Безвременье»). Ждут, по Блоку, фаворского света – является «самое страшное». Вариацию этого мотива подмены даёт и поэма «Двенадцать», которую, пусть с оговорками, считают творческим итогом, литературным завещанием Блока.

М. Бахтин говорил об одинокой *лирической одержимости*, свойственной неоромантизму, как о вырождении песни: «Лирическая одержимость в основе своей – хоровая одержимость <...> Петть голос может только в тёплой атмосфере, в атмосфере хоровой поддержки, принципиального звукового неодиначества». Эту «хоровую поддержку» Клюев ищет в послереволюционное время, начиная с поэмы «Деревня». Вплоть до середины 20-х годов поэзия его бестрагедийна. Далее – прозрение дьявольской сути нового режима, требующего от поэтов воспеть нежить:

Рогатых хозяев жизни
Хрипом ночных ветров
Приказано златоризней
Одеть в жемчуга стихов.

(«*Нерушимая стена*»)

Предварительный итог: Я в мире Клюева – образ-мифема. Присоединяюсь к широкому определению блоковеда Л. Долгополова: «лирический герой есть не что иное, как миф о поэте». Больше всего написано о лирическом герое раннего Клюева, на этом можно не задерживаться, а только резюмировать. Самые ранние образы: странник, невольник или изгнанник, затем – пловец в неведомые края, направляющий свой чёлн «в страну пророков и царей». Далее – знаток «поддонной Руси», судия мирских захребетников, тайновидец и бывший небожитель.

Верна ли характеристика сознания Клюева как мифологического? В том же смысле и масштабе, что и у

младших символистов, пожалуй, – да. Основополагающее у Клюева – соизмеримость человека и Бога. Бог у него натуралистичен, а природный мир – духовен. Идея высокого преображения явно преобладает над христианской задачей спасения. Если даже считать православный традиционализм отправной точкой развития поэта, то уже в 10-е годы он отошёл от него далеко. Лицо иногда теряется в смене личин. Клюев по-своему выразил веру мнимого ренессанса – оправдание игрового поведения: *«В художнике, как в лицедее, таятся тысячи личин»*. К революции он пришёл, что называется, в духовном прельщении, и потому противник прогресса соблазнился революционными кликами. Большевизм – подмена христианского мессианизма антихристианским. В этом суть духовного потемнения, постигшего русский народ, увы, на долгое время.

Подытожу как несомненное: лирика Клюева полигенетична. То есть вырастает не из одного истока (фольклора, скажем), а из разных. Бесспорно, самым сильным было воздействие символизма, обладавшего большим, чем реализм, универсализмом, устремлённого к запредельности. Крестьянская поэзия интересна как ответвление и заключительный этап символизма. Но поиски реализма везде и всюду загнали исследователей в тупик, пригасили своеобразие манеры Николая Клюева. Славяно-русское двоеверие стало в его стихах осознанным принципом, но затем начался возврат к православию. Спектр религиозных исканий Клюева широк, порой он заходит в пространство ересей, только не в богоборчество.

Массового читателя зигзаги вероискание забавляет, как шоу. Ему чуждо усилие понять, чем завершился духовный путь человека. Размах геноцида подтолкнул Клюева к освобождению от тёмной одержимости. Этот архаист любил сложные формы, орнаментальный

стиль. Конечно, «крестьянский символизм» был более почвенным и жизнестойким, чем софианство, но иммунитета против западных ересей не было и в нём. Большевизм не дал ему развернуться, огромные резервы его не выработаны. Есенин, Орешин, Ширяевец качнулись в сторону реализма, это частичный возврат к почвенно-реалистическому стилю. А вот поздние циклы Клюева, как и его поэмы, не дают никакой почвы для разговора о реализме. Насаждаемое школой представление о Клюеве только как о традиционалисте крайне односторонне, ибо лидер крестьянских поэтов, несомненно, причастен к модернизму.

«Розаны в сосуде»

Поэт – герой многих стихотворений Клюева, и образ этот изменялся, обозначая этапы творческого пути. Выстроил ли Клюев оригинальную и продуманную концепцию поэта и поэзии? Литературное завещание поэта – «Песнь о великой матери» и стихотворение «Есть две страны...». С этой вершины видны все извилины непростого пути поэта.

В первых публикациях представление о творце вполне традиционно для поэта из крестьян: *«Пусть я лаптях, в сермяге серой, В рубахе грубой пестрядной, Но я живу с глубокой верой В иную жизнь, в удел иной!»* (1905). Некоторые стихотворения бытового характера строятся как параллель высокого творческого взлёта и крестьянского ремесла:

Крепкогруд строитель-тайновидец,
Перед ним щепка как письмена;
Запоёт резная пава с крылец,
Брызнет ярь с наличника окна.
И когда оческами кудели

Над избой взлохматится дымок –
Сказ пойдёт о красном древодеде
По лесам, на запад и восток.

(«Рождество избы»)

Так и видели до конца его дней: народный поэт защищает органическую традицию, освещая вековой лад земледельческой культуры. Но уже в стихотворении 1904 года появился романтический мотив (*«Мне нужно вновь переродиться»*), и дальше он варьируется многообразно. *«Из ржаного Назарета мы в предвечность перейдём»* – неожиданные надмирные задачи у крестьянского поэта. Клюеву, в отличие от Мережковского и Блока, не надо было искать путей к народу, он был каплей из этого моря. Сознавая это, начинал он свои письма Блоку, и уже в них – претензии на водительство. Дальше он сам себя называет «ясновидящим народным поэтом». От простоты (выучка у народников и крестьянских поэтов) к символистской идее поэзии как пророчества.

Герой даже ранних стихотворений Клюева выражает близкое Толстому чувство превосходства крестьянина над всякой «нероботью». Начинающий поэт понимал своё крестьянское происхождение отнюдь не как ущербное. На это обратил внимание Блок, но стихотворение «Пахарь» вызвало его замечание: «Оч. озлоблен». «Пахарь» – это инвектива, вызов захребетникам:

Работник Господа свободный
На ниве жизни и труда,
Могу ль я вас, как тёрн негодный,
Не вырвать с корнем навсегда?

(«Вы на себя плетёте петли...»)

Очевидно, Блок воспринял стихотворение как осуждение дворянской культуры, хотя смысл инвективы гораздо шире, что и проявилось позднее: *«Батрак,*

погонщик, плотник и кузнец Давно бессмертны и богам причастны: Вы оттого печальны и несчастны, Что под ярмо не нудили крестец». Эта отповедь всем паразитирующим на крестьянах напоминает стихотворные прокламации народников. Но стихотворение «Пахарь», первая ключевская инвектива, прочитывается всё-таки как символистское послание.

В стихотворении «Вы обещали нам сады...» (1911) – обращение не только к Бальмонту и, шире, к символистам, это вызов отживающей дворянской литературе: «На зов пришли Чума, Увечье, Убийство, Голод и Разврат». Отчётливо идеологическое завершение стихотворения: «За пришлецами напоследок Идём неведомые Мы, – Наш аромат смолист и едок, Мы освежительней зимы». «Пришлецы» уподобляются здесь захватчикам власти, благ жизни, а «мы» – истинные хозяева земли. И следом отпор стихотворцам-книжникам, мастерам «книжного мелева»: «Я видел звука лик и музыку постиг, Даря уста цветку без ваших ржавых книг».

Романтическая безудержность толкает поэта дальше, и он делает крайний выпад: «Свить сенный воз мудрее, чем создать “Войну и мир” иль Шиллера балладу». Тут «опрощение» пошло дальше толстовского, послужило выпадом против него же. Сенный воз свивали миллионы мужиков в сотне поколений, а «Войну и мир» смог написать только один человек. Таких слепых выпадов, звучащих пародийно, в наследии Клюева можно найти ещё несколько. И всё-таки основа его стиля – стяжение, соединение далёкого: «К ушам прикормить бы зиждательный звук, Что вяжет, как нитью, слезинку с луной И скрип колыбели – с пучиной морской».

Тут мало сказать о поэтизации стихии, поэт подчёркивает двойственность своего облика, разделяет в нём видимость и сущность: «Наружный я и зол и грешен, Неосязаемый – пречист, Мною мрак полуночи кромешен,

И от меня закат лучист» («Поэт»). Обыденная жизнь и мистическая тайна – из этого контраста вырастает чувство избранничества. Вскоре идеалом его станет культура синтетическая, замещающая простую, местную. «*Берестяный Спас лобзает шафранного Брамму*», – это избыточное богатство мало отвечает крестьянскому укладу, хотя и вбирает в себя народную утопию. Герой ранней лирики Клюева устремлён «в страну пророков и царей», он знает иной мир, лучший.

В стихотворении «Пловец» (1908), посвящённом А. Блоку, различимы мотивы ангельского избранничества и погружения во тьму обыденности: «*Молниевиден стал мой лик И ясновидяц взор туманный, Прозрев за далью материк Земли, пловцу обетованной...*». Сюжетная основа этого стихотворения, как и нескольких других, – воспоминание о высшем мире и падении в обыденность: «*И с той поры о дивном крае Томится падшая душа*».

В литературной среде Петербурга Клюев быстро нашёл свой имидж-миф – знаток «поддонной Руси». Амплуа это подсказано мистико-романтическим поветрием эпохи. Поэт-корабельщик («пловец») причащается к высшей тайне бытия и властвует над природой:

Я – посвящённый от народа,
На мне великая печать,
И на чело своё природа
Мою прияла благодать...

Высокое посвящение – оно ведь от кого-то исходит, мотив этот отсылает к высшей инстанции. Так, П. Медведев, соавтор Клюева по книге о Есенине, писал о Блоке: «Блок говорит, чувствует и мыслит, как посвящённый». Посвящение это – от Софии, оно гностического рода. Культ Софии чужд Клюеву, но возможно, образ вечной женственности превратился у него в комплекс

материнского посвящения. Связь двух этих разных поэтов – в мистике внехристианского типа. Об этом писал историк-богослов Г. Флоровский: «Мистика Блока отнюдь не религиозна, в ней недостаёт веры, она вся безбожественна <...> Каким-то странным образом он остался вовсе вне христианства». Не все, наверно, согласятся со столь категорическим выводом. Но найдём ли мы в лирике Блока христианское смирение?

А вот самооценка Клюева революционного времени: *«Как в омут, нырнул в меня Народ родной песноликый»*. Здесь он не только «посвящённый от народа», но и вместил в себя весь народ. Правда, это можно понять и как установку на завершение народного творчества. Или так ещё: «Чтобы полюбить и наслаждаться моими стихами, – надо войти в природу русского слова, его стихию». Избыточный захват богатств мира без уравнивающего самоограничения. Это максимализм явно романтического толка, хотя символисты вскоре стали его противниками в литературной борьбе. Превзойти реальность, возвыситься даже над историей – узнаваемые символистские установки. Стихотворение «Поэт» (1909) варьирует мотив безмерности дарования, но заканчивается темой поражения:

Я смехом солнечным младенца
Пустыню жизни оживлю
И жажду душ из чаши сердца
Вином певучим утолю.
Так на рассвете вдохновенья
В слепом безумье грезил я,
И вот предтечею забвенья
Шипит могильная змея.

Цикл «Александру Блоку» (1910), целиком посвящённый участи поэта в мире, также содержит вопросы: *«Верить ли песням твоим?..»*; *«Долго ль обветренный флаг Будет трепаться так жалко?..»*. Здесь Клюев пытался

по-своему осмыслить символистскую тему избранничества. Не только Есенин видел условием своего роста отрыв от учителя, но и сам его учитель – Клюев. Его отрыв от Блока был очень трудной задачей, ведь равного поэтического ориентира не было. Позднее, в 1923 году, он объяснил: «Я не нашёл более приятных способов выражения Блоку своей приязни, как написав стихи в его блоковской излюбленной форме и чувстве» («Львиный хлеб»). Сравнение с Блоком помогает понять, что у зрелого Клюева нет образов демона-двойника, коварной музы, а объединяет поэтов мотив избранничества. Школу символизма Клюев прошёл в ускоренном темпе, но «зачёт» сдал успешно. В «Братских песнях» он вполне разделяет символистское представление о поэте. Романтический максимализм его – свидетельство причастности к символизму.

В мире Клюева возможности певца-тайновидца запредельны. Однако обоснование модернистских намерений Клюев ищет в религиозной старине. Он бросил вызов книжной культуре и опору нашёл в проповеди вождя староверов протопопа Аввакума. Мессианизм стал воздухом эпохи – Серебряного века русской поэзии. Андрей Белый писал в ту пору: «Символизм подводит искусство к той роковой черте, за которую оно перестаёт быть только искусством: оно становится жизнью и религиею свободного человечества». Лозунг «Поэзия как волшебство» (Бальмонт) высказан до Клюева. А Зинаида Гиппиус декадентскими называла стихотворения без мистического тайновидения, без заклипания. Пароксизмы религиозной истерии предреволюционной эпохи многообразны – и заигрывание с сектантами, и любопытство к староверам. Но крестьянин-старовер не придавал ведь решающего значения поэзии и литературных гениев не искал. А главное: староверы резко различали своё и чуждое.

И помянут пляскою дервиши
Сердце – розу, смятую в Нарыме,
А старуха-критика запишет
В поминанье горестное имя.

Какие дервиши помянули Клюева пляской, сказать трудно. А «старуха-критика» имя в поминанье всё же записала, хотя и с опозданием на полвека.

«Ты, жгучий отпрыск Аввакума, Огнём словесным опалён» – в этой самохарактеристике есть ответ символизма в духе Ремизова: огонь-то – всего лишь словесный. Но Клюев настойчиво уподобляет творчество религиозному подвигу и самосожжению: «Вот подлинно огненное имя: протопоп Аввакум! После Давида царя – первый поэт на земле...» – здесь Аввакум, священномученик для староверов, назван поэтом. И в стихотворении «Где рай финифтяный и Сирин...» он поставлен в один ряд со стихотворцами, большими и малыми, – с Меем, Пушкиным, Никитиным, Кольцовым. Аввакум не пророчествовал, и эстетическое чувство, бесспорное, у него подчинено религиозному.

В.П. Гарнин заявляет уверенно: «Протопоп Аввакум был для Клюева величайшим авторитетом, заступником “красоты народной”, и свою родословную поэт вёл от великого мятежника». Тут традиционалист назван мятежником – застарелая путаница. А кто же тогда Никон – защитник старины? Авторитетом – в чём? В стойкости, в вере? Обратим внимание: в трагические тридцатые годы, когда христианское мироотношение укрепилось, Клюев перестал варьировать имя Аввакума. Здесь же герой-поэт задаёт себе вопрос: «Когда сложу свою вязанку Сосновых слов, медвежьих дум?» Ответ ищет у вождя староверов: «“К костру готовьтесь спозаранку” – гремел мой прадед – Аввакум». Но разве «огненный протопоп» сам сложил «свою вязанку»? А лирический герой-поэт здесь, по логике отождествлений, самосо-

жженец. Есть здесь упорно не замечаемый парадокс: это стихотворение, гимн творчеству, завершает негативная самохарактеристика: «Словопоклонник богомерзкий, Не знаю я, где орлий путь». Дилемма обозначена, но каков выбор автора? «В мозгу же, росчерком округлым, Станицы тянутся стихов». Как будто самоострастка, предостережение, но дальше будет отождествление себя и с Распутиным, и с Аввакумом одновременно.

Претензии поэта периода революции романтически запредельны: «Царский сын на вымени у львицы, Я уснул, проснулся же поэтом». И чувство приобщения к народной душе становится также избыточным.

За всем этим стоит эстетическая утопия, общая для нескольких направлений Серебряного века. По оценке Ивана Ильина, новейшая поэзия «пытается выдать свои создания за какие-то высшие “пророческие прозрения”, по-хлыстовски смешивая блуд и религию». Даже во время гражданской войны Клюев верил в благополучный исход исторического разлома. Если Блок – «большевик из балаганчика» (М. Пришвин), то Клюев периода «Медного кита» – большевик с хлыстовского «корабля». Но Клюев начал осмыслять национальную катастрофу с опорой на православный традиционализм.

Клюев совсем не затрагивает тему мастерства. «Тайны ремесла» он, похоже, решал на путях неоромантизма: всё определяется связью художника с высшим миром, глубиной сказочно-мифологической памяти. Даже в полемике с «книжным мелевом», в конце концов убившим его, он выдвигал мистическую аргументацию: «Мой же мир: Китеж подводный, там всё по-другому. Рассказывая про тайны этого мира, я со страхом и трепетом разгребаю словесные груды, выбираю самые точные образы и слова для выявления поддонной народной правды». Задача искусства, по Клюеву, отнюдь не отражательная, ведь постигать чудесное

дано лишь избранным. Культ поэта, романтический по истокам: поэт равен пророкам и не судим мирским судом. Революция – предельное испытание утопий и проектов. Блок стал «трагическим актёром, играющим самого себя» (Б. Эйхенбаум), а Клюев, «шаманил» в самую трагичную эпоху и тоже играл самого себя.

Но революционный хмель быстро прошёл, покаяние всё-таки наступило. Зрелость Клюева пришлась на эпоху коснеющей диктатуры. Согласия с «рогатыми хозяевами жизни» не могло быть: «И когда мои внутренние сокровища встали передо мной, как некая алмазная гора, тогда-то я и не пригодился». Момент отрезвления поэта – даже не гражданская война, а послереволюционная, антинациональная, диктатура.

Имажинистские стихотворения Есенина Клюев оценил как отступничество, но прокралась в сознание мысль и о собственном отступничестве, раскаяние за сборник «Ленин». Можно найти не один ответ Клюева на выпады Есенина, упрекавшего учителя в отставании от эпохи:

Недоуменно не кори,
Что мало радио-зари
В моих стихах – бетона, гаек,
Что о мужицком хлебном рае
Я нудным оводом бубню
Иль костромским сосновым звоном!
Как перс священному огню,
Я отдан дедовским иконам...

Выделим ряд стихотворений с темой поэта и поэзии: «Где рай финифтяный и Сирин...», «Меня Распутиным назвали...», «Меня хоронят, хоронят...», «Клеветникам искусства». Первое – эстетическое кредо поэта, последнее – обличение противников. «Меня Распутиным назвали...» – стихотворение это можно отнести к числу программных. Есть несколько свидетельств

существования этой молвы: «Клюев – это неудачливый Распутин» (М. Кузмин), «От клюевщины несло распутинщиной» (В. Ходасевич); «двоюродным братом Распутина» назвал его Иванов-Разумник, высоко ставивший его как «народного поэта с сектантским уклоном». С образом Распутина связано зрелищно-игровое юродство, постепенно оно убывает, как, впрочем, и отождествление себя с Аввакумом. Хлыстовский и староверческий комплексы перемежаются и накладываются друг на друга, создавая уникальный барочный стиль. «Сгореть в метельном Пустозёрске или в чернилах утонуть?» – стихотворение кажется незавершённым, если видеть в нём творческую программу. Завершающим моментом стало заверение, «что миллионы чарых Гришек за мной в поэзию идут».

«Клеветникам искусства» – это стихотворение 1932-го года заканчивает целый ряд выпадов и обличений «паюсных умишек». Здесь образы «упырей», отпавших от корней жизни, укрупняются:

Я гневаюсь на вас, гнусавые вороны,
Что ни свирель ручья, ни сосен перезвоны,
Ни молодость в кудрях, как речки в купуре,
Вас не баюкают в багряном октябре...

Стихотворение «Где рай финифтяный и Сирин...» указывает, за что ратует поэт, а «Клеветникам искусства» – против чего восстаёт, что считает злом в мире творчества. Противники хотят, «Чтобы гумно, где Пушкин и Кольцов С Есениным в венке из васильков, Бодягой поросло, унылым плауном». Орнаментально-заставочных образов здесь уже нет. Интересны отождествления: сам автор – «дуб, перунами сражённый», Клычков – ель, Ахматова – «жасминный куст, обожженный асфальтом серым», «Васильев – омуль с Иртыша». «Пегасу русскому в каменоломню...» – таков был приговор за «акафист о былом», когда все орали о грядущем.

Последний период его жизни, после издания сборника «Изба и поле» (1928), - травля, ссылка и уничтожение. В эту пору поэт адресуется ко всем творческим людям, заложникам страшной эпохи: *«И теперь, когда головы наши подарила судьба палачу, Перед страшной кровавою чашей Я сладимую тепло свечу».*

Крестьянские поэты начала XX века не успели создать отчётливой эстетической программы, но единая мировоззренческая платформа в их выступлениях видна. Их выделили по тематике в особую группу - по интересу к быту земледельца. «Новокрестьянскими» назвал их в 1919 году критик В. Львов-Рогачевский, кроме того говорили о «неонародническом» направлении. Сергей Куняев называет это литературное течение поэзий русского возрождения. Название-программа, притягательное, но для историка, пожалуй, не корректное. Когда оно было - русское возрождение?

Связь фольклорной традиции с новой крестьянской утопией вполне доказана. Уверенность, что «взбурлят рекой самоцветы ослепительных вещей строк», - тоже часть новой крестьянской утопии. Оказалось - не ледоход, а лебединая песня России. Первый итог поэт подвёл, когда началась кампания против «клюевщины»: *«Я пил из лютни жемчужовой Пригоршней, сапожком бухарским, И вот судьёю пролетарским Казним за нежность, тайну, слово...»* («Я человек, рождённый не в боях»). Началась кампания очернения. Василий Князев, перебежчик из группы крестьянских поэтов, заявил (в книжке «Ржаные апостолы. (Клюев и клювщина)»: «Клюев - умер. И никогда уже не воскреснет: не может воскреснуть - нечем жить!». *«Меня хоронят, хоронят Подстрочная тля, жуки Навозные проворонят Ледоход словесной реки»* - так отреагировал поэт. Завершается это стихотворение твёрдой, уверенной отповедью:

Я из ста миллионов первый
Гуртовщик златорогих слов.
Похоронят мя не стервы,
А лопаты глухих веков.

Так говорит человек, осознавший себя национальным поэтом: имя его может быть похоронено только вместе с его народом. До конца дней, при крайнем унижении в ссылке, он сохранил чувство причастности к племени поэтов. Надмирность творческого духа, провидческий дар поэта – это есть, отчасти, и в поздних стихотворениях Клюева, только лирический герой теперь не пророчествует, а осознаёт знаки Божьего промысла после катастрофы.

В жизни Клюева можно различить несколько творческих подъёмов, и совсем нет признаков спада. Так, можно говорить о подъёме времени революции, но годы 17 – 20-й, самые продуктивные количественно, говорят о духовной раздвоенности. В позднем творчестве Клюева преобладает трагический пафос, отнюдь не оптимистический образ конца истории. Некоторые стихотворения звучат как мистические инвективы, отповедь отпавшим от веры. «Китеж-град ужалил лютый змей» – это же знак последних времён, апостасии – участи народа, оставленного Богом. Поэт-медиум уступил место «песнописцу»-страдальцу. Герой ранней лирики Клюева – искатель «поддонной» Руси, поздней – изгой в отечестве, он ищет родное пепелище. Покаяние и очищение – таким видится конец пути поэта, воплощающий образ-мотив возвращения блудного сына.

С конца 20-х годов нарастают мотивы апокалиптики. Образ родины теперь – «неутешимая вдова», сидит она на гноище, «скобля осколком по коростам». Изменился и образ поэта: он уже не гордится тем, что «как баржа пшеницей, нагружен народным словесным бисером», он осознал, что избран на мученичество:

А я, как ива при дороге, –
Телегами разбиты ноги
И кожа содрана на верши.
Листвой дырявой и померкшей

Напрасно бормочу прохожим:
– Я, златоустый и пригожий...

Антипод истинного поэта в позднем творчестве – «злодей, чья флейта – позвоночник»: певец машинного города предстал inferнальной силой. Если раньше Маяковскому был высказан упрёк в механистическом практицизме («Маяковскому снится гудок над Зимним...»), то теперь он страшнее прочих «хулителей», он из сонмища «рогатых хозяев жизни», представляющих метафизическое зло. Стало быть, главный вопрос – о спасении от их власти. И, наконец, в набросках поэмы «Каин» автор даёт исповедь такого деятельного литератора, героизирующего красный террор и осквернение святынь:

Иду с товарищем наганом
На тайну смерти и гробов,
В ладью луны за океаном
Невозвратимых парусов.

В начале тридцатых «Литературная энциклопедия» так писала о лидере крестьянских поэтов (статья Л. Тимофеева): «К.<люев> является одним из виднейших представителей кулацкого стиля в русской литературе... Поэтические черты этого стиля – стремление отрицать классовую борьбу в деревне, представив её как патриархально-идиллическое единство, резкая вражда к городу, разрушающему эту идиллию... происходит сусальско-националистическое и византийско-церковное искажение лица революции, выраженное в максимально реакционной форме». Эта форма – использование пророчеств, причитаний и христианской

исповеди – предельно реализована в цикле «Разруха» и в «Песни о великой матери».

Мотив высочайшего личного избранничества не исчезает и в годы ссылки. В письме из Томска 1935 года он сообщил, что к нему приходили местные писатели «в хорьковых шубах, раздушенные, но скучно провинциальные»: «Я говорил им об узком, тернистом, но спасительном пути, на который поставила меня история и по которому ведёт меня Провидение». Но личная творческая судьба – производное от переворота в онемевшей стране.

Внимательно рассмотрим последнее (из сохранившихся) произведение: оно вмещает основные мотивы его творчества и даёт им новое истолкование. Эта предсмертная исповедь поэта – самая искренняя. В письме из Томска 1936 года: «Ни поэты, ни ложных слов нет во мне. Наконец, настало время, когда можно не прибегать к ним перед людьми, и это большое облегчение». Помыслы поэта в эту пору скромны: «Я бы купил отдельную землянку, убрал бы её по-своему с пушкинским разбитым корытом – и умер бы, никого не кляня». В последнем стихотворении после смерти мученика встречает небесная музыка.

Стихотворение «Есть две страны...» (1937) начато как мистическое видение и закончено как духовное заветование. Сюжет его – видение собственной смерти. И здесь не приходится говорить о реалистичности картины: ведь основное событие – переход души в иной мир. Двоемирие – завершающая картина бытия, в последний раз укрупнён контраст земного пути во тьме и небесной чистоты. «*Читаю строки: Н. А. Клюев – певец олонецкой избы*» – вот указание на биографическую достоверность раздумий. «*В вершинах пляска ветродуев*» – на дворе зазимок, поздняя осень. Предчувствие не обмануло поэта: оборвана жизнь его в конце октября,

может быть, даже в день его рождения.

Первые образы стихотворения указывают на реальность (больница, кладбище, сосны, пихты, вербы, клюка), но дальше мифологическая символика оттесняет реалистические детали: судьба-могила за ткацким станком. Таково завершение целой вереницы образов судьбы-ткачихи. В начале стихотворения нет упоминания о сосуде, кувшин с розами видит Гробовщик, но не понимает его назначения. Здесь красота, свободное творчество настолько непривычны, что мыслятся как враждебное поведение. Оно вызывает ярость Гробовщика: *«Будь проклят, полуночный пёс! Куда ты в глиняном сосуде Несёшь зарю апрельских роз?!»* Это последний голос «клеветника искусства». А голос свыше повторяет почему-то про апрель же: *«В розовом апреле оборван твой предсмертный плач!»*. «Розаны в сосуде» – символ многомерный: творческое видение и наконец – символ всеобщего преобразования. Удивление и восклицание Гробовщика выдаёт его уверенность в ненужности песни-озарения: *«Весна погибла»*. Восторженная революционная одержимость – позади, пришло жестокое похолодание.

Первая строфа задаёт исходные координаты: исповедующийся движется между больницей и кладбищем:

Есть две страны: одна – Больница,
Другая – Кладбище, меж них
Печальных сосен вереница,
Угрюмых пихт и верб седых...

Краеведы нашли топографически точные реалии Томска: больница и кладбище (застроенное позднее). Но дальше – смена планов, появляются образы-символы, важные для национального образа мира. Странный, тёмный образ-символ – «хрип волчиценой трубы». Отчасти он расшифровывается через повторения: *«Октябрь – поджарая волчица»* («Погорельщина»), *«Дудя на*

волчьих свирелях, закружились бесы в метелях» («Песнь о великой матери»). В письмах сибирская зима названа Клюевым «волчьей». Скорее всего, это символ близкой смерти. Но реально-жизнью, вполне можно допустить, это вой печной трубы под ветром. У Есенина она – «верблюд кирпичный в завывании дождевом», а у его учителя «волчицына труба». Тут никакие «Мифы народов мира» не помогут – уникальная метафора, и каждый будет толковать её по-своему. Ассоциация с волчицей за кладбищем сомнительна. «Волчицына труба» – последний земной звук, знак тёмного рока. И тут мгновенная смена перспективы: появляется иная музыка – небесная весть. Голос свыше наставляет: «*Не бойся савана и волка*», и герой-поэт слышит лютню серафима – предельный контраст, сюжетный перелом.

Герой-автор («*Н. А. Клюев – невец олонецкой избы*») предстаёт как странник и больной. Обронив клюку, знак пути и немощи, он обращается к сторожу, охраняющему границу жизни и смерти:

Блуждая сумрачной опушкой,
Я обронил свою клюку
И заунывною кукушкой
Стучусь в окно к гробовщику.

Но человеческого отклика в этом враждебном мире нет: «*Ку-ку! Откройте двери, люди!*» – «*Будь проклят, полудночный пёс!*». Далее «*заря апрельских роз*», оказывается, это знак преображения. Есть весть свыше, но источник её не ясен. Не Сирин, как прежде, не кукушка-челнок, не «волчицына труба» сообщает жуткую весть: «*В розовом апреле оборван твой предсмертный плач*». Клюев опасался, что не доживёт до весны. Апрель противоположен октябрю (месяцу казни поэта), по отношению к равноденствию они отстоят на равном отдалении. Герой бредёт под вьюгой явно не в апреле и слышит весть о собственной смерти: «*Весна погибла*». Дважды

упомянутый апрель – символ многозначный: погибшей весны, смерти и высшей вести («заря апрельских роз»). Но реалистическое толкование деталей здесь бессильно, даже разрушительно. В образной системе Клюева апрель – символ с мистической смысловой нагрузкой: «Кожа гремучей змеи на тебе, но она, я верую, до весны, до Апреля урочного» (из письма Есенину).

Кладбище и «окно гробовщика» – подробности, мотивирующие важнейший вопрос о назначении поэта. Это мотив обретения священного сосуда. В земном измерении ответ на вопрос: «куда» очевиден – к смертному исходу: «Тётушка Могила ткёт жёлтый саван...». На вопрос о собственной смерти герой-поэт получает ответ, но уже явно не от Гробовщика. Он восклицает: «Господи!» и получает ответ свыше, от незримого и не названного.

Я умер! Господи, ужели?!

Но где же койка, добрый врач?

И слышу: «В розовом апреле

Оборван твой предсмертный плач!»

Это весть свыше, абсолютно истинная. Дальше странный образ: ангел с лютней. Ведь лютня – мирской инструмент, предшественница гитары. Но лютня подхватывает зов свыше: «Запела лютня неземная». Тут уже не языческий мотив судьбы, а Божья воля.

Итак, на вопрос: «Я умер?» получен ответ: «оборван твой предсмертный плач», то есть – убит. Момента смерти нет, сразу же иконная перспектива, и всё получает новое значение.

«Вот почему в кувшине розы

И сам ты – мальчик в синем льне!...

Скрипят житейские обозы

В далёкой брэнной стороне».

Это взгляд с неба, и краски здесь – иконные. Для Гробовщика герой – «пёс», а в иконной перспективе –

душа в небесном саване. Кукушка, традиционно говорящая об отпущенных сроках, и «птица чернокрылая»-челнок, рождающий ткань, «как мерность строк», – столь любимые поэтом образы птиц здесь в новых, небывалых отношениях. И наконец: «*сердце птичкой из груди перепорхнуло в кущи рая*». Может быть, это зяблик, а скорее всего жаворонок – любимая птица Клюева. В написанной раньше «Песни о великой матери» Богородица предсказывает матери поэта: «*И сына-сладкопевца Пovyпустишь из сердца, Как жаворонка в рожь!*». И там же, ближе к финалу: «*Ах, взвиться б жаворонком в рожь!*». А последняя ассоциация с птицами: «*Рассея – страна грачиных озимей*». Поэт верен прежней картине мира: выше птиц – только ангел. Но замечательный контраст: в стране вечной весны душа-птичка запекает об озимях! Момент смерти-перехода не изображён, только подразумевается, но в сюжете стихотворения это самый важный момент – пересечение границы миров, переселение в рай, в послесмертие. И вот парадокс: в идеальном мире, где блаженство заставляет забыть «мрак, изгнание, Нарым», душа-птица сразу же запекает про ту же страну.

Но до чего же тяжёлым был земной путь, если могила – «тётушка»! Возможно, это косвенное повторение мотива тёмной изнанки мира. А скорее всего – символ славянской мифологии: Мать сыра земля, притом в орле судьбы-ткачихи. «Волчицына труба» и «тётушка Могила» – не двуединый ли символ? Да, они объединены фразой: «*Не бойся савана и волка*». В мифологических представлениях славян волк олицетворяет хищные, бесчеловечные силы судьбы. Волчица же актуализирует негативный аспект мифологемы Судьбы-Доли.

Далее и пространство раздваивается:

И первой песенкой моей,
Где брачной чашею лилея,

Была: «Люблю тебя, Рассея,
Страна грачиных озимей!»

Песня эта – именно о реальной России, не о китежской Руси. Поэту хочется взять в Царство небесное и пашню. Певец-птица не только славит пашенную Россию, но и говорит о её судьбах. Финал стихотворения: ангел подтверждает правоту авторского понимания творчества. В картине мира выстраивается ценностная вертикаль: упоминается Христос.

И ангел вторил: «Буди, буди!
Благословен родной овсень!
Его, как розаны в сосуде,
Блюдёт Христос на Оный День!»

Здесь истина предстаёт в последней инстанции. Но опять парадокс: ангел благословляет овсень – славянский языческий праздник (изначально – Овесень, связанный с культом пашни). Христос «блюдёт» языческий образ мира?! Нет, тут образ России в целом, её песни. В «Песни о великой матери», главной поэме Клюева, ученик (подразумевается Есенин) задаёт учителю вопрос ещё в духе языческого магизма: «*Овсень кликать да весну Ты будешь ли, учитель светлый?*» Герой-автор последнего стихотворения уже не «кликает» овсень, но находит ему высшее оправдание.

На последние четверостишия ложится нагрузка завершения творческого пути поэта – появляется образ брачной чаши-песни. Вот важнейшая акцентировка. И никаких признаков духовной смерти России. Тёмное и страшное – её личина, всё-таки душа у «страны грачиных озимей» христианская, тайну её хранит Христос до дня разрешения всех бед и проблем.

На взгляд Майкла Мейкина, последнее стихотворение Клюева «входит в известную серию сознательно предсмертных стихотворений русских авторов» (Державин, Некрасов, Есенин, Маяковский). А ещё оно чи-

тается как вариация на тему «Памятника» (от Горация до Пушкина). Это разновидность духовного завещания, здесь – в христианской акцентировке. Не забота о земной славе, признании потомков ведёт поэта, а мысль об оправдании песни в вечности. Ангел вторит, передавая сакральную весть: русская песня хранима до Судного Дня. Так это же выше «пирамид» и «александрийского столпа»! Вот итог всех раздумий: жизнь была подчинена русским святыням.

Стихотворение предстало откровением, венчающим не только вереницу клюевских видений, но и споры о вере и безверии, о религиозном традиционализме и модернизме. Таков сквозной сюжет стихотворений Клюева – прикосновение к запредельному, к тайне бытия. Сколько раз порывался ввысь герой его, сколько было упования и томленья, но воочию небесной чистоты не увидел, не дано было. И вот завершение духовного пути – впечатление катарсиса, просветления.

Верит ли поэт в преображение России? Или здесь только прощание с нынешней «Рассеей»? В завершающем стихотворении нет китежско-беловодского мотивного комплекса. Белая Индия, Китеж, Лидда – это символика мистической утопии. Но землю России «хранит Христос на оный день». «Заря апрельских роз» – этим символом завершается раздумье о предназначении певца России. Ключевой символ – священный сосуд, и особенно примечательно преобразование его в образ мотив чаши-песни. Глиняный кувшин – сосуд райской радости, и окончательное осознание – сосуд, сохраняемый до дня всеобщего преображения.

Сквозной сюжет лирических циклов Клюева – столкновение с властью бездушного мира и обретение «великого зрения». И если оглянуться, вспомнить этапы пути, мы различим притчу о возвращении Блудного сына. Долгое время Клюев творил культ поэта – творца

небывалого мира. Конец пути – преодоление творческого своеволия, которое было символом веры деятелей Серебряного века. Ему удалось разорвать притяжение «религиозно-философского ренессанса». Тем и значителен опыт Клюева.

Любой образ этого стихотворения может быть развёрнут в цепь стихов. И об этом стихотворении можно написать целую книгу. Такие опыты известны: есть объёмистые книги М. П. Алексеева и Ю. Б. Борева об отдельно взятом стихотворном произведении Пушкина. Клюев – не Пушкин, я не сравниваю, только намекаю, что говорю о поэте, может быть, завершающем национальный образ мира. Здесь придётся шагать по ступеням контекста: крестьянская поэзия, символизм и реализм, русская поэзия XX века... Это сделают, когда Клюев будет окончательно признан классиком, кем он и является, и это уже неоспоримо.

Мы видим, какие пути искушения прошёл поэт. Это – общий фон эпохи, а вот преодоление искушений, разрыв с гностическими мотивами (не важно, осознанными были они или бессознательными) – в этом оригинальность Клюева, его значительность. Недаром же христиане прежних времён (и нынешние староверы в значительной степени) отнесли к поэтам насторожённо. Сквозной сюжет всех текстов Клюева видится мне как смена символов: личина – лицо – лик. Маска святости – условная личина раннего периода. Но поставим Клюева в ряд поэтов-современников: Блок, Цветаева, Маяковский – и увидим в нём меньшую степень одержимости. Никто из них не сделал возвратного шага. Рассуждавшие о «клевещине» как литературной «распутинщине» не видели завершения пути поэта, видели только масочность – феномен эпохи жизнетворчества.

Мир позднего Клюева менее причудлив и не столь противоречив. В нём христианские святыни завер-

шают языческий мир, надстраиваются над ним, соотносятся как земное и небесное. Советская литература отторгала поэта, пыталась отгородила от большого времени, но он апеллирует к вечности, к предельному масштабу. К тому, в котором советской литературы просто нет, а голос Клюева – есть, притом предельно значим как голос христианского поэта, поставившего правильный диагноз эпохе духовного бездорожья.

«Есть две страны...» – свидетельство художественного уровня, какого достиг Клюев в последние годы жизни. В письме В.Н. Горбачёвой, жене С. Клычкова, он сообщал: «Я написал поэму и несколько стихов, но у меня их уже нет: они в чужих жестоких руках». Можно лишь гадать об их уровне, строить гипотезы: каков он, высший взлёт мастерства поэта, преодолевшего полосу лицедейства.

Предварительный итог: понимание Клюева только как новокрестьянского поэта узко (в этом суть перетолкования и поэзии Есенина), постепенно вырабатывается отношение к нему как к наследнику символизма. Но трудно охарактеризовать мировоззрение поэта как непротиворечивую систему. Судить о связи Клюева с «религиозно-философским ренессансом» позволяют лейтмотивы его произведений. Утопия опережала изображение современности, а неблагополучие России стимулировало изображение прошлого как идиллии.

А. И. Михайлов справедливо сказал о постепенном «христианизировании художественного мировоззрения Клюева» и уточнил: «Клюев шёл прежде всего от символизма с его концепцией двоemiрия». Похоже, он не «преодолевал "заветы символизма"» (К. М. Азадовский), а двигался дальше по путям неоромантизма.

ПРОЗА

Сны поэта

В прозе Клюев не оставил столь же значительно-го следа, как в стихе. По-видимому, своим прозаическим опытам поэт не придавал большого значения, не включал их в книги. Никаких доказательств того, что он вынашивал замысел мемуарно-автобиографической книги (как считают некоторые исследователи), нет. Для меня проза Клюева – опора в рассуждениях о его поэмах. Сновидения и автобиографические заметки, на мой взгляд, – поэмы без рифмовки или стихотворения в прозе. Основа их – сцепление метафор и мифологическая символика.

Наиболее изученная часть его прозы – письма и публицистика 20-х годов, это большая часть книги «Словесное древо» (2003). Но самая оригинальная часть этой прозы – сновидения – остаётся малоизученной. Это уникальная смесь средневекового и модернистского сознания, и литературоведение пока не нашло соразмерного метода истолкования, несмотря на все успехи фрейдистского психоанализа.

Клюев, по-видимому, принадлежит к типу визионеров, и его творческий подход можно назвать *сновидческим*. Сны свои сам он не записывал, но видения – ключ к его художественному миру. Образы сновидческого происхождения встречаются во многих его стихотворениях и поэмах, и осмысление вещей снов можно назвать резервуаром образов поэта. Но если принять такой подход, вопрос о реализме снимается.

По сюжетной развязке сны Клюева делятся на два типа: «сон аспидный» и «сон блаженный». Иногда – переходный сюжет, финал контрастен по отношению к зачину. «Завтра казнь... Безысходная тюрьма и

не вылизать языком белых букв на чёрном аспиде...» («Сон аспидный») – как тут не заговорить о даре предвидения? О постижении тёмной изнанки революции через вереницу дантовских образов? Тут даже критик-скептик согласится: именно проза Клюева заставляет отнестись серьёзно к его самооценке: «ясновидящий народный поэт». Но не будем уклоняться в мистику, а скажем о глубине символики, о совмещении двух пластов культуры – славяно-русского и европейско-модернистского. И о растворённости сновидений в мотивах клюевской лирики: «Перерезали мне нитки горло, как петля удавная, и умер я в единый миг, плоть девкам оставя, а сам же лебяжьим лётom лечу над великим озером. Тихи и безбрежны воды озера, вечная заря над ним, о которой поётся “Свете тихий” по церквам русским. Паруса безмятежные в заре, в воздухах и водах. Лёт лебединый во мне, и стихира в памяти:

Парусами в онежской хляби

Загляделся царьградский закат!».

Как не видеть здесь, что приёмы поэтизации перестраивают прозу? На мой взгляд, к толкованию сновидений менее всего применим биографический подход. Т. А. Пономарёва предлагает соблазнительный, но не бесспорный путь анализа: «Особенным жанром автобиографической прозы Н. Клюева являются его сны» («Проза Николая Клюева 20-х годов», М., 1999). Скорее уж сновидения Клюева стихотворения в прозе с особым, мерцающим сюжетом. Более взвешенным представляется мнение А. И. Михайлова: «Прозу Клюева можно назвать своего рода житейской оправой для жемчужины его поэзии». Именно так: это художественная ценность, никак не документальная, и толкование её вне контекста лирики и поэм непродуктивно. Тексты-сновидения реализуют мифологему судьбы, это их матрица.

С другой стороны, сновидения действительно дают ключ к пониманию исповедальных записей поэта. По К. Г. Юнгу, сны обладают особой достоверностью: «Сознание можно обмануть, а подсознание – нельзя». К автобиографической прозе сны Клюева можно отнести в особом смысле – как обретение нового центра личности. Здесь Я наощупь находит себя, пытается превратить бессознательное в осознанный опыт. Толковать собственные сны – идти путём субъективных и случайных ассоциаций. К. Г. Юнг для разъяснения символики снов использовал терминологию алхимии и астрологии – вернулся на путь донаучный. Это наследие магов и средневековой экзегетики.

Сон, записанный или пересказанный, – уже текст. К нему вполне приложим мотивный анализ, хотя сам по себе сон произведениям нельзя называть: чтобы стать фактом культуры, сон должен быть осмыслен, и тут всё определяется талантом рассказчика. Пересказывая бессвязицу теней, сновидец завершает сон, связывает с целым образом судьбы. Здесь и начинается творческий акт, а пересказывать сны отваживались многие художники. Сновидения выстраиваются в лирический цикл особого рода – со сквозными мотивами и единым героем-рассказчиком. И темы их те же, что и в лирике: «великое зрение», разного рода угрозы и чувство незащитности перед временем. Эпохальный ужас – общий фон сновидений Клюева. Скрытая, подсознательная мотивация инфернальных картин предстаёт в двойном свете: загнанные внутрь страхи и опасения пореволюционной эпохи, убеждение в собственной избранности и чувство неволи.

Для истолкователя цикл «Сновидения» – задача особой трудности. Как перевести иррациональные картины на разумный язык? Заранее обречённая попытка. «Всегда ли мы понимаем, о чём думаем? – такой

вопрос задаёт Юнг. – Мы понимаем только такой вид мышления, который имеет форму простого уравнения, из которого вытекает лишь то, что мы в него заложили. Такова работа интеллекта. Но, помимо указанного, существует мышление и символами более древними, чем исторический человек, которые являются для него врождёнными с изначальных времён». И психоаналитик встаёт на путь мифопоэтической доработки видений, выделяет узловые моменты сюжета и спрямляет его зигзаги. Опыт толкования снов разнообразен. Известен «Сносудец» – старинный сонник, пособие для разгадывания снов. Нет здесь эталона точности и научной объективности смыслового толкования. Так что же делать интерпретатору? Одно ему остаётся – перейти на язык метафор, и он, вольно или невольно, пытается завершить озарения поэта. Юнговские и фрейдовские истолкования конкретных сновидений весьма сомнительны в научном отношении.

Но более опасно оккультно-религиозное отношение к снам. В Ветхом завете преступным назван сновидец, зовущий поклоняться чужим богам: «Если восстанет среди тебя пророк, или сновидец, и представит тебе знамение или чудо, и сбудется то знамение или чудо, о котором он говорил тебе, и скажет при том: “пойдём вслед богов иных, которых ты не знаешь, и будем служить им”, то не слушай слов пророка сего, или провидца <...> он уговаривал вас отступить от Господа» (Второзаконие, 13). А если «сновидец» подрывает веру отцов? Пророк Исаия велит не слушать сновидцев и гадателей, «ибо они пророчествуют вам ложь, чтоб удалить вас из земли нашей» (Ис., 27, 10).

По картине мира, по неповторимой образной системе сновидения Ключева – оригинальный плод творческого самовыражения, со своеобразным языком и системой мотивов. Да, они узнаваемы, но в стилисти-

ческом анализе тут всё-таки есть препоны. Устный пересказ (отголосок сказаний) – совсем не то же, что дневниковая запись. Это первое. Второе: чужая запись не может быть точной на все сто процентов. Стилистически записи Архипова и Христофоровой явно различны. И третье: пересказ – уже осмысление в свете жизненного опыта, попытка связи грядущего с минувшим. Тут встаёт проблема сюжетного единства сновидений как цикла. Собственно творчество начинается не во сне, а по пробуждении – с вопроса, что значит этот морок картин. Талант художника – умение связать их с главными символами своего художественного мира, подчинить их инерции литературных жанров.

Типичный зачин: «Видел я...», а в завершении – вопрос: «этот же сон нерушимым под Рождество вругорядь видел я. К чему бы это?». Или так: «Я со стоном проснулся, потрясённый, и почувствовал приближающееся мученичество». Сновидец здесь – и герой, и автор, и режиссёр-интерпретатор. Творческий человек, заметивший свою раздвоенность, борется с ней и ею же подпитывается.

Основные события в сновидениях – арест, темница, приговор к смертной казни, попытка спасения и преследование беглеца, погружение в пучины ада и встреча там со знакомыми. Особо актуальны мотивы опустошения земли, исчезновения святости, одичания людей. Преследование, заточение, казнь и полёт-преображение – мотивы, говорящие об эпохальной важности созданных поэтом картин. Многие мотивы встречались в «Песнослов»: странствие, пророческое видение и духовное преобразование (жизнетворчество). Сновидения в поэмах также варьируют мотивы порога (ошибочного решения), прозрения-пророчества, оборотничества или тёмной гибели и полёта-преображения. Так, в форме видения появляется в поэме «Песнь

о великой матери» Распутин – выходец из ада, населивший царский сад демонами. Сновидения стали арсеналом образов и тем для поэм. Мотив смерти – матери и друга-ученика – преобразован в последних поэмах в мотив страшной кончины родины. Есть и сны – абсурдные видения: «Осоловел я. В неум меня кинуло»; «Позади зубы львовы, впереди же проказа карфагенская» («Львиный сон»).

Ряд снов – «Мёртвая голова», «Пучина крошечная», «Медвежий сполох», «Сон аспидный» – вариация средневекового сюжета «хождения на тот свет». Тут принято ссылаться на Данте. Некоторые сны Клюева показательны «литературны», поэты и прозаики встречаются и под солнцем, и в инфернальном пространстве: «Гляжу, человек ко мне идёт. Пучина его держит, не мочит он своих ног в крови. В чёрном весь человек, в мягком, складчатом, а лицо, как воск, лёгкое и тонкое. “Николай Васильевич Гоголь?” – “Да, – говорит, – это я. Пока ещё здесь, за сомнения. Вы всё написали, что я вам советовал? У меня был молитвенник – отец Матвей, к вам же я послал Игнатия. Писать больше не о чём” ...» («Пучина крошечная», 1926). «Сон блаженный» – косвенное отражение ретроспективной утопии: «Очнулся я с улыбкой блаженной, как пчела в меду, сердце топилося». Мотив спасения – основа сюжета сновидения «Неприкосновенная земля». «Пресветлое солнце» также завершается мотивом чудесного спасения: «Вижу, озеро передо мной, как серебряная купель; солнце льняное непорочное себя в озере крестит, а в воздухах облако драгоценное, виссонное, и на нём, как на убрусе, икона воздвиглась “Тихвинския Богородицы”».

Сны поэта как-то связаны с символистским мифотворчеством. В.Н. Топоров предложил толкование сновидений как ожидание вести, как предрасположен-

ность толкователя к смыслу, который он и находит в сновидении. Вслед за Юнгом он понимал сны как архаичные дохудожественные модели. Упёртые материалисты не придают снам существенного значения, ведь и животные, мол, видят сны. Для человека значащи ассоциативные смысловые сцепления. 20 – 30-е годы – мир, сдвинувшийся с естественных основ, тревоги и мрачные предчувствия овладели множеством людей.

Сны, по Фрейдю, – «царский путь» в подвалы подсознания. Но лучше ещё раз вспомнить Юнга: «Через материал, который использует поэт, и способ его обработки можно легко проложить тропинку к личным взаимоотношениям поэта с родителями, но это ни в какой мере не поможет нам понять его поэзию». В самом деле, в клюевских снах несколько раз является мать, отец же – ни разу. Как и в стихотворениях. Нет образа женщины – ни любимой, ни подруги. Это понятно каждому, знакомому с его биографией. Но обнаружение комплексов разрушает поэзию, делает её неприятной, а она и без того уходит из нашего мира. Комплексы-то остаются, а поэтические мифы, вековая компенсаторная работа их – это, увы, исчезает.

«Будто где-то я в чужом месте и нету мне пути обратно. Псиный воздух и бурая грязь под ногами, а по сторону и по другую лавчонки просекой вытянулись, и торгуют в этих ларьках люди с собачьими глазами... Стали попадаться ларьки с мясом. На прилавках колбаса из человеческих кишок, а на крючьях по стенам руки, ноги и туловища человеческие. Торгуют в этих рядах человечинной. Мне же один путь, вдоль рядов, по бурой грязи в пёсьем воздухе...» И стихотворная параллель:

Мне снилось: заброшен я
В чумазый гиблый городишко,
Где кособокие домишки
Гноились, сплетни затая.

.
И очутился я в рядах,
Где на заржавленных крюках
Вдоль стен гнилых, заплесневелых
Висели человечьи туши.

Тут исследователи, не чуждые романтического воодушевления, пишут о провидческом духе картинки, имея в виду колпашевскую ссылку. Но мало ли в России «чумазных, гиблых городишек» – попадание, скорее всего, случайное. При большом желании, впрочем, можно различить в сновидениях Клюева и черты «профетического гнозиса»: «Солдатишко – язва, этапная пустолайка, меня выстрелом кончат будет. Заплакал я, жалко мне того, что весточки миру о страстях своих послать нельзя, что любовь моя не изжита, что поцелуев у меня кошель непочатый... А солдатишко целится в меня, дуло в лик мой наставляет... Как оком моргнуть, рухнула крыша-череп, щебнем да мусором распался коридор-хвост. Порвал я на себе цепи и скоком-полётом полетел в луговую ясность, в Божий белый свет...»

Фрейд видел в сновидениях нереализованные влечения (что, по его мнению, роднит сон и художественное творчество), это приемлемо для мирного, благополучного времени. Исторически же показательны страхи и комплексы жестокой эпохи. В определённом смысле, сны – её зазеркалье, её теневой, оборотный образ. И вот что примечательно: сны Клюева лишены эротических ассоциаций. Сюжетная основа их – прикосновение к тайне или святости: «И пошли говорящие. А я закричал им вслед: “Кто вы, кто? Скажите, Бога ради!” И на воплень моё ответ был: “Апостол Пётр...”. Малиновка тельнякала за окном. Троицким тонким хладом веяло над землёй... Пролил я слёзы...» («Троицкий хлад»).

Некоторые исследователи называют видения осо-

бым жанром. Форма эта, дремлющая после Средневековья, время от времени проявляет свою силу, ведь в ней мощные смысловые отложения. Но, скорее, явление это метажанровое: видение может уложиться и в поэму («Божественная комедия»), и в лирическую миниатюру, какие мы встречаем у символистов и акмеистов. Клюевские «Сновидения», с их средневеково-барочным образом мира, несут в себе следы влияния прозы Серебряного века, но поражают современного читателя неигровым (отличающим их от ремизовских снов), серьёзным отношением к ним как к вестям о будущем. В модернизме сновидение – распространённый сюжетный ход, удвоение реальности соответствует религиозному дуализму. Вот мнение другого мастера сновидений – Алексея Ремизова: «Нет больше привычной “действительности” (реальности), остались от неё одни клочки и оборки. И если взглянуть нашими будничными глазами, вся эта открывающаяся действительность невероятна и неправдоподобна, трудно отличить от сновидений. Но, что чудно, оказывается, что чем действительность неправдоподобнее, тем она действительнее – “правдашнее”».

В снах Ремизова нет адских видений, ад у него – здесь, на земле. Ремизов, коллекционировавший свои сновидения с 1908 года, конечно, как-то подействовал на Клюева. Но здесь обоснованнее можно говорить об отторжении, чем о прямом влиянии. Резкое отталкивание поэта от манеры символиста-стилизатора («И Ремизов нижег загиблое слово») можно объяснить конкуренцией, борьбой за литературное пространство. Ремизов посвятил снам целые книги – «Огонь вещей. Сон и предсонье» и «Мартын Задека. Сонник». В ремизовских снах меньше хаоса, сюжетно они выстроены, сцеплены более логично, чем сны Клюева. В одном из снов Ремизова появляется сам Клюев: «Вошёл Клюев: он в

огромной соломенной шляпе, в поддѣвке, но уже без своего серебряного креста “страха ради революции”.

У нас стоит инструмент: не то арфа, не то гусли, – и никак не подойдѣшь.

– “Не арфа и не гусли – объясняет Клюев, – а самопишущее перо Adler, без чернил пишет”. Мы ходим вокруг инструмента, но потрогать его нет никакой возможности». И, самое важное, Ремизов меньше озабочен провидческим планом, снами-откровениями.

Параллель Клюев-Ремизов заслуживает пристального внимания. О ней уже писал А.И. Михайлов: «С ориентацией на “поддонные” сокровища сопоставим с Клюевым лишь Алексей Ремизов». Прозаик-символист писал прозаические поэмы о своей жизни в форме романов и повестей и реконструировал народную веру, по-своему видел «Россию духовную в совокупности византийских истоков её православия, их сохранения в старообрядчестве, культуре допетровского времени» (А.И. Михайлов). Для знатоков очевидна гностическая основа его мировоззренческих поисков, о чём и говорит Е. Обатнина: «Персональная философская позиция приближала Ремизова к гностическому пониманию...» Е. Тырышкина уточняет, что «дуалистическое мировоззрение А.М. Ремизова во многом опиралось на мифологию богомилства». Значит, у ремизовского и клюевского дуализма есть общие истоки, ведь богомилство – средневековый этап развития гностицизма. В стиле Ремизова бросается в глаза его проекция на славянскую обрядовую символику: «Я родился в Купальскую ночь и вышел в мир из “демонской киши” под хмельной хоровод». Великолепная поэзия, если не доискиваться мировоззренческих основ – дуалистической религии, приведшей к мироотрицанию.

Рядом с Бельм и Ремизовым «крестьянский символизм» Клюева более предметен, мир в главном принят.

Философ И. Ильин заметил: «Ремизов как литератор или суровый ювелир, или безудержный шалун». Ювелир в стилистике и игрок в миропонимании. Пример из его видений: «И вдруг вижу: чёрт стоит по правую руку и ангел-хранитель по леву» (то есть поменялись местами). Утопия бегства владела Ремизовым, так что и себя самого как личность он осмыслял с опорой на вымысел: «А моя сущность? Только создавая легенду, сказку, можно объяснить сущность человека» (по воспоминаниям Н. Кодрянской).

О равенстве сновидения и творчества говорила Марина Цветаева: «Некая зашифрованность сна, вернее: обнажённость сна = зашифрованность стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных». А. Саакянц говорит о «поэтическом родстве» Цветаевой и Ремизова. Тогда должно обнаружиться родство Цветаевой и Клюева, хотя, конечно, отличий здесь больше, чем сходства. Интерес к мифу и преданию, безмерность претензий поэта, резкое различие творческой жизни и реальной, быта и Бытия – признаки неоромантического стиля.

Цветаева, делившая художников слова на «поэтов с историей» и «поэтов без истории», дала свободу видениям и снам: «То, что в тебе скрыто, а в стихах открыто и выражено, – и есть твоё “я”, сновидческое “я”. Иными словами, Я поэта есть преданность его души неким снам». Такова модернистская установка. Как раз от этого хотят уберечь нас пророки – от доверия сновидцам, ибо «они возвещают вам видения ложные и гадания, и пустое, и мечты сердца своего» (Иер., 14, 14). Очень нужное предостережение нынешних гадателей о пришельцах и о конце истории. Классический пример – «Жизнь есть сон» Кальдерона, художника эпохи барокко. Жизнь-сон – это восточная мировоззренческая матрица. Она знакома нам по высказываниям фило-

софа китайской древности Чжуан-цзы: «И ты – сон, и Конфуций – сон, и я, говорящим вам, что вы – сын, я – тоже сон».

И вторая версия: сон – дверь в страну мёртвых: «Слышу пение внизу... исполтатное и трубное: каково возносительно да пасхально поют – ну, думаю, благочестивые здесь люди живут, найду я у них приют и оборону... Сошёл я по пологим ступеням в сени, а из сеней – в горницу. Горница светличная, прибранная и свято-чистая. У стола, в большом углу, как бы белицы стоят, а с ними доброликий кто-то в пустынной ряске. И все поют в голос: “Утреннюю, утреннюю глубоко вместо мира песнь принесём Владычице и Христа узрим!” А сами икону на столе рассматривают; икона белых Олимпия Печерского писем: преподобный изображён на иконе, а над ним крест с надписью: “Царь славы”».

Видение гибели Есенина, ещё при жизни его, потрясает особенно: «Вдруг по сосняку фырк и рыск пошёл, мяряданье медвежье... Бросились мы в сторону... Я на сосну вскарабкался, а медведь уже подо мной стоймя встал, дыхом звериным на меня пышет. Серёженька же в чащу побежал прямо медведице в лапы... Только в лесном пролежне белая белозерская рубаха всплеснула и красной стала...» («Медвежий сполох», 1923). В одном из ранних писем (1915) Клюев уже предостерег Есенина: «Особенно я боюсь за тебя: ты, как куст лесной щипицы, который чем больше шумит, тем больше осыпается». И вот несколько раз в адских видениях появляется Есенин – герой напряжённых раздумий Клюева о грехе и воздаянии: «Слышу вой человеческий пополам с волчьим степным воем. Бежит оленьим бегом нагой человек, на меня поворот держит. Цепью булатной, неразмыкаемой человек этот насквозь прошит, концы взад, наотмашь, а за один из концов лютый и всезлобный бес, как за вожжу, держится, правит че-

ловеком куда хочет. У той и другой ноги человека ку-стом лезвия растут, режут смертно. “Николай, нет ли мёду?!” А бес гон торопит. “Ведь я не пьяный, не пьяный!” А бес гон торопит. И помчался оленьим бегом человек Есенин». В снах очевидна мотивная переключ-ка с «Плачем о Сергее Есенине». И вот запись 1926 года, уже отстранённая: «Мужики много, много терпят, но так не умирают, как Есенин. И дерево так не умирает».

Есть и пародийно-ироническая интонация, отра-жение дневных раздумий о путях литераторов: «Меж кактусов, как и на первом пути, – болваны каменные, и на всяком болване по чёрной маске одето: Марк Твен, Ростан, Д>Аннунцио, а напоследок Сергей Клычков зародышем каменным уселся. И вместо носа у него дыра, а в дыру таково смешно да похабно сигарка всунута... Стали мы с Есениным смеяться... В смехе я и проснул-ся» («Два пути»). В нескольких снах Россия предстала страной смерти, это картина экологического апока-липсиса.

Так или иначе, сновидения отразили важный мо-мент духовного пути поэта – переход от религиозно-го модернизма к традиционализму. Это самое начало перехода. Сны выявляют мистическую историософию Клюева. В ней надо отметить момент циклизма, повто-рения-возврата трагических событий: это мотив вто-рого раскола (на верующих и атеистов), нового наше-ствия Орды и повторного ига, мотив конца света.

Создают ли сновидения единую картину мира? Несомненно. Тут важнее всего настроенность автора-рассказчика, его материалистическое или мистическое мировидение: либо он ищет причинно-следственную связь сновидений с повседневностью (толкование в духе Мартына Задеки), либо ищет скрытый план, судь-бу, которую «не обойдёшь, не объедешь».

Сны не могут не зависеть от миропонимания тол-

кователя, оно обязательно скажется хотя бы в отборе важного и незначачего. Параллель в стихах:

Авось и Низги – наши боги
С отмычкой, с кривым ножом, -
И въехали гробные дроги
В мёртвый Романовский дом.

Видение себя святым, прирождённым угодником отражает представления о миссии поэта: «А на мне раны, как угли горячие, во рту ребячья соска рожком. И говорить я не умею и земли не помню, только знаю, что зовут меня Николой Святошей, князем черниговским, угодником» («Лебязье крыло», 1925).

Итак, своим мотивным единством «Сновидения» дают ключ к художественному миру Клюева. Поэт не раз подчёркивал сходство творческого видения со сном: «Хоть титла не в лад, но не ложна строка, Что Русь украшала сновидца рука» («Песнь о великой матери»). Автору-сновидцу открылась изнанка эпохи, её инфернальный смысл, недоступный большинству современников. В «крестьянском символизме» надо видеть и кризис неоромантического мироощущения, и попытку реванша его.

«Тропа Батыева»

В прозе Клюева больше всего запоминаются легендарные автожития – «Гагарья судьбина» и «Праотцы». В первом произведении преобладает хлыстовская символика, во втором – староверческая. Два варианта автобиографии – взаимоисключающие жития. Этот контрастный диптих объединён лейтмотивами высокого происхождения и творческого самоосуществления. Всё, от названия до сюжета, поток метафор. Важнейшие темы: древность рода, инициация в момент

рождения и в юности, странничество, приобщение к тайному знанию – истинному, недоступному многим. Рождение поэта-тайновидца, пути странников – всё это можно воспринимать как автокомментарий к циклам лирики. Видения, искушения – это в традиции жития, нет пока только христианского заветания. Исповедь не закончена, завершение её – это уже другой период жизни поэта и русской истории, большевистский. Жизнь свою поэт назвал, в духе мистического сказания о Китеже, «тропой Батыевой», то есть тропой спасения чистых: «Так развёртывается моя жизнь: от избы до дворца, от песни за навозной бороной до белых стихов в царских палатах».

Жизнь как творчество – так можно обозначить идею этих неоромантических «исповедей». Некоторые исследователи всерьёз называют эти прозаические поэмы автобиографиями. Наивность эта, совсем не умилительная, исключает взвешенное суждение о пути поэта. Надо понять, что это: юродство, смена личин скопца, участника хлыстовских радений, или лучше говорить о лирическом герое символистского типа. Самым ненадёжным путём мне кажется некритическое отношение к клюевской «автобиографии».

Трудно доискаться до импульсов, причин создания поэтического автожития. Клюев замечал за собой склонность к масочности, к сокрытию собственного лица и осмыслял это в духе символистской заповеди. Ещё в письме Блоку 1910 года он признался: «...я в постоянных муках сам с собой и на видимой бумаге всё-таки лгу». Но нас интересует искусство, а не подробности жизни реального человека родом из Вытегорского уезда Олонецкой губернии. Иначе придётся пренебречь идеализацией родного края – для биографической достоверности: «Там псаломогорьем Весел чаек крик, И горит над взморьем мой полярный лик». В отличие

от Есенина, у Клюева нет темы детства, разрозненные детали как-то не собираются в единый образ. Одной стороной это идиллия: «Пеклеванный ангел в избяном раю – это я в моём детстве». С другой, – бедствие: *«И детство – зайчонок слепой, Заклёванный галок гурьбой»*.

Укрупнён мотив посвящения, приобщения к «сокрытому», будто бы подлинно народному знанию. Легенду о собственном призвании Клюев создавал с подачи символистов. И своему ученику-преемнику, каким виделся ему Есенин, он внушал это чувство избранника: «Камень драгоценный – душа твоя, выкуп за красоту и правду родимого народа...». Но где же изображение народа, от которого поэт получил «посвящение»? Нет деревенских сцен, как нет и реальных общин – ни хлыстовской, ни скопческой.

«Праотцы» – старообрядческая версия родословия: «И ещё говорила мне моя родительница не однажды, что дед мой Митрий Андреянович северному Ерусалиму, иже на реце Выге, верным слугой был». Эта апелляция к поколениям, пересказ воспоминаний матери о своём детстве, и вносит в предание дымку легенды: «Как сквозь сон помню, поскольку ребяческий разум крепок, приходила к нам из Лексинских скитов старица в каптыре, с железной панагией на персях, отца моего Митрия в правоверии утверждать и гостила у нас долго... Вот от этой старицы и живёт памятование, будто род наш от Аввакумова кореня повёлся...». Но Аввакум не жил в Выгореции и родом бы не северянин. Дымка легенды – детская память, дистанция в несколько поколений – это приметы стилизованной легенды.

«До Соловецкого страстного сиденья восходит древо моё, до палеостровских самосожженцев» – на Палеострове сжигались семьями, а монахи потомства не имели, – как же тогда сохранилось родовое древо? Один вопрос перекрывает другой, когда взглядываешься в

«исповедальную» прозу Клюева, трудно найти общий объяснительный принцип. Л. А. Киселёва видит в жизненном сюжете Клюева «своеобразный культурный подвиг юродства». Такой ключ предлагают и в жизнеописании Ремизова, и он, что называется, работает.

В. Г. Базанов принял на веру стилизованное родословие поэта: «Клюев вышел из старообрядческой семьи – дед по матери принадлежал к секте самосожженцев <...> Увлечшись религиозным народничеством, Клюев создаёт “братские песни” на потребу раскольничьим скитам». Путаница понятий советского образца. Различие «сект» не существенно, и сектантские гимны поэт пишет якобы «на потребу раскольничьим скитам». Старообрядчество у Клюева остаётся на внешне-тематическом уровне или подпитывает орнаментальные заставки. Так, в письме В. С. Миролюбову (1919) он признаётся: «Тоска моя об Опоньском царстве, что на Белых Водах, о древе, под которым ждет меня мой Царь и брат». То есть Христос? Но тот ли, каким был Он для Авакума?

Большой это риск – говорить прямо и громко о «шатаниях» в вере. С какой позиции суд? Разные толки староверов обличали друг друга в «шатаниях», и спектр их широк: от поповцев-традиционалистов до «нетовцев» – крайних беспоповцев, с их убеждением, что антихрист уже правит миром и близок конец истории. Официальная же характеристика старообрядчества как «отпадения от веры» ставит явление с ног на голову: синодальная церковь куда больше свидетельствует об опустошении религиозного чувства в народе. Но некоторые современные исследователи, в духе научного атеизма, согласия староверов всё ещё называют «сектами». Или вот как пишет Е. И. Маркова: «Клюевское родословие описывает духовный путь человека, дерзнувшего стать новым Христом и потому (!) узрев-

шего невидимую святую Русь». Замечательная логика! Дерзновение такое – антихристианского толка. А тут результат – приобщение к святости.

Т. Н. Пономарёва нашла компромиссный путь: «В основе клюевских рассказов о принадлежности к раскольничьему роду “поборников древлего благочестия” лежит чувство “посвящённого от народа”». И тут сближение взаимоисключающих понятий: поборники старинного благочестия – они же и раскольники! Тогда выходит: отошедшие от благочестия – правоверные, не раскольники? Но что же для самого-то поэта посвящение от народа? «Великая печать» – не от староверов она получена, а от «поддонной» Руси, от какой-то «воинствующей вселенской церкви». А отречение от креста – тоже старообрядческий жест?

Мы поверили, что это семейное предание? И забыли, что это искусство высокой степени условности. А дальше – отождествление будущего поэта со священномучеником, неприемлемое для староверов, для которых действительно «молитва за Аввакума застойной была». «В тебе, Николаюшка, аввакумовская слеза горит, пустозерского пламени искра шает» – староверка так не скажет, будто ребёнок сразу встаёт на путь священномученика. Суть этой вольной поэтической проекции мы понимаем по контексту. Доказательства принадлежности к аввакумовскому корню чисто поэтические – высочайший авторитет матери, которая «Во святых была спасёная, Книжной грамоте учёная...».

Клюев слагает легенду о предках, подвижниках веры и даже самосожженцах: «Отцы мои за древле православие в книге “Виноград российский” навеки поминаются»; «Сам же мой дед был древлему благочестию стеной нерушимой». Пусть так, пращур-староверы – в это можно поверить, но дело же не в них, а в самом поэте. Изоляционизм старообрядцев и «мно-

говерие» Клюева – вот эту коллизию как разрешить: «Письма из Кожезерска, из Хвалынских молелен, от дивногорцев и спасальцев кавказских, с Афона, Сирии, от китайских несториан, шёлковое письмо из святого города Лхаса – вопияли и звали меня каждое на свой путь. Меня вводили в воинствующую вселенскую церковь» («Из записей 1919 года»).

А ещё есть и скоморшье (медвежье) благословение: дед по отцу «медвежьей пляской сыг был, водил он медведя по ярмаркам, на сопели играл». И звание себе поэт нашёл подходящее: «от медведя посол». Так он осмысляет своё творческое призвание, а внешние, документально проверяемые, события – на втором плане. Такой человек отвергает любое определение извне как узкое, к нему не относящееся. Жизнетворчество – этот хоровод масок Бунин назвал «ряженостью»: «один, видите ли, символист, другой – марксист, третий – футурист, четвёртый будто бы бывший босяк...И все наряжены». Психологи определяют это поветрие, подходящее до одержимости, как творческую индивидуацию. В крайних проявлениях это «потеря души» (раскол сознания в архаичных культурах понимается как действие тёмных сил), преодоление его – опора на светлых заступников. «Так жили поэты» (Блок): высокое личное самоопределение наталкивалось на древнюю мифологему судьбы.

Самое захватывающее чтение – богоискательская сага, названная «Гагарьей судьбиной». В ней Клюев осмысляет этапы своего творческого роста и духовный масштаб. Перед нами житие художника, легенда о даре тайновидения. Эта поэма в прозе подчиняет стилистику традиционного жития пафосу романтического сказания о поэте. Факты сами по себе автору не интересны, он погружён в загадку собственного Я, история для него – часть автобиографии. Исповедь

здесь – художественный приём, а основная стиливая установка – сказовая. Но легендарная автобиография Клюева содержит учение о запасниках культурной памяти народа.

Своё обоснование стиля клюевской прозы предложил В.Г. Базанов: «Посвятив себя одной определённой цели, Клюев превратил и свой образ жизни, и свою внешность в наглядное средство агитации. Он хотел убедить всех и каждого, что является с ног до головы типичным представителем русского крестьянства и имеет все права говорить от его имени». Так и не совсем так: для всеобщего признания в народе не следовало представляться старовером. Это скорее для интеллигентов.

Е. И. Маркова по мотивам клюевских романтических сказаний о самом себе создаёт «научное» родословие поэта. Но совершенно очевидно – это сказ. Сергей Куняев пишет книгу по документальным источникам, но и он доверительно отнёсся к сообщению о крещении новорождённого поэта «в квашонке»: «Для Клюева это крещение имело особый смысл – через погружение во хлеб свершилось его приобщение к плоти Христовой, ибо Христос – “Хлеб жизни” по Евангелию от Иоанна». Заглянем в текст поэмы «Мать Суббота», там близкая символика: «*Лоно посева – квашни глубина*». Но это символы плотского соития и круговорота жизненных сил, далёкие от евангельского смысла.

Духовный рост не совпадает с внешней канвой жизни. И прозу Клюева автобиографической можно называть лишь с оговорками: поэт и человек в ней разделены, это скорее ориентиры внутренней душевной жизни, чем описание реальных событий. Так, в родовом древе монахи да самосожженцы. Т. А. Пономарёва и тут находит выход: «вряд ли будет плодотворным выискивать разницу между легендами о “прадеде Ав-

вакуме” и фактическими предками Ключева». Ну, тогда и говорить надо о «символе веры», а не об «автобиографии». Это одна крайность, а другая – упорное стремление К. Азадовского разоблачить Ключева как самозванца, присвоившего себе реноме народного поэта. Где-то оно превращается в разрушение национального мифа. Ральф Броун, наблюдатель со стороны, заметил: «В книге Азадовского дано неточное определение хлыстовства как “одного из ответвлений беспоповства”». Похоже, эта сторона мировоззрения, религиозная основа его, мало интересовала автора жизнеописания поэта.

Резюмирую: «Гагарья судьбина» – свидетельство слепого религиозного возбуждения и перелицовки святынь. Бросается в глаза его орнаментальное оформление. Автор не просто заостряет, а до крайности укрупняет акты вероискания: «Вериги я на себе тогда носил девятифунтовые, по числу 9 небес, не тех, что видел апостол Павел, а других. Без 400 земных поклонов дня не кончал». По Ключеву, Соловецкий монастырь в конце XIX века был в постоянной связи с хлыстами и скопцами; старец, пришедший с Афона, велел сбросить знаки православной веры и увёл героя-автора к «белым голубям». Монах-хлыстовец с Афона, да и ещё и в «ризах преподобнических», направил на хлыстовский путь! Выходит, и Афон был центром хлыстовства и скопчества? А ещё изображён раввин, молившийся Христу и героя-рассказчика величающий Христом.

«Гагарья судьбина», мистико-авантюрное повествование в форме исповеди, воплощает символистскую доктрину житнетворчества. Но историк находит здесь драгоценные сведения: эпоха житнетворчества говорит сама о себе. А. Белый, например, даёт рекомендацию в духе алхимика: «Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной

художественной формой». «Тропа Батыева» – путь мистического спасения, избавление от пленения «поганой ордой». Только спасение-то тут не на прямых христианских путях.

Клюев коснулся здесь темы духовной революции снизу. А если бы народ весь стал жить сектантскими общинами? Была бы другая страна, уже не Россия. Не трудно увидеть общее в исканиях Клюева и Григория Распутина (заметим, автора нескольких книг), но важнее всего – итог исканий и место обоих в истории России. Удостоверено документально: Распутин причастен был к хлыстам-христоверам. Заключение директора департамента полиции С.П. Белецкого: «...Распутин был сектант, причем из наблюдения причта села Покровского, родины Распутина, явствовало, что он тяготел к хлыстовщине». Так или иначе, оба героя «Гагарей судьбины» предстают перед историком как элита низового богоискательства.

Т. А. Пономарёва считает, что авторитет Распутина уже рухнул в глазах Клюева ко времени написания «Гагарей судьбины». Но откуда такой вывод? Налицо все признаки мифологизации этой фигуры, развенчана она будет только в «Песни о великой матери». Здесь же – только разочарование: предал, мол, поддонную веру, перешёл к «жёсткому православию». Возможно, сначала автор даже хотел сделать Распутина центром поэмы, но увидел, что эта фигура заслонит его самого, сделает всего лишь последователем: «Старался я говорить с Распутиным на потайном народном языке о душе, о рождении Христа в человеке, о евангельской лилии, он отвечал невпопад и, наконец, признался, что он нынче “ходит в жёстком православию”». Для меня стало понятно, что передо мной сидит Иоанн Новгородский, заклявший беса в рукомоинике... Расставаясь, я уже не поцеловал Распутина, а поклонился ему по-

монастырски». Почему же «по-монастырски» и где этот хлыстовский монастырь? Герой-автор говорит прямо, что Распутин отошёл от сектантства, а он, Клюев, в нём ещё пребывает. Встреча с Распутиным – высший момент странствования героя. Тут сюжетная кульминация. Толстой вызвал отталкивание, а вот «земляк и со-молитвенник» Распутин укрупнён. Правда, «гагарий погонщик» будто бы потерял благословение судьбы из-за возвращения в господствующую церковь. Эволюция образа Григория Распутина в творчестве Клюева – от обожания к демонизации.

Сергей Куняев высказал смелое предположение: «Гумилёв пишет сюжет с Распутиным, а видит перед собой Клюева, носившего на груди древлеправославный крест». (Имеется в виду стихотворение Николая Гумилёва «Мужик»). Обоснования же у этой гипотезы нет, тут опережающее видение. Вряд ли Гумилёв мог в ту пору предвидеть трагическую судьбу Клюева, тогда ещё, как говорится, ничто не предвещало.

Но взглянемся в портреты, созданные Клюевым: Толстой ли это? Блок ли? «До гроба не забыть его прощального поцелуя, его маслянистой маленькой слезинки, когда он провожал меня в путь-дорогу, назад в деревню, к сосцам избы и ковриги-матери». Не верится что-то в «слезинку» Блока, не слезливый был человек. В общей тональности легенды сказано о нём – как о «знакомстве с Нечаянной радостью – покойным Ал. Блоком». Печальная, но проходная тень. Штрих-портрет, на Блока похожий не больше, чем «сосцы избы» на реальное крестьянское жилище.

А изображение Толстого даже пародийно, всё – через снижающие детали: «Толстой сидел на скамеечке, под верёвкой, на которой были развешаны поразившие меня огромные синие штаны». По Клюеву, пришли к старцу-писателю скопцы, «напирали на “блажен-

ни оскопившие себя”. Толстой торопился и досадливо повторял: “Нет, нет”. Помню его слова: “Вот у вас мальчик, неужели и его по-вашему надо испортить?”». А прежде Толстой рассуждал так: «Уничтожьте половую любовь – люди соединятся воедино». Но здесь он ни слова не говорит о грехе и спасении. О себе же герой-автор, пришедший к Толстому «для духа непорочно-го», говорит песенным слогом: «Я подвинулся поближе и по обычаю радений, когда досада нападает на людей, стал нараспев читать стих: “На горе, горе Сионской...”, один из моих самых ранних Давидовых псалмов. Толстой внимательно слушал, глаза его стали ласковы, а когда заговорил, то голос его стал повеселевшим: “Вот это настоящее...”». Авторитет Толстого понадобился для благословения «Братских песен», но без него, мол, плывут в будущее «наши корабли» – хлыстовские

В «Гагарьей судьбине» однополая любовь освящается как «скрытное восточное учение о браке с ангелом, что в русском белом христовстве обозначается словами: обретение Адама...». Историки давно оценили вес сексуальных отклонений в судьбах народов: эпидемия эта распространяется в условиях разложения общества. В пору литературного дебюта Клюева специалистом по «вопросам пола» был признан Василий Розанов, писавший так: «Между тем до последней степени очевидно, что наша цивилизация есть просто Содомская, бесстыдная и нахальная, порочная и заражённая, как ни одна ещё до неё...». С Розановым объединяют Клюева претензии к православной церкви и большой крен в язычество. Клюев стал известен ко времени революции и мог быть для него находкой, но почему-то Розанов не обратил на него внимания. «Мы все играли в литературе» – так покался Розанов в конце жизни. К апокалиптике он пришёл раньше Клюева и был далёк от согласия с большевиками, даже временного.

Как пишет Александр Эткинд, «розановские “содомиты”, “люди лунного света”, “урнинги”, “муже-девы” лишь разные неустановившиеся ещё названия для гомосексуализма (эта нестабильность терминологии стала одной из причин того, что идеи Розанова по поводу гомосексуализма оказались так основательно забыты)». Но Розанов обличал содомитов, эту «чумную болезнь» цивилизации, здесь клюевское язычество от лично от розановского.

Скопчество у большей части людей вызывает резкое отторжение. Не так просто, оказалось, с гомосексуализмом. Вот, например, что пишет в наши дни Борис Парамонов: «Гомосексуализм знал и создавал культуру большого стиля <...> Гомосексуальная тема слышится ещё в одной славной институции европейской жизни – в рыцарстве <...> боязнь женщины, неумение, да и нежелание с ней справиться» («Конец стиля»). Но если кто-то дальше столь же смело пойдёт по этому пути, все великие открытия будут «объяснены» как результат сексуальной перверсии.

Сравнив две версии автожития, видим, что сказово-мифотворческое начало безусловно подавляет мемуарное. Сказочные элементы – ожидание, что «вот-вот заржёт золотой конь у моего крыльца – гостинец Оттуда – матушкин вестник». Поэтому апелляция исследователей к законам автобиографических жанров вызывают здесь ироническое отторжение. «Праотцы», старообрядческая версия автожития, – это семейное предание? Скорее легенда. Много ли староверческого в самом-то герое? «Принимаю тело моё как сад виноградный, почитаю его и люблю неизреченно» – полярно противоположно христианскому отношению к телу. Т. Пономарёва заключает: «вполне очевидно старообрядческое происхождение Клюева». А для меня, выросшего на кержацкой заимке и знающего о старо-

верах не понаслышке, – ничуть не очевидно. Конечно, все мы несём в себе наследие русского раскола, кто в большей степени, кто в меньшей. Многие, спохватываясь, вспоминают, что предки наши были настоящими – в смысле вероисповедальном.

Итак, «Гагарья судьбина», с какой стороны ни подходи к ней, – поэма в прозе. Очень важный вопрос, совсем не школярский, задал в конце жизни Варлам Шаламов: «И имеет ли значение личное поведение (апостольство) для поэта?» Его ответ: «Эффект присутствия, подлинность только в документе». Но за игровой исповедью поэта, за «себятворчеством», как за ширмой, открывается мощь поэзии, таинство-закливание. Эпоха же только глушит или усиливает звучание: «*Станет радуга лампадой, Море – складнем золотым, Горн потухнувшего ада – Полею ораным мирским*». Условность клюевских автобиографий очевидна, но они отражают проекции его духовной жизни: посвящение, прикосновение к основной тайне бытия, приобретение «великого зрения». Обе «исповеди» созданы в поворотный момент, в начале двадцатых годов, скорее они завершают дореволюционный период его творчества, нежели открывают позднего Клюева.

Публицистические статьи Клюева стилистически уступают его легендарным «исповедям». «Питомец овина», «от медведя посол» предстал в них революционером, правда, сектантско-мистического направления. В автожитии Клюев творит сказание, в статьях же он проповедник. Статьи-воззвания написаны в стилистике книг пророков: «Русскому народу – первенцу из племён земных, возлюбленному и истинному, – о мудрости и знании радоваться» («Огненная грамота», 1919); «Семь навесов крылечных семь небес обозначают, высший же рундук гору Фавор знаменует, – на ней же Христос солнцем предста» («Медвежья цифирь», 1919).

Примечателен эпиграф к статье «Красный конь» – «Из песни олонецких скопцов»: «Я от чистых не укроюся, Над царями царь откроюся...» А рядом поучительное «Золотое Письмо Братьям-Коммунистам»: «Коммунист я, красный человек, запальщик, знаменщик, пулемётные очи!» Но тут и знакомый нам Клюев: «Сам народ – величайший художник, потрясший вселенную красным громом революции», – это обоснование стиля, всё та же романтическая любовь к дальнему и проекция современных событий на текст Библии. Его хлыстовско-староверческая партийность (времени сборника «Ленин») – явная химера, здесь даже ирония не даёт ясного понимания. У Б. Пильняка есть замечательный персонаж – «юродивый советской Руси справедливости ради, молец за мир и коммунизм» («Красное дерево»). Вспоминается тут и герой платоновского «Чевенгура» товарищ Полюбезьев: «Прочитав о кооперации, Алексей Алексеевич подошёл к иконе Николая Мирликийского и зажёл лампаду...» А не все ли, искавшие связь меж Россией и революцией, стали жертвой заблуждения?

Большое стихотворение «Медный кит» (1918) удивляет своим двойственным, амбивалентным пафосом. В нём и восторг, и предостережение:

Что луну не запечь, как палтосу, в тесто,
И Тихий океан не влить в самовар.
Не величайте революцию невестой,
Она только сваха, принёсшая дар...

А где же тогда сама невеста-революция? Очевидно, в ней поэт видел духовное и телесное преобразование – предельный горизонт утопии. Но что же такое большевизм – в религиозном смысле? Это негативная вера, эрзацрелигия. Не забудем о «скифстве», в нём был искренний энтузиазм: на начальном этапе революция виделась очищением народа и преобразованием страны.

В «скифство» Клюев пришёл с крестьянской утопией, а большевики расправились с нею беспощадно. В 1928 году вся «не колхозная» литература была объявлена кулацкой. По Пришвину, Россия – «блудница и раба со святой душой», но именно потому «нужно опять к народу, надо опять подслушивать его стоны, собирать кровь и слёзы и новые думы, возвращённые страданием» (Дневник 1930 года).

В прозу Клюева, исключая поздние письма, выплеснулось переходное сознание, не определившееся. Больше всего публицистика его «у времени в плену». Несколько запоздало, но всё же поэт разглядел войну большевиков с крестьянами.

Достаточно сравнить с поздними стихотворениями Клюева, где он говорит о настоящем поэте, страдающем вместе с родиной:

Над пригвождённой Россией
Ты сельской ласточкой журчишь,
И, пестун заводи камыш,
Глядишься вглубь – живые очи, -
Они, как матушка, пророчат
Судьбину – не чумной обоз,
А студенец в тени берёз...

Вот эта «судьбина» – в христианском понимании. Видел ли Клюев в тяжкие годы истинный лик России – страдающий? Мне кажется, он разглядел главное лишь к началу коллективизации: «России же последнего десятилетия уже не трудно и не больно перейти на обглоданную кость, на последнее пёсье унижение».

Когда утопическая мысль наталкивается на сопротивление реальности, исход не столь драматичен, как при столкновении с полярно противоположным проектом. Я имею в виду, марксизм-ленинизм, крайнее проявление прогрессивской утопии.

В крестьянской утопии выявились два направления: языческое возрождение и устремления мистико-географические. Клюев развивал второе, причём в модернистской акцентировке. Заметное отличие от ностальгической утопии «деревенщиков», поколения его внуков: у последних нет следов гностицизма, они (Шукшин, Белов, Распутин) – последовательные анти-модернисты. Столкновение крестьянской утопии с марксизмом сразу выявило её незащищённость, несовместимость с антинациональным проектом. Схождение Клюева с большевиками было внешним и временным. Он, как и многие, поверил заклипаниям о народности «пролетарской» диктатуры.

Для большей ясности, или для эксперимента, поставим рядом имена: Клюев и Горький. Горький будто бы умилялся стихам Есенина, а вот с Клюевым душевный контакт вряд ли мог быть. «Буревестник» ненавидел азиатский облик России и большевизацию её оправдывал как европеизацию. Клюев же – восточная изнанка русской души. Мир Клюева не событияен, поэт созерцателен и в глубине своей контрреволюционен, как и всё русское крестьянство, не любимое Горьким. И адогматическая религиозность Клюева – это зигзаг пути, но не итог его.

Подытожу: сны и автожития Клюева – продукт поэтизации прозы. Поэзия здесь поглотила прямое изображение, это сложные проекции творческого Я. Это поэзия, для полной ясности не хватает только ритмики. Вырисовывающийся образ – выше литературной одарённости: провидец, причастный к сокровенной тайне бытия, для которого творчество – волхование-шаманство.

В клюевской публицистике этого времени ошеломляет цветовая мешанина: «Ваши чёрные белогвардейцы умрут за оплевание красного Бога». Тут же, рядом

замечательные, здравые слова: «Направляя жало пулемёта на жар-птицу, объявляя её подлежащей уничтожению, следует призадуматься над отысканием пути к созданию такого искусства, которое могло бы утолить художественный голод дремучей, черносошной России» («Самоцветная кровь»).

Эта эклектика не работала ни на красных, ни на белых. «Золотое Письмо Братьям-Коммунистам» адресовано понятно кому, а в нём протест против осквернения мощей православных святых. Кто же осквернял святыню? Образ небесного града и революционное пересотворение мира – в одном ряду. И самое замечательное – соединение революционной стилистики со староверческой:

Сладко креститься в огне,
Искры в знамёна свивая,
Пасть и очнуться на дне
Невозмутимого рая.

(«Коммуна», 1918).

Так что и в публицистике Клюев предстаёт в личинах пророка-провидца, ведающего пути преобразования России, хранителя тайного народного знания, идеолога нового крестьянства. Как вписывались эти личины в эпоху? Мне близко мнение А. И. Михайлова, заметившего расхождение легендарного плана клюевского «автожития» с фактографией: «...легендарный образ его личности был создан и завершён даже не им самим, а его эпохой, российской историей, правда которой оказалась драматичнее и фантастичнее мифов поэта о себе. Он, может быть, и создавал их в предугадывании всей уникальности своей судьбы». Эсхатологический и профетический план самосознания эпохи представлен у него исключительно ярко, в этом плане, тематическом, его можно сопоставлять, пожалуй, только с Платоновым.

Интересно суждение Владимира Бондаренко: «Николай Клюев и на самом деле опирался на уходящую в глубь веков народную традицию, народное творчество. Его стих не нуждался в развитии. В каком-то смысле он был статичен, как поморская гранитная скала, на которой высечены рождённые русским народом слова, запечатлён народный язык <...> Он не развивался в ногу со временем, а пытался и само время при всех его громадных перепадах включить в себя, включить в свой керженский древлеправославный мир и большевиков, и Ленина, и саму революцию». Согласиться с этим можно лишь с оговорками: любой стих нуждается в жизни-развитии. В том числе стиль романтика-традиционалиста. Но куда же спрятать Клюева-модерниста, как понять зигзаги его пути? Критик делает спрямляющий вывод: «Ни в какие силки: ни властей, ни записных богословов, сужающих православный мир до узкого набора догм, – поэт не попал. Его Христос – это народный Христос, это не Христос монастырей и аскетических келий, а Христос, дарящий человеку всё многообразие живой жизни...» (Вл. Бодаренко). Так ли? «Загуменный Христос» – это общенародная вера?

Вспоминаются слова Блока: «Один из основных мотивов всякой революции – возвращение к природе». На первый взгляд, эта позиция близка крестьянскому поэту, но сравнение тут будет, пожалуй, не в пользу Клюева: Блок не ставил задачи телесно-мистического преображения человека. Это не значит, что Блок не был пленником эпохи, и всё-таки в идеологических выпадках гений символизма более воздержан.

«Возвращение к природе» – это, несомненно, Клюеву близко. А позднее своё миропонимание Клюев выразил в трактате «Очищение сердца» (письмо из Томска 1935 года): «В тихой поверхности реки ясно отражается растущее на берегу дерево. Бросим камень

в воду: оно заволнуется и исказится, и исчезнет в ней чистое отражение дерева. Но ведь это обман. Скоро успокоится вода. Ничего опас<ного> не произошло. И не надо стара<ться> доставать из воды упавший на дно камень: этим только сильно замутишь воду». Что – обман? Явно муть на воде, а не отражение дерева. Ни с какой стороны мировоззрение Клюева не подходит под определение материалистического. Для поэта ценнее и даже достовернее идеальное.

Малый трактат «Очищение сердца» позволяет судить, полностью ли преодолел Клюев притяжение гностицизма. Здесь представлена интересная типология сердец, на мой взгляд, восходящая к гностицизму: «Существуют три категории людей: 1) Люди, имеющие только природное сердце ветхого человека; 2) Люди с сердцем обновлённым и 3) Люди с очищенным сердцем». Если слово «сердце» заменить словами «душа» или «сознание», узнаётся гностическая антропология: только пневматики способны ответить на зов и спастись от грязи этого мира в Полноте-Плероме. Гностики толковали познание как мистику. Незримый мир открыт пониманию лишь избранных, только им доступна «полнота» миропонимания. Сложность вселенной постигается извне мира сего, из запредельного знания, доступного лишь избранным.

Чуть раньше, в письме 1934 года, Клюев затронул очень важную тему: «Многие проверяют писание своим опытом, вместо того, чтобы проверять свой опыт писанием». О чём это? О самореализации в контексте Откровения, это творчески вольное отношение к священному слову. Ведь совсем недавно сам поэт был одним из этих «многих» и даже заходил в крайности, разводя творчество и спасение. Для понятности ещё раз – мнение Бердяева: «Мы спасаемся в одном плане бытия и творим жизнь в совсем другом плане бытия».

И планы эти как будто нигде не пересекаются. Да, «Очищение сердца» может быть прочитано как глубокое христианское покаяние, но есть в нём и последний отзвук гностицизма. Гностики утверждали, что процесс общей деградации должен завершаться обратным движением, которое доступно лишь «пневматикам». Так, на свой лад, толковали гностики слова апостола Павла о «внутреннем человеке»: «...но если внешний ваш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется» (2 кор. 4. 16).

Иван Ильин, осмыслявший в изгнании опыт русской трагедии, писал: «Итак, прежде всего, мы должны очистить своё сердце. Сначала – от того, что нам несёт современный мир <...> а затем от злых страстей гордыни, ненависти, зависимости, мнительности...» («Я вглядываюсь в жизнь»). В мире Клюева сердцу отведено важное, если не сказать центральное, место: он ощущал современную цивилизацию как бессердечную. Но сердце ведь и центр искушения. Недаром старovery говорят: очищай сердце, в грязный сосуд чистый дух не войдёт. Понятно, когда рядовые старovery, не богословы даже, определяют мир Клюева как еретический. Но они не знают самого важного: поэт вступил на путь раскаяния.

Вытеснение религиозного сознания утопическим – проблема эпохальная. По Пришвину, «религиозно-философский ренессанс» – не более как интеллигентское сектантство. Оптимизм Пришвина – вера во вселенские циклы. Как и Пришвин, Клюев – руссоист, но он значительно дальше отходит в идеализированное прошлое. Начал с языческого пантеизма, и дело дошло до тёмной одержимости. Вообще трудная это тема – соотношение утопии и апокалиптики в русском сознании. Прогрессистская утопия толкует всю историю как человеческий проект, а ретроспективная – как каскад

ошибок. Руссоизм хочет возвращения к прошлому, будто бы идеальному. Крестьянскую утопию пореволюционной эпохи надо отнести к типу проектов реконструкции.

Благостный неоязыческий утопизм был отброшен революцией, не оставившей места для идиллических ожиданий, но у крестьянских поэтов сакрализация земли и рода только усилилась. Евразийцы, выделявшие Клюева среди поэтов революционной эпохи, видели в его поэзии противостояние Западу. Клюев, вступивший в партию большевиков, как бы и не слышал о марксизме, ни одного упоминания. Совсем не понимал основы учения? Вряд ли так. Революция предельно обнажила несовместимость двух утопий – ретроспективной и прогрессистской. Обречены были все почвенно-народнические проекты: не марксисты, так глобалисты заруют их в землю, раньше или позднее – не в сроках суть. Ныне особенно очевидны отношения утопии и апокалиптики – обратно пропорциональные.

Очень много для понимания личности Клюева дают его письма из Томска: «Вы, осмысливая меня как личность, чаще принимаете за меня подлинного лишь моё отражение в искушениях, которыми я, как никто, бываю окружён»; «У некоторых души уподобляются духовному инструменту, слышимому лишь тогда, когда в него трубят беда и ангел испытания. Не из таких ли и моя душа?». Личины поэта кто-то назовёт осознанными, кто-то стихийно-бессознательными. Прежде всего, это попытки преодолеть лирический монологизм, что характерно и для позднего символизма. Правда, противоположности совмещаются иногда до химерности. И мистико-магическое обоснование стиля: формы – видения, озарения или голоса свыше: «Только во сто лет слетает с Громова дерева огнекрылая Естрафиль-птица, чтобы пропеть-провещать кре-

щёному люду Судьбу-Гарпун <...> Но ещё реже, ещё потайнее проносится над миром пурговый звон народного песенного слова, – подспудного, мужицкого стиха». Но с середины 20-х годов поэт говорит покаянным голосом многих, «в страшную воронку втянутых, обольщённых и обманутых» (М. Цветаева).

Разговор о прозе имеет подсобный характер. Что в лирике было достоинством, в прозе стало слабостью: политические конфликты заслонены метафизическими. Искать в публицистике поэта социальную конкретику – дело безнадёжное. Русская революция увидена Клюевым сначала сквозь народную социальную утопию, затем утопия уступила место апокалиптике. Момент смены перспективы в его прозе не отражён. Исход русской революции заострил проблемы эсхатологические, и поэт оказался перед выбором: дальше идти по пути модернизма или вернуться к христианскому традиционализму. Он выбрал второе.

ПОЭМЫ

Завершение крестьянского символизма

Ещё в пору дебюта выходца из Заонежья Николай Гумилёв увидел перспективу его роста: «В творчестве Клюева намечается возможность поистине большого эпоса». Тут критик, как выражался Белинский, «по альфе угадал омегу». Мысль эту подхватили Борис Филиппов и Глеб Струве, критики русского литературного зарубежья. Но о поэмах Клюева до сих пор пишут как-то от случая к случаю, описывают их только порознь, и до сих пор они остаются наименее оценённой частью его наследия. А если взглядеться, зрелость Клюева – это интерес к стихотворному эпосу. В этом направлении развивалось его творчество после публикации «Песнослава».

В зрелых циклах клюевской лирики возрастает вес эпических элементов, эпическая тональность усиливалась от цикла к циклу по мере убыли стилизации. «Избяные песни» уже ближе к поэме, чем «Братские песни». Исследователи сходятся во мнении, что «Песни из Заонежья» – на полпути к поэме. Скрытая эпичность нарастала и требовала соответствующей сюжетики. В целом второй том «Песнослава» – предварение эпоса. «Белая повесть» и «Белая Индия» – диптих, две малые поэмы с темой мистической общности земного и небесного миров, с единой образной системой. Основные открытия Клюева 20 – 30-х годов – в стихотворном эпосе. Схематизируя, назову первую половину пути поэта периодом лирики, вторую – преимущественно временем эпоса. А более масштабная тема: место крупных произведений Клюева в русском стихотворном эпосе – пока может быть лишь названа. Она потребует коллективных исследований. В чём единство поэм

Клюева, каков вес их в большом контексте – в русском стихотворном эпосе – вопросы эти, в сущности, ещё не исследованы.

Клюев вплотную подбирался к большой поэме-утопии, но так и не написал её. Как и у символистов, поэмы его выросли из лирических циклов, и разделить их порой трудно. Символистская поэма – эпос на основе вторичной мифологизации. Всепоглощающее мифотворчество оставило малую площадку для взвешенного историзма. В определённом отношении, это была попытка восстановления национально-героического сознания на почве неоромантического историзма, а с другой стороны – подрыв его. У Клюева историзм, до определённого момента, подчинён идее религиозного синтеза.

Эпос с утопическими мотивами отвечал программным установкам крестьянских поэтов. Некоторые поэмы можно считать исполнением такой программы. Например, «Мужикослов» Александра Ширяевца, «Песнь о великом походе» Сергея Есенина. Как выразилась И. Роднянская, интерес читателей к «новокрестьянской» поэзии (крестьянской по тематике и модернистской в поэтике) обозначил «конец безраздельно петербургского периода русской культуры». Здесь задан широкий масштаб обзора: увидеть Клюева на фоне двухсотлетнего периода русской истории, включая советскую эпоху. Читать его поэмы надо в контексте религиозно-философском, а не узко идеологическом.

«Песнослов», итог предреволюционных и революционных исканий поэта, ставит нас перед проблемой: Клюев и Серебряный век. Проблема не новая, хотя всё ещё слабо очерченная. Для трезвого суждения надо избавиться от заклинательного употребления словосочетания «Серебряный век». Угасание стихотворного эпоса, а значит величально-героического и трагико-ге-

роического сознания – это реальность XX века. Поэт-самоучка из Заонежья, приобщившийся к символистской школе, выразил неприязнь к лирике избыточно утончённой. Но в борьбе с нею он опирался на её же средства и, главное, заразился не крестьянским мироощущением.

Поэмы Клюева пытаются истолковать в понятиях ритуала, но тут надо говорить о свободном обращении с ритуалом. Это наглядно проявилось в первой его поэме – «Четвёртый Рим» (1922). Она касается не только внешнего поведения Есенина-ученика, пафос её – неприятие Интернационала. Поэма начата как инвектива («*Не хочу цилиндром и башмаками Затыкать пробочину в барке души*»), есть и пародийная тональность в адрес марксистского интернационализма: «*И зреют вёсны: блины, драчёны, Рогатый сырник, пузан-кулич...*”*Для варки песен всех стран Матрёны Соединяйтесь” – несётся клич*». Подразумевается нигилизм имажинистов и лозунги Третьего Интернационала. Отношение поэта к Интернационалу известно: «И пропаду, как вошь под коростой, во славу Третьего Интернационала». Выпад против космополитов спровоцирован поведением Есенина-имажиниста, но тема произведения гораздо шире чисто литературной борьбы. Иванов-Разумник, объединивший группу «Скифы», в эту пору считал, что «духовный взрыв приведёт к Четвёртому Риму». По Клюеву же, если верить в «четвёртый Рим», значит, рухнул третий, то есть русские перестали считать себя православным народом. Трудно согласиться с толкованием Е. Марковой, будто «Клюев выступает с идеей четвёртого Рима». Но здесь замечена парадоксальность поэмы «Четвёртый Рим»: пафос объединения вер и обличение космополитов – вместе. Радость приобщения к далёким культурам и опасение за своё, родное – как это совместить? Автор остаётся здесь заложником

своих иносказаний, а они помешали оттенить изнанку эпохи. Эсхатология в этой поэме выражена ещё не отчётливо и, вопреки очевидности даты, некоторые фрагменты поэмы кажутся написанными до революции.

Вопрос о судьбе православия резко поставлен старообрядцами. Реформы Никона – влияние Запада, измена византийскому завету. А после петровских реформ, после отмены патриаршества многим стало видно, что и Русь перестаёт быть последним православным царством. Четвёртый Рим – это новый Вавилон, всемешение и отступничество. Ведь монах Филофей подвёл черту после падения Константинополя: «Два убо Рима падоша, а четвертому не бывати». Это было сформулировано после 7000-го года «от Адама» (1492-го), когда ожидали конец света, на Руси несколько лет не писали пасхалий. Вспомним теперь слова Н. Бердяева: «Вместо Третьего Рима в России удалось осуществить Третий Интернационал, и на Третий Интернационал перешли многие черты Третьего Рима. Третий Интернационал есть тоже священное царство, и оно тоже основано на ортодоксальной вере» («Истоки и смысл русского коммунизма»). Здесь нет ясного вывода, что Третий Интернационал – это вывороченная наизнанку старая идея об особой миссии Руси. Итак, лозунги интернационализма исключали историсофскую мысль о Руси как последнем православном царстве, после которого – «конец света».

Контекстуальные переключки с циклом «Сергею Есенину» (1917) и поэмой «Плач о Сергее Есенине» (1926) очевидны, но в первой поэме есть и отзвуки «распутинского комплекса»: «*Это я плясал перед царским тронном В крылатой поддѣвке и злых сапогах*». Сплетни либеральных публицистов создали тёмную легенду о Распутине-конокраде. И в стихотворении 1917 года

«Меня Распутиным назвали...» иронически обыграна параллель, созданная стараниями критиков: *«Потомок бога Китовраса, Сермяжных Пудов и Вавил, Угнал с Олимпа я Пегаса И в конокрады угодил»*. Дар Григория Распутина поэт объяснял, очевидно, как шаманское наитие, отсюда мотив духовного родства со знаменитым сибиряком. Идеологическая посылка этого стихотворения революционного 17-го года: *«что миллионы чарых Гришек за мной в поэзию идут»*. Но в поэме, из-за многотемья её, сдвижения несоединимых мотивов, эта параллель отодвинута на задний план:

Это я зловещей совою
Влетел в Романовский дом,
Чтоб связать возмездье с судьбою
Неразрывным красным узлом,
Чтоб метлою пурги сибирской
Замести истории след...
Зырянин с душой нумидийской
Я – родной мужицкий поэт...

А как обстоит дело с идеей православного народа-богоносца? Сильнее всего западают в память слова: *«Как первенец ясный, столикая книга лежит на руках у родимой страны <...> Кукует зегзицею дева-Обида Над слёзкой России (о камень драгий!..)»*. В этом аспекте поэма предваряет некоторые мотивы «Плача о Сергее Есенине». Несколько раньше, в «Львином хлебе», задан тревожный вопрос о судьбе народного поэта: *«Иль в зуде построчном, в словесном позоре Износит певучий Буслаев кафтан?..»* Но Клюев, убедившись в «измене» ученика, стал провоцировать его, поддакивая: *«Скажу тебе на ушко: "Как поэт я уже давно, давно кончен", ты в душе это твёрдо знаешь»*. Что это – свидетельство кризиса? Нет, скорее личина. Ведь рядом – противоположное по тональности: *«В моё бездонное слово Канут моря и реки»*.

Есенин бросил своему учителю упрёк по главному пункту – об избе-космосе: *«Ты сердце вытеснил избе, Но в сердце дома не построил»*. Клюев ответил стихами, варьирующими мотив дома: *«За дверью пустые сени, Где бродит призрак костлявый, Хозяин Сергей Есенин Грустит под шарманку славы»*. Этот «призрак костлявый» тут же превратился в видения адской муки. Но было и трезвое предостережение: *«От оклеветанных Голгоф Тропа к удиным осинам»* («В степи чумацкая зола...»). Понятно, как должен был Есенин отозваться о поэме-инвективе. Об этом мы знаем из его письма Иванову-Разумнику: *«“Рим” его, несмотря на то, что Вы так тепло о нём отозвались, на меня отчаянное впечатление произвёл. Безвкусно и безграмотно до последней степени со стороны формы...»*.

Клюев не отметил в этой поэме богохульства Есенина (например: *«Не молиться тебе, а лаяться научил ты меня, Господь»* и т. п.). А вот Есенин заявил, что автор поэмы «хочет быть календарным святителем». Но «огонь религиозного сознания» (В. Брюсов), пожалуй, менее всего виден в поэме «Четвёртый Рим», хотя в ней автор коснулся темы судьбы России. Только коснулся: революция ещё не понята в эсхатологическом масштабе. Нельзя сказать, что возражение принудительному интернационализму даётся в поэме из глубин народно-православного сознания. Отвергая Интернационал, автор опирается не на христианский канон, а предстаёт сторонником объединения разных вер Востока.

«Четвёртый Рим» – это же о национальной идее, мера ответственности поэта здесь особенно высока. Но горизонт обобщений здесь ещё не столь широк, как в последних поэмах, сознание поэта ещё связано с утопией земли, его можно назвать хилиастическим. Как писал Сергей Булгаков, «если в хилиазме человечество видит впереди себя историческую цель, то в эсхатоло-

гии оно усматривает над собою и за пределами этого мира с его историей сверхприродную цель». Здесь же автор отклонился от трагически серьёзной темы в зрелищно-игровое решение: *«Котёл бессмертен, в поморьях щаных Заревит яхонт – четвёртый Рим»*. Дальнейшее творчество Клюева – усиление эсхатологического видения. Финал поэмы – мысленный уход на Восток:

Ау! Я далёко, далёко...
Но в срок, как жених, вернуся
Стихи, жемчуга Востока,
Сложить перед образом Руси.

Завершение это может показаться немотивированной сменой темы, но это не так. Здесь – пророческая инстанция, уверенность в своём торжестве. Имажинизм, отпочкование футуризма, для автора – западничество

И в поэме есть основное клюевское – хвала земледельческому быту, устойчивому укладу жизни, крестьянской эстетике. Но «избяной космос» отодвинут на задний план, преобладает творческое самоутверждение поэта через уподобления, порой странноватые: *«Моё лицо – ребёнок на плахе, Святитель в гостях у бабы-яги»*. Слитное звучание тезиса и антитезиса ещё не закончилось.

Поэма «Мать Суббота» (1922), продолжающая величальную идиллию, до сих пор вызывает восхищение и недоумение. Л. Киселёва назвала её «одной из вершин русской поэзии послереволюционных лет». Вполне приемлемая оценка, как и наблюдение, что «литургийность» поэмы перехлестывает рамки всех конфессий. Тут надо вспомнить, что такое «смуглый Господь избяной», этот образ уже встречался в лирике Клюева. Библейские мотивы, найденные в «Поддонном псалме» и в «Белой Индии», в поэме «Мать Суббота» выражены слабо.

Центральный образ поэмы многогранен, в нём откликаются многие характерно клюевские символы. Автор сам указал на величальный пафос поэмы: «Семь чаш пролито на избу: первая чаша – покой, вторая – нетление, третья – духовидчество, четвёртая – мир миру, пятая – жертва Авеля, шестая – победа, седьмая – и во веки веков. Мистерия избы – Голубая Суббота, заклание Агнца и урочное Его воскресение. Коврига – Христос избы, хлеб животный, дающий жизнь верным». Скажу прямо: в этом «Евангелии хлеба» для толкования христианских мотивов поэт опирается на символику язычества. Пафос поэмы – гимн преобразующему космическому эросу:

Брачная пляска – полёт корабля
В лунь и агат, где Христова Земля
.....
Уды мои, словно стойло, грызёт
Роет копытом закланный живот...

Как и в «Братских песнях», основной тон в поэме задают образы преобразования, имеющего эротический характер, а творчество духовное сродни сотворению хлеба земного. «Ангел простых человеческих дел» – это зачин, за ним – комплекс мотивов плодородия, а финальный образ-символ – хлеб (коровай по общеславянской этимологии). «Коровайные» ассоциации указывают на древнеславянский брачный обряд. Второй по важности образ – Судьба-Пряха. Но что же она благословляет? Соитие как мистерию сотворения хлеба земного и небесного. Атмосфера поэмы – пряная эротика: «*Лоно посева – квашни глубина*». По данным В. Топорова, праславянский *коровай* – фаллический символ.

Примечательно хлыстовское понимание соития не как греха, а как «обожения плоти». Греховное для христианина здесь получает противоположный смысл. По утверждению Ганса Йонаса, это было характерно

для некоторых ответвлений гностицизма: отвергалась ценность воздержания, как его понимали ранние христианские общины. Вот такая коннотация: не грех, а «обретение Адама».

Автор варьирует здесь образ Руси как «бабы-хозяйки», а также тему «избяного космоса». Раньше Клюев уже обращался к этим мотивам: *«Ель Покоя жильё осеняет, А в ветвях её Сириин гнездится: Учит тайнам глубинным хозяйку, Как взмесить нежных красок опару, Дрожжи звуков всевышних не сквасить, Чтобы выпечь животные хлебы, Пищу жизни, вселенское брашно...»* («Поддонный псалом»). Образный ряд тот же: сотворение хлеба – священнодействие, подобное творческому акту, а здесь, в поэме, ещё и половому. А «хозяйка» превратилась в «Субботу Земли». Не ясен источник этого образа. Можно предположить здесь отражение веры субботников, ответвления хлыстовства, возникшего в России под влиянием иудаизма. Пафос поэмы – «универсализация» христианства, растворение его в древнейших символах всех религий. Это – если всерьёз видеть в ней веру субботников («ересь жидовствующих» в древнерусской терминологии).

Учение субботников – христианство лишь наполовину: непризнание Троицы и празднование субботы, от чего «святой дух» будто бы вселяется в чистых людей. Но сведение смысла произведения только к одному началу – свидетельство узкого понимания. *«Ангел простых человеческих дел В избу мою жаворонком влетел»* – это же гимн труду, а не субботнему отрешению от дел. Обратимся к дореволюционной «Библейской энциклопедии»: «Строгость субботнего покоя простиралась даже до запрещения разводить огонь для приготовления пищи». Здесь же – сотворение хлеба.

Это поэма с отчётливым пафосом религиозного синтеза. От поздних поэм её отличает языческий космизм:

Есть Вседержитель гумна,
Пестун мирского зерна,
Он, как лосиха телка,
Лижет земные бока.

«Суббота Земли» – женская ипостась, замещение славянского женского божества и Богоматери. В финале Мать Суббота предстала Судьбой-пряхой («И на камне Мать Суббота голубой допряла лён»), а Пряха – это доминирующий образ поэзии Клюева, она предстаёт и как Предвечность («*В избе, под распятым окном, За прялкой Предвечность сидела*») или: «*То вещая пряха Россия Прядёт бубенцы и метели*». В мифологии разных народов Судьба-Доля – существо недоброе, у Клюева же благостное. Поздняя вариация образа пряхи-ткачихи – «тётушка Могила»: звучание его в последнем стихотворении контрастно по отношению к поэме «Мать Суббота». Можно сказать: «Мать Суббота» – это последняя клюевская поэма-миф, а к «Погорельщине» и «Песни о великой матери» это определение уже не применимо.

Истолкование поэмы как классического христианского текста будет большой натяжкой. Покровитель печи «ангел простых человеческих дел» – явный реликт язычества. А вернее – знак религиозного синтеза. Об этом сказал сам поэт: «“Мать Суббота” – это избяной Экклезиаст, Евангелие Хлеба, где Лик Сына Человеческого среди животных: льва, вола, орла и ангела любви Иоанновой». Но где же в поэме Лик Сына Человеческого? не сам ли это поэт? Мессианство его какого-то ветхозаветного толка, между национальной избранностью и религиозным универсализмом, проще сказать – религиозная всеядность. Образ квашни отсылает и к Евангелию от Матфея, где Царство Божие сравнивается со вскипанием теста. Как видим, есть несколько путей истолкования, преобладает же пафос единства вер. И в этом отношении «Мать Суббота» –

самое выразительное создание Клюева срединного периода.

И всё-таки в творческой эволюции поэта это момент поворотный: поэма завершает хлыстовский период и открывает новую главу. Тут вопрос о доминанте – что в ней перевешивает. «Евангелием хлеба» назвал её автор в заметке 1922 года («Голубая суббота» – таково первое название поэмы): «Рождество хлеба, его заклание, погребение и воскресение из мёртвых, чаемое как красота в русском народе, и рассказаны в моей “Голубой Субботе”». Нет, тут не только мистерия сотворения хлеба. Сектантский гимн перехлёстывает границы крестьянского кругозора: «Ходатай за сатану, сотворивший хлеб из глыбы земной, пахарь целует в уста древнего Змия и вводит в субботу серафима и диавола, обручая их перстнем бесконечного прощения». Здесь религиозный синтез перехлёстывает всякие границы: пахарь стал «ходатаем за сатану» и почему-то «целует в уста» символ зла – Змия. Поэт забыл вдруг народного святого Егория-змееборца?! А Суббота оказывается залогом взаимопонимания ангела и дьявола! Если называть это христианской символикой, то надо подчеркнуть: употребляется она в смысле, противоположном каноническому.

«Мать Суббота» – уникальный в русской поэзии каскад метаморфоз, лейтмотив же – творчество как религия преображения. Взаимопереход хлебов земного и небесного – устойчивый мотив пересечения границы миров, метафора творческого восхождения от обыденного к сакральному. Стихия вселенского эроса никак не свидетельство трезвения, преодоления хлыстовской одержимости. В языческом ренессансе Клюев – из крупнейших фигур. Масштаб и ценность этого течения нельзя было оценить изнутри эпохи, плоды её стали понятны через поколения, к концу XX века.

Неоязычество владеет умами и сейчас, в начале нового века. Здесь можно сказать лишь об устойчивости этой эстетической утопии.

Где же современность в этой поэме? Финал поэмы «Мать Суббота» – первый срыв в трагедию. Если «русская идея» означала чаяние царства Божия, то революционный отказ от неё должен восприниматься в апокалиптическом плане. В следующей поэме, «Заозерье», появился образ отлетающей Руси, очень важный для позднего творчества Клюева. Здесь же нет никакого указания на уроки революции, и переход к эсхатологическим мотивам в финале кажется немотивированным: «*Кровью рудеют России уста*». Вот это отступление от мотива метаморфоз и обозначило перспективу последующего творчества Клюева. Суббота предшествует воскресению, но, на первый взгляд, финал поэмы – сгущение тьмы.

Тема богооставленности, «ночи всемирной» совершенно неожиданно зазвучала в конце этой поэмы, величальной по тону:

Это – Суббота опосле Креста...
Кровью рудеют России уста,
Камень привален, и плачущий Пётр
В ночи всемирной стоит у ворот.

«Плачущий Пётр» видит могильный камень, но ещё не ведаёт о воскресении. Выходит, «Суббота опосле Креста» – ночь после распятия? Но это противоречит основному тону поэмы. И если «коврига – Христос избы», то «ангел простых человеческих дел» – вестник воскресения России, чьи уста сейчас в крови? Так ли? Заключительный мотив: «*И на камне Мать-Суббота Голубой дотряла лён*». Мать-Суббота выше смерти, она замещает символику воскресения. А вот это – весть христианская: «*Ангел простых человеческих дел Умную нежить дыханьем согрел*»?

«Мать Суббота» – отзвук древнего культа хлеба: в ней слышны мотивы магического хваления-задабривания духа Хлеба. Об этом интересно писал в своё время Дж. Фрэзер: «Мать Хлеба связывалась с плодородием и изобилием»; «последний сноп зовут не Матерью Хлеба, а Матерью Жатвы или Великой Матерью» («Золотая ветвь»). Основной образ-символ поэмы восходит к архетипу Матери мира, отражает женскую ипостась вселенского лада. Это проницательно заметила в своё время Ольга Форш: «Никогда, может быть, не было такого возвеличения начала женского, идеи женской, церковью, философией, бытом хитро сведённой к метафизическому и всякому “приложению” мужчины. В этой мужижкой, хлыстовской, глубоко русской концепции впервые женщина возносилась в *единицу* самостоятельной ценности как мать. Прочее всё – дама, роза, мистика, дева – отменяется как баловство» («Сумасшедший корабль»). В самом деле, в мире Клюева архетип Матери занимает центральное место.

Р. Иванов-Разумник выше ставил «Четвёртый Рим», но в настоящее время с ним трудно согласиться: «Самонадеян захват поэмы; но Клюев имеет право на самонадеянность: силач! <...> Торжественной песнью плоти является вся первая часть “Четвёртого Рима”». Первая поэма сразу померкла в сравнении со второй, где гимн плоти – лишь вводная тема величания земного и космически высокого материнского начала. Образ «детонирует», в нём откликаются все уровни бытия – от квашни до Матери-Земли.

Первые клюевские поэмы-гимны раскрываются дополнительно при сопоставлении с поэмами-импровизациями Цветаевой «На красном коне», «Поэма горы»: это фиксация творческого состояния, вдохновения, высокой одержимости. В них ещё не проявилась трагическая серьёзность – основной пафос его зрелого

эпоса. В финале всё оказывается метафорой вдохновения: *«Посох, врачюя, шепнул кошелю: “Будешь созвучьями полон в раю!”*». В главном, это гимн творчеству-магии, ощущение полноты и единства мироздания. И Господь Избяной – покровитель поэта: *«Перед Ним Единым, Как молоком сом, Пьян вином обвинным, Исхожу стихом»*. Важнее всего, что этот гимн вместили мотивы крестьянской утопии.

Рядом стоящие поэмы «Мать-Суббота» и «Заозерье», по пафосу – контрастная двойчатка: в первой хлыстовское величание плотского соития (метафора сотворения ковриги), вторая – величание православного священника. Но в главном-то обе поэмы – гимн земледельческой цивилизации. За тысячелетия она сложилась в органическое единство, самый устойчивый уклад, с особой эстетикой.

«Заозерье» (1926) – последняя величальная клюевская поэма, лишённая трагического пафоса, – предметно-тематически связана с «Погорельщиной» и незаконченной поэмой «Соловки». Перекликается «Заозерье» и с циклом «Избяные песни», но отличается своим пафосом – величание, а не отпевание. Посвящение матери ставит поэму между «Избяными песнями» и «Песнью о великой матери». Несомненна также преемственность между «Песнями из Заонежья» и поэмой «Заозерье», переключки здесь многообразны.

Полемический подтекст поэмы совершенно отчётлив: хвала священнику в эпоху казённого безбожия:

Отец Алексей в притворе
Стукает о пол лбом,
Чтоб житные сивые зори
Покумились с мирским гумном.

Но отец Алексей, «берестяный светлый поп», – и волхв, и священник: *«Алексею ружит деревня, как Велесу при Гостомысле»*. Косвенно связан образ отца Алексея

с Егорием-Юрием: *«Дудя коровьи молебны В зелёный Егорьев день, Он в воз молочный и хлебный Свивает сны деревень»*. Юрьев день отмечался на Руси дважды в году: весенний Юрий – выгон скота на пастбище, а осенний – окончание работ в поле. В. Топоров возводил Георгия-Юрия к Яриле, славянскому божеству весны. В народном сознании Егорий храбрый заместил бога-громовержца в роли победителя змия. Следовательно, и здесь преобладает пафос единства вер: *«Колядою дальнего края Закликают на Русь Сиам. И Сиам гостит до расветок В избяном высоком углу»*.

«Заозерье» – одна из центральных поэм крестьянского направления, последний вздох земледельческой идиллии. Первоначальное название её – «Былая Русь». Это предвестие «Погорельщины», поэмы более сложного построения. Но миропонимание староверов здесь менее очевидно, оно не стало самоцелью произведения:

Федосья-Колосовница
С Медостом, богом овечьим,
Велят двуперстьем креститься
Детёнышам человечьим.

В главном же это гимн родному Заонежью, русскому Северу, уже звучавший в лирике Клюева. Это не столько внешнее изображение родных мест поэта, сколько дух «былинного заповедника», последнего оазиса русского мира.

«Слово на литературном вечере перед чтением поэмы "Заозерье"» указывает на скрытый план поэмы – оборонительный: «Если средиземные арфы звучат в тысячелетиях и песни маленькой занесённой снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему должен умолкнуть навсегда берестяный Сирий Скифии?». В этом объяснении 1927 года подчёркнут контраст между современностью и

миром Заозерья, что говорит об утопической установке – усилении застопорить разрушение национального уклада: «Сквозь бесформенные видения настоящего я ввожу вас в светлый чарующий мир Заозерья, где люди и твари проходят круг своего земного бытия под могущественным и благодатным наитием существа с “окудным плеском в газах” – отца Алексея, каких видели и знали саровские леса, тёмные дубравы Месопотамии и подземные храмы Сиама».

Поэмы «Заозерье» и «Деревня» воспринимаются как диптих с контрастным пафосом – величание и отпевание. Этот контраст развёрнут вширь в «Погорельщине» и «Песни о великой матери». «Заозерье» – идиллические картины, а в «Деревне» автор исступлённо твердит, что они «будут, будут стократы». Общая тема этой двойчатки – судьба коренной России, её земли и народа. Это был вызов поэта – почти одновременная публикация двух «антисоветских» поэм в условиях «пятiletки безбожия», кампании подготовки коллективизации. Ныне диптих этот звучит как эпос национального опаматования. Все последующие поэмы строятся на найденных здесь метафорах и реминисценциях. И всё более узнаваемы в них аллюзии на Евангелие.

«Мать Суббота» и «Заозерье» вполне поддаются толкованию в жанровом ключе идиллии, но историческая драма скоро указала на трагический пафос как наиважнейший. Первые поэмы Клюева содержат утопические мотивы, но величальный пафос обрывается на поэме «Заозерье». «Деревня» – поток кошмарных видений. Идеи художественно-религиозного синтеза, пожалуй, также заканчиваются с поэмой «Заозерье». В «Деревне» гимнопевческой тональности нет вовсе, а две главные поэмы – «Погорельщина» и «Песнь о великой матери» – оттеняют контраст идиллического зачина и трагического финала. Расхожее мнение: «Клюев

реконструирует архаическое мировосприятие» справедливо лишь отчасти. А, может быть, точнее будет: «завершает»? Этот художественно-философский синтез – результат длительной и сложной эволюции, как индивидуальной, так и национальной.

«Деревня» (1926) – эмоциональный выплеск, вскрик, жесты глухого отчаяния. Советская деревня предстала в кошмарных видениях. «*Ой ты, каша да щи с мозгами!*» – по отношению к «Заозерью» это полный контраст. Здесь во многом новый Клюев: ни стилевой игры, ни орнаментально-заставочных образов нет. Малая поэма эта – тематический исток и «Погорельщины», и «Песни о великой матери»: в ней найден адекватный эпохе пафос – трагико-апокалиптический. Образ деревни резко изменился: «*Деревня, в пазухе овчинной Вскормившая судьбу-змею, Свивает мёртвую петлю*». Если мотивная основа первых поэм вселенский циклизм, то лейтмотив «Деревни» – разрушение природного лада. Её можно назвать поэмой трагических вопросов к родине, из матери превратившейся в «тёщу» и злую мачеху («*Рассея-матка, чаровая, заклятая кадка!*»), и самообличений («*Окаянным поведай нам...*»):

Ты Расея, Расея тёща,
Насолила ты лихо во щи,
Намаслила кровушкой кашу –
Насытишь утробу нашу!

Но первые слова в поэме – вера в восстановление жизненной нормы: «*Будет, будет стократы Изба с матицей пузатой...*». Сюжетная основа её – контраст подробностей кошмарных и величально-песенных: «*Ах, девки, – калина с малиной!*...»; «*Ах, парни, – Буслаевы Васьки!*...»; «*Ах, матери, – трудницы наши, В лапотцах, а яблони краше!*...». Неодолимой тёмной силой предстал трактор, на которого «*избяной дивится Восток*». От него

«утопиться в окуньей гати бежали берёзки в ряд», от него разобрались все предметы традиционного крестьянского обихода, и «не поют щеглы по утрам».

Вопрошание будущего связано с образом Васятки, под электрической лампочкой читающего книжку «о Ленине и о царе». Образный ряд здесь – просвещение с обратным знаком: *«Начитаются всласть Васятки»*. Имя-образ впервые появляется в поэме «Мать Суббота» – ещё без драматизации: *«Ангел простых человеческих дел В пляске Васяткиной крылья воздел»*. Затем этот проходной образ трагедийно укрупнён в поэме «Погорельщина»: *«И синеглазого Васятку напередки посолили в кадку...»*. Мотив оборотничества, перерождения родного в чуждое отсылает к эпохе раскола: это для староверов «Рассея-тёща» – результат вероотступничества:

Маета-змея одолела
Без сохи, без милого дела,
Без сусальной в углу Пирогощей...
Ты, Рассея, – лихая тёща!..

Таким образом, с конца 20-х годов нарастают мотивы апокалиптики. Изменился и образ поэта: он уже не гордится тем, что, «как баржа пшеницей, нагружён народным словесным бисером», он осознал, что обречён на мученичество.

Но, кроме элегических отступлений в прошлое, есть в поэме и едва прикрытые выпады: *«Объявится Иван третий Попрать татарские плети, Ясак с ордынской басмою Сметёт мужик бороною!»*. Басма – грамота, которую ордынские ханы давали русским князьям, деталь эта вводит мотив нового ига. Она уже известна по циклу «Ленин», но там – иное звучание: *«То чёрной неволи басму Попрала стопа Иоанна»*. По пафосу «Деревня» и «Ленин» полярно противоположны: революционная утопия и крестьянская антиутопия. Подразумевается и поражение глубинной России, и вера в восстанов-

ление её: «Шумит Куликово поле...», «Будет, будет русское дело...» В позднем творчестве Клюева утопические представления отступают на задний план: открылась истинная картина революции.

Итак, «Деревня» – первая клюевская поэма с отчётливым трагедийным пафосом. Апокалиптика в финале отступает на второй план, преобладает надежда:

Только б месяц рядился в дымы,
На реке бродили налимы,
Да черёмуху в белой шали
Вечера, как девку, ласкали!

Укрепились ли вера в возрождение страны? Вот стихотворение 1933 года: «Россия была глу́ха, хро́ма, Копила сор в избе, но до́ма, В родном углу пряла судьбу...» Поэма, писал Клюев, дала повод обвинить его «в реакционной проповеди кулацких настроений. <...> С опухшими ногами, буквально обливаясь слезами, я в день создания злополучной поэмы первый раз в жизни вышел на улицу с протянутой рукой, рукой за милостыней <...> Моё тогдашнее бытие голодной собаки определило соответствующее сознание» (1932). Поэт заговорил на марксистском жаргоне, но это не остановило критиков-костоломов. «Деревня» обозначила точку невозврата: дальше – полное, озлобленное отторжение Клюева, дальше – квалификация его как «отца кулацкого стиля». Ярлык этот навесили на Клюева в середине 20-х годов. О чуждости лидера крестьянских поэтов новой стране забарабанили все газеты. Кампания отчуждения означала: Клюев, автор первого сборника стихов о Ленине, не должен считаться даже попутчиком. Значит – враг. Типичными стали выпады критиков: «религиозно-кулацкий "Плач" Клюева», а «Деревня» названа «черносотенной» поэмой. Даже мифологическая символика, коренная для русской поэзии, была объявлена контрреволюционным стилем. А в черновиках

Клюева был и куда более серьёзный «криминал» – начало поэмы «Каин» и цикл «Разруха».

«Деревня» – последняя клюевская поэма, опубликованная при жизни автора. Поэт увидел, осознал свою «непригодность» для нового мира: он чтит национальное предание, органический сельский уклад, а у новых хозяев это вызывало ярость. И «ни пестом, ни крестом» достучаться до живого в их душах было невозможно, не могли они смириться с той перспективой, которую рисовал поэт: «Верю, что когда-нибудь уразумеется, что без русской песенной соли пресна поэзия под нашим выюжным небом, под шум новгородских берёз».

«Плач о Сергее Есенине» (1926), наиболее изученная клюевская поэма, в хрестоматийных интерпретациях лишилась религиозного подтекста. Не слышат сокрушения, вызванного богохульством Есенина в его малых поэмах имажинистского периода («Тело, Христово тело выплёвываю изо рта»). «Бог поругаем не бывает», – говорит нам апостол: вечность унижить или умалить нельзя. Богохульствуя, Есенин оттолкнул Заступника и оказался один на один с чёрным человеком – с тёмным двойником, демоном.

Гибель Есенина Клюев толковал в религиозном ключе – как следствие духовного разложения. В этой теме открывается эпохальный контекст. Н. Бердяев, высоко ставивший Блока, сказал о нём: «Он был защищён перед демоническими началами <...> Дара различения духов у него не было». Конечно, не один Блок страдал этим духовным «дальтонизмом», но путь крупного поэта особенно показателен. Характерно признание Блока: «именно в чёрном воздухе Ада (!) находится художник, прозревающий иные миры». Круг безысходности: порыв к лучшему открывает адскую суть здешнего мира.

Вспомним предупреждение Есенину, сказанное

Клюевым в 1921 году: «Из мыловарного котла тебе не выловить жемчужин» («В степи чумацкая зола...»). То же сказал он в письме о Серапионовых братьях: «Только не достать им жемчугов со дна моря русской жизни». Выходит, поэт-ученик переметнулся в чужой стан, «изменил зыбке» – колыбельной основе русской песни. Завершение своё этот устойчивый мотив нашёл в главном произведении Клюева – в «Песни о великой матери»: «Успение леса поведает тот, Кто слово, как жемчуг, со дна достаёт» – здесь центральный герой-поэт достаёт жемчуг со дна моря народной жизни. В «Песни», созданной после «Плача», и сам Есенин высказывает сожаление: «Ах, возвратиться б на Оку, В землянку к деду рыбаку, Не то здесь душу водкой мучить Меня писатели научат». И уже как к тени обращается к нему герой автор, зовя его «на четверговый огонёк через предательства поток». А тема предательства развилась в поэме из мотива отступничества от святынь.

Причитая, автор усилил тему вины, отступничества:

А всё за грехи, за измену зыбке,
Запечным богам Медосту и Власу.
Тошнёхонько облик кровавый и глыбкий
Заре вышивать по речному атласу!

Измена мыслится как дело противоестественное: «Забудет ли пахарь гумно, Луна – избяное окно, Медовую кашку – пчела И белка – кладовку дупла?». Мотив этот подхватила «Лебедь умная», она объяснила гибель поэта как действие нежити и нечисти: «Чиряя, Грызая, Подкожница, Напоследки же птица-Удавница...». Характерный приём: в трудных ситуациях, столкнувшись с неразрешимыми противоречиями, Клюев прибегает к сказочным образам.

«Плач» начат парадоксальным ритуалом, по сути антимолитвой, обращением не к ангелу, не к святым-

заступникам, а к чёрту: *«Помяни, чёртушко, Есенина Кутьёй из углей да омылок банных»*. Нынешний читатель парадокса не замечает – о поминовении погибшей души автор просит духа гибели. Образ квашни (*«А в моей квашне пьяно вспенена Опара для свадеб да игрищ багряных»*) – контраст к теме самоубийства. Он отсылает к символике поэмы «Мать Суббота», но здесь мотивы жизни и смерти звучали слитно-контрастно. Тема отступничества перетекает в тему детоубийства, причитания над убитым «дитяткой»: *«Ты скажи, моё дитяtko удатное, Кого ты сполохался-спужался...»*. Самый значительный фрагмент поэмы (*«На полёте летит лебедь белая»*) также заканчивается парадоксом – колыбельной песней над самоубийцей: *«Сон берёзовый пригож, На Серёженькин похож! Баю-бай, баю-бай, Как пройдётя невзначай!»*

В «Песни о великой матери» Есенин («из стран рязанских паренёк») говорит о своём двоеверии:

«Мой богоданный вещий братец,
Я от избы, резных полатец
Да от рублёвской купины
И для языческой весны
Неуязвим, как крест ростовский...»

Опасная самоуверенность? Возможно, Клюев здесь оглянулся и на себя, прежнего, на свой религиозный синкретизм: «для языческой весны неуязвим», «как крест».

Итак, в похоронном плаче – «молитва с обратным знаком», обращение к бесу как помощнику. Смысл обращения к «чёртушке» проясняет вопрос: *«О жертве вечерней иль новом Иуде Шумит молочай у дорожных канав?»*. Но здесь и сокрушение о бесславной кончине надломившегося народного поэта, и мысль о возможности иной судьбы: *«Умереть бы тебе, как Михайлу Тверскому, Опочить по-мужицки – до рук борода!.. Не напрасно*

по брови родимому дому Нахлобучили кровлю лихие года». После гибели ученика участь Михаила Тверского, убитого в Орде за отказ поклониться чужим идолам, досталась самому учителю.

Стилистическая основа «Плача» – причитание. Автор заклинательно обращается к «чёртушке», к самому Есенину, к родному Поморью, к лебеди, несущей душу жертвы. Собственно христианской молитвы здесь нет, преобладают всё-таки заклинания, хотя Клюев сказал однажды о Есенине: «У одних для него заметка, а у меня для него самое нужное – молитва». Но молитвенный пафос – только в песне Лебеди, которая странным образом перетекает в колыбельную, а она ведь изначально – то же заклинание.

Хотя «Избяные песни» традиционно именуют циклом, а «Плач о Сергее Есенине» поэмой, структурно они однородны. Детали крестьянского обихода в цикле имеют не утилитарно-бытовой смысл, а дают опору духовному откровению: *«Пришли, положили поклон до земли, Опосле с ковригою печь обошли, Чтоб печка-лебёдка, бела и тепла, Как допрежь, сытовые хлебы пекла...»* («Избяные песни»).

На взгляд Л. А. Киселёвой, поэмы Клюева – «религиозный эпос, принадлежащий двум взаимодействовавшим традициям – книжной, гимнографической, и фольклорной». Но разве одинаковы они все? На мой взгляд, таковы только первые четыре поэмы, а «Деревня», «Погорельщина» и «Песнь о великой матери» в определении «гимнографических» никак не укладываются. Раньше В. Г. Базанов писал: «Поэзия Клюева неотделима от народного орнаментального искусства <...> Он придавал огромное значение словесному узору, нарядной поэтике, выразительности цветовых обозначений». В «Плаче» три фрагмента в стилистике причитания. Но где же в поэме обращение к христиан-

ским святыням? Только «к запечным богам Медосту и Власу». Нет главной христианской молитвы – высшему Заступнику. Вспомним, как писал Фёдор Тютчев:

Растренье душ и пустота,
Что гложет ум и в сердце ноет, –
Кто их излечит, кто прикроет?
Ты, риза чистая Христа.

Религиозно-мифологические образы в поэмах Клюева интертекстуальны, но надо же видеть духовный путь поэта. Начиная с «Плача о Сергее Есенине», мотив высокого преобразования России сменяется заботой о сохранении национального образа мира. Понимание позднего Клюева только как крестьянского поэта узко (в этом также суть современного переосмысления поэзии Есенина), постепенно вырабатывается отношение к нему как к создателю поэм-трагедий, адекватных эпохе национальной катастрофы. Пафос поэм – оплакивание несбывшихся намерений, осознание ошибок и первое покаяние в отступничестве, пусть и временном. Цензура не пропустила эмоционально сильнейший и глубокий вопрос:

Для того ли, золотой мой братец,
Мы забыли старые поверья, –
Что в плену у жаб и каракатиц
Сердце-лебедь растеряет перья?..

Эти «жабы и каракатицы» станут эмоциональным фоном стихотворения «Клеветникам искусства», затем цикла «Разруха». Яркая самобытность – и падение души, захваченной тёмной силой, отстранение от родного, ставшего чуждым, и попытка спасения – заклинанием. «На полёте летит лебедь белая» – это же метафора перехода души в светлое, очищенное пространство, приобщения её к миру предков. А душа-то запятнана грехом, и грех этот символизирует национальное падение.

«Плач о Сергее Есенине» – это причитание и о России. Важно заметить: духовный перелом произошёл с поэтом в середине 20-х годов. Мотивы, найденные в «Плаче», затем варьируются в главных поэмах Клюева. Это исторический фон их: фабрикация упрощённых душ стала государственным курсом, а несвобода – всеобъемлющей. Голосом Клюева говорила теперь не только крестьянская Россия, власть разделила людей на богоборцев и тайно молившихся.

«Погорельщину» (1928) можно назвать первой собственно поэмой Клюева: в ней очевидна фабула, без чего нет эпоса, все предшествующие поэмы – на грани лирического цикла и эпоса. До публикации в «Новом мире» (1987, № 7) поэма была дважды издана в двухтомниках Клюева (Нью-Йорк, 1954 и Мюнхен, 1969). Ранний анализ её дали Б. Филиппов (эмигрант «второй волны») и В. Базанов. Первый находил в тексте мотивы социального протеста, второй утверждал: «"Погорельщина" – поэма прежде всего древнерусская, явившаяся результатом внимания поэта к Древней Руси». Оба толкования справедливы, лишь взятые вместе. Эммануил Райс назвал поэму «претворением средневековой живописи в словесное искусство». Только первый, видимый слой образов можно назвать заставочным, в глубине же – иносказание о разрушении основ жизни, о гибели заповедного острова, оплота народной памяти. Зачин поэмы – идиллия. Заозерье превратилось в Сиговец (сравним: «Хорошо зимой в Заозерьи...» – «Порато баско зимой в Сиговце!..»), величально-идиллические картины преобладают и в запевах «Песни о великой матери», но величание в обеих крупных поэмах оттеняет трагедийный финал.

В «Погорельщине» автор впервые выразил старобрядческую историософию. Из всех христианских конфессий наиболее последовательными апокалипти-

ками остались старообрядцы. До этой поэмы большей частью внешне-тематический подход, заставочные образы староверов: «Осина смотрит староверкой», «Галка-староверка ходит в чёрной ряске». Глубже: «Бадожок каргопольского бегуна – коромысло вселенной». Но видеть в «Погорельщине» только поэму о Выговской обители (В. Базанов) – это толкование сводит её к этнографии, даже к краеведению. Хотя поэма передаёт воззрение общины староверов, прав и Н. И. Толстой: «“Погорельщина” – не поэма гибели, огненного конца, а поэма огненного очищения и возрождения»; «разные хронологические потоки в поэме протекают одновременно, всё, что происходит, имеет временный и вместе с тем надвременный характер».

На скатерти Прони *«кит-рыба плещет, и яро в нём пророк Иона грозит крестом»* – этот, казалось бы, заставочный образ очень важен для понимания поэмы. Более раннее стихотворение «Медный кит» варьирует образы надежды: из глубин всплывает грозный рыбокит, символ спасающей стихии: *«Нас вывезет к солнцу во Славе и Духе Наядообразный, пылающий кит»*. В цикле 1918 года кит всплывает для спасения деревни, в поэме же противоположное смысловое наполнение сказочного образа (Сиговец – деревня на лбу рыбы):

Так погибал Великий Сиг,
Заставкою из древних книг,
Где Стратилатом на коне
Душа России, вся в огне,
Летит ко граду, чьи врата
Под знаком чаши и креста!

Поглотил безбожный мир деревню Великий Сиг, и даже святые исчезли с икон. В память больше всего западают картины падения, людоедство: сказочная деревня, принеся в жертву ребёнка, превратилась в людоедски воющую стаю. Мотив тёмного перерождения

стал одним из важнейших в последующих произведениях поэта. «Волчья» символика есть и в «Песни о великой матери»:

И одичалое дитя,
Отростив зубы, волчий хвост,
Вцепилось в облачный помост
И хрипло лает на созвездья!

Молитва в этом мире, кажется, невозможна, но слабая надежда остаётся. В финале поэмы, пожалуй, слышится не безысходность, а надежда: *«Может, им под тыном И пахнёт жасмином От Саронских гор»*. О лучшей доле, о светлом городе, «скулит Трезором мглица под забором – тёмное зверьё», скулят и глубоко падшие: *«Мы на четвереньках, Нам мычать да тренькать В мутное окно»*. Что ждёт их (нас), опустившихся, обезверившихся? О разрешении коллизии падения-перерождения трудно судить даже по финалу поэмы.

Основа поэмы – подтекстовая параллель между насильственной никонианской реформой (а в ней влияние Запада) и насильственным же отлучением от веры отцов. Святость остаётся в иной земле, за пределами Руси. Финал поэмы, мистико-утопический план её, – указание на идеальное пространство: *«Срубил князь Онорий Лидду-град На синих лугах меж белых стад»*. Это, несомненно, вариация китежско-беловодского мотивного комплекса. В Лидде, по преданию, творил чудеса святой Георгий Победоносец. На Востоке этот город издревле почитался как центр тайного знания, с ним связаны эсхатологические ожидания эпохи раннего христианства. Но не надо искать здесь черты исторического города: Лидда (современный Лод) вовсе не на Индийском поморьи, а в Палестине, и дома там, в полупустыне, не рубят.

Не уходит ли поэт от решения трагических противоречий эпохи на Восток, в чужое пространство?

Потерянное в Сиговце искусство как будто возродилось в Лидде: *«На вратах чеканили Митрия, На столе писали Одигитрию, Чаицы, гагары встрепыхались, На морское дно не опускались»*. Всем хороша Лидда (*«Стена у города кипарисова, Врата же из скатного бисера»*), но в идеально-сказочном городе нет родного: *«Только нету в лугах мала цветика, Колокольчика, курослепика»*. Лидда – пространство спасения, как и Беловодье, и налетевшая орда не может погубить иконный лик Одигитрии. Даже могилы тёмных «сарацинов» там преображаются:

Стала Лидда, как чайка, белёшенька,
Сарацинами мглился дороженька,
Их могилы цветы приукрасили
На Онорья святых да Протасия!

Завершение поэмы – в плане христианской мистики: *«Лидда с храмом белым, Стратотерпным телом Не войти в тебя»*. Речь опять идёт об островке, где не закрыты двери, ведущие к спасению, где нет полновластия дьявольщины. В Сиговце же – опустевшие иконы, дальше будет страшнее: *«Икон горящая скирда»*. В «Соловках» – мотив неприкаянности святых: *«Преподобные Изосим и Савватий С кацеями бродят по волнам»*, даже исчезновение верховной святыни: *«На ключах – озёрных стынях Нету лебеда Христа»*.

В «Погорельщине» выделяется прямое авторское слово, обращение к современникам: *«Нерукотворную Россию Я, песнописец Николай, Свидетельствую, братья, вам ...»*. Эти слова героя-автора звучат вразрез с мрачным тоном срединной части поэмы.

Поэт писал позднее из Томска (где жил, между прочим, на переулке Красного пожарника), что «сгорел на своей “Погорельщине”». Однако в его московском деле содержался куда более опасный материал – рукопись «Песни о Великой Матери», сочинение заведомо

антисоветское. Но повод для ареста и надуманное обвинение – это дело техники геноцида, глубинной же причиной трагедии была несовместимость национального поэта с политикой пролетаризации крестьянства. Вглядимся в образ России: «*Святая Русь, Тебе и каторжной клянусь...*» – ведь заверение это звучит вопреки страшной картине одичания. Вариация этого образа святая-каторжная – невеста, ставшая «гнусавой каторжной девчонкой». Сиговцы не могут постичь речи падшей невесты: «*А и где, с опитухи не помню, Я звалась свет-Анастасией!*».

В наследии Клюева есть две маргинальные поэмы: «Повесть скорби» и «Кремль», резко контрастирующие с вершинными достижениями поэта. Нет в них важнейшего качества лучших клюевских поэм – лирического многоголосия. Героя поэмы «Кремль», написанной в безвыходной ситуации, надо характеризовать как личину: «*Я разлюбил избу под елью...*» Автор зовёт «дивиться на канал чудесный». А в «Разрухе»:

То Беломорский смерть-канал,
Его Акимушка копал,
С Ветлуги Пров да тётка Фёкла.
Великороссия промокла
Под красным ливнем до костей
И слёзы скрыла от людей...

Сквозной сюжет, или метасюжет, поэм Клюева – движение от утопии к апокалиптике. Обе эти поэмы не касаются темы национальной трагедии, в полный голос прозвучавшей в «Деревне». Нет в них идеализации минувшего, характерной для «Погорельщины» и «Песни о великой матери». Тематическая основа поздних поэм Клюева – реальность божественного промысла, а выявляется она в апокалиптических картинах.

«Акафист о былом»

Крупнейшую свою поэму (она вдвое больше всех остальных вместе взятых) Клюев писал без надежды на прижизненную публикацию. Она легла в архивах НКВД и казалось – навсегда канула в беспмятство. «Пронзает моё сердце судьба моей поэмы “Песнь о Великой Матери”, – признался Клюев в письме из Томска в июле 1935 года. – Создавал я её шесть лет. Сбирал по зёрнышку русские тайны... Нестерпимо жалко». Рукопись найдена через шестьдесят лет после создания поэмы, он же, понятно, считал этот текст утерянным безвозвратно. А при аресте 1936 года у него отняли и написанное в томской ссылке. Скорее всего, в Томске поэт восстанавливал и дорабатывал главную свою «песнь».

Р. Иванов-Разумник был, кажется, единственным, кто помнил о ней в 40-е годы: «Лучшую и крупнейшую свою вещь, поэму “Песнь о Великой Матери” в трёх частях, Клюев дописывал в ссылке». Это не факт, всего лишь предположение, но догадка более чем вероятная. Не мог поэт не восстанавливать отнятый текст, не мог не дописывать главное своё создание. Иванов-Разумник продолжает: «Если “Песнь о Великой Матери” не сохранилась – “Погорельщина” останется вершиной творчества Николая Клюева, памятью о его трагической писательской судьбе».

Виталий Шенталинский, нашедший арестованную «Песнь» в архивах НКВД, оценил её предельно высоко, правда, вместо аналитического обоснования, у него параллель-метафора: «Исключительные художественные достоинства поэмы, масштаб и значительность, редкостная судьба таковы, что невольно приходит на ум сравнение со вторым рождением другого памятника нашей словесности – “Слова о полку Игореве” (XII в.). “Песнь” так же величаво всплывает из хля-

би времён, из забвения, и как “Слово” было спасено от татарского ига, так теперь “Песнь” – от ига бесчеловечной, безбожной власти» («Рабы свободы»). Возможно, в этой оценке есть преувеличение, но задан общенациональный горизонт осмысления. В истории стихотворно-письменного русского эпоса «Слово о полку Игореве» – начало, а «Песнь» смотрится как его завершение. В обстановке геноцида поэт предъявил запасники национального образа мира, и сейчас этот текст противостоит аккультурации.

Об авторском замысле говорит первоначальное название поэмы – «Последняя Русь». Но высокая оценка будет принята только после длительных дискуссий, а вот будут ли они, – это сейчас вряд ли кто скажет уверенно. В. Шенталинский движим надеждой, что «поэма Николая Клюева может стать могучим стимулом для нашего самосознания». А если нет, – текст станет «лакмусовой бумажкой» нашей невменяемости, безразличия к национальному наследию.

Более мотивирована оценка, высказанная С.Г. Семёновой, с которой здесь я полностью согласен. По её мнению, «это гениальное создание не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия. Уходя корнями в самые животворно-архаичные глубины культуры фольклорной, религиозной, пророческой, в вещее мифологическое природо-, бого- и человекознание, “Песнь о Великой Матери” достигает неизъяснимого пластического, живописного, словесного волшебства». Аналоги-то, пожалуй, найдутся, но по символическому охвату, по трагической апокалиптике близких параллелей, в самом деле, нет. Высокая оценка поэмы имеет пока интуитивный характер, догадку подстёгивают слова М. Бахтина: «Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются плоды длительного и сложно-

го процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины» («Ответ на вопрос редакции "Нового мира"»). Вот общая установка, с этим обобщением и надо приступать к наследию Клюева в целом, тем более – завершать разговор о нём. О последней поэме Николая Клюева, возможно, напишут целую книгу.

«То, для чего я родился», – так оценил он свои последние поэмы. Нынешнего читателя они, говоря словами А. Потебни, «застают врасплох», и больше всего это относится к «Песни». Основа его зрелых поэм – абсолютная ценность прошлого, его священный смысл, доступный далеко не всем. Как и в древнем эпосе, это начало времён. И есть мотив обрыва истории, момент её завершения. Есть мощные фольклорно-мифологические напластования, многочисленные библейские ассоциации, есть образ России – традиционный и неузнаваемый. Всё это, как выразилась Л. Киселёва, создаёт «барьеры понимания клюевского текста». И главный барьер – нынешняя эпоха, предельно далёкая от фольклора и цельного религиозного сознания. Первым делом надо выделить архаические символы и образный слой, рождённый XX веком, расставить акценты, определить пафос и стилевую установку. В поэме есть реально-биографический план: русский Север, странничество поэта, встреча с городом. Этнографическое и краеведческое прочтение поэмы – этап необходимый, но если им ограничиться, мы подменим смысл произведения: поэма многослойна, акцентировка образов, несомненно, христианская, но автор не изменил в ней романтическому двоимирию.

Основные мотивы «Песни» обозначены уже в начале: хвала и сокрушение. «Эти притчи», «эти ве-

сти...» поются для оживления памяти рода (*«чтоб под крышкой гробовою улыбнулись дед и мама»*), для укрепления национальной памяти. Начальная глава поэмы – сказание о родном крае и предках. Первые слова – хвала народному духу: *«Нет премудрее народа, У которого межбровье – Голубых лосей зимовье»*. Но сразу же – резкий мотивный контраст: *«Ах, обожжен лик иконный Гарью адских перепутий, И славянских глаз затоны Лось волшебный не замутит»*. Уже во вступлении обозначены безрадостные итоги – полный контраст с величальным зачином:

Но допрядены, знать, сроки,
Все пророчества сбылися,
И у русского народа
Меж бровей не прыщут рыси!

Значит, величальный тон не соответствует духу эпохи: революция подорвала веру во всеведение народа. Изменилась и миссия посланца от народа, его настроенность уже не теургическая, а молитвенная. Если прежде преобладали образы мистико-утопические, то теперь – апокалиптические. Идиллия и трагический слом – общее в сюжете крестьянской поэзии XX века. Величальный тон – лишь один план, более ощутим в «Песни» пафос трагедийный.

Сюжетный стержень поэмы – переход от мирского плана к метафизическому, в прошлом – предсказания, в современности, после катастрофы, – воспоминания. Композиционная основа – временной контраст, идиллия и трагедия. Колыбельные вкрапления – обращения к будущему; в пророческих видениях открывается план надысторический. Пространственный план: жизнь на родной земле по заветам старины, а ближе к финалу – «на Богом проклятой земле». Три тысячи сосен-свеч, став светлой жертвой, преобразуются в церковь Покров у лебяжьих дорог; лебедью уходит в

мир света душа матери, и обещано возвращение неколебимой Руси.

Зачин поэмы – интонация «Калевалы»: *«Эти притчи – в день Купалы Звон на Кйжах многоглавых, Где в горящих покрывалах, В заревах и рыбьих славах Плещут ангелы крылами»*. Но тут нечто большее, чем стиливая калька. «Калевала» – памятник-завет карелофиннов. «Калевалов волхвующий внук», Клюев, подспудно чувствовал рубежность своей эпохи и писал текст, завершающий русский стихотворный эпос. А ещё он назвал себя «олонецким Лонгфелло», то есть указал на другой высокий образец – на «Песнь о Гайавате». Генри Лонгфелло был вдохновлён успехом «Калевалы», реконструированной как целое из разрозненных песен. А вот это Клюев сказал о Гомере: «Мой древний брат» – высочайшая планка, предельная. Впрочем, и к индийскому эпосу, и к персидскому он тоже примеривался. Как и к родному северно-русскому: *«Я поведаю миру былинку...»*

В колыбельной вставке автор назвал свою «песнь» акафистом (*«И с забиякой огоньком Сюю акафист о былом»*). «Песнь о великой матери» задумана как сказание о Русской земле, величальное в зачине, трагедийное в основной части. Как новое «Слово о погибели Русской земли». А задача поэта-певца в пору национального крушения невероятно трудна, ведь *«испытать до дна не всякий может глыбкую страницу»*, а только тот,

Кто пречист и слухом золот,
Злым безверьем не расколот,
Как берёза острым клином,
И кто жребием единым
Связан с родиной-вдовицей.

Это идеал певца-поэта, хранителя национального предания. О необходимости подвига-страдания для понимания судеб родины сказано сразу же, во вступлении. А завершается оно неожиданным трагиче-

ским восклицанием: «Ах, заколот вещей лебедь На обед Вороньей стае, И хвостом ослиным в небе Дьявол звёзды вы-метает!» Ясная аллюзия, почти цитата из Откровения Иоанна Богослова: «хвост его увлѣк с неба третью часть и поверг их на землю» (Откр., 3, 4). Без преувеличений можно сказать: поэма итожит русскую национальную катастрофу с постоянной опорой на христианскую символику, ещё определённое: ставит вопрос о религиозном смысле существования Руси. Голос Клюева в 30-е годы, говоря словами В. Распутина, – «прощальный голос в развёрстой пустоте».

«Три тысячи сосен – печальных сестёр» – это двойной символ превращения: сосны уподобляются девушкам, уходящим в монастырь, а церковь, создаваемая из их тел, обречена огню. В зачине поэмы, в первой части, ключевой образ – деревянный храм, церковь Покров у лебязьих дорог. Такого изображения церкви, высокого и горестно-раздумчивого, пожалуй, нет во всей русской поэзии:

Церковное место на диво красно:
На утро – алтарь, а на полдень – окно,
На запад врата, чтобы люди из мглы,
Испив купины, уходили светлы.
Николин придел – брёвна рублены в крюк,
Чтоб капали вздохи и тонок был звук...

Но церковь-лебедь обречена «дувану адскому». Герою-автору дано понять этот контраст по свершении катастрофы, святым же, в их числе матери, это открыто изначально.

Первая часть – цепь пророчеств. Первое из них – обращение Сирина к соснам: «Руда ваших ран, малый паз и сучец, Увидят Руси осиянной конец, Чтоб снова в нездешнем безбольном краю Найти лебединую радость свою!». Сосны – как жертвенные свечи, а церковь-лебедь, символизирующая светлое начало Руси, обречена унич-

тожающему огню, что означает низкое преобразование страны. Вслед за этим – ещё шесть пророчеств, и все – по нарастанию трагической тональности. «Предречено» означает: предначертано, в воле Божьей («И, тепля ущербы, – Христова рука Крестом увенчала труды мужика»). В первой части поэмы мастера строят церковь, названную также акафистом: «С товарищи мастер Аким Зяблецов Воздвигли акафист из рудых столбов». Логика уподоблений здесь прозрачна, в отличие от более ранних произведений, таких, как «Спас» и «Белая Индия». В финале «отец кулацкого стиля» предрекает восстановление истиной России. Сюжетное событие поэмы – открытие святости обезображенной родины.

Ранняя клюевская восторженная эсхатология – это романтическая «любовь к дальнему». Но история резко поставила вопрос: о самоликвидации или временном заблуждении русского народа следует говорить? Об этом – предсказание в видении матери:

До сатанинского покоса
Ваш плод и отпрыск доживёт
В последний раз пригубить мёд
От сладких пасек Византии!..

Рядом – постоянный мотив предательства, злодеяний, оборотничества. «Гарью адских перепутий», «через предательства поток, сквозь Лес лукавых размышлений» дано пройти герою-автору.

Переход от семейного предания к притче-иносказанию – таковы ступени сюжета. Этому и подчинён контраст двух планов. Стилевой принцип «Песни» – лирическое многоголосие: автор монтирует голоса былого. Герои размышляют о близком прошлом, предполагают будущее и пророчествуют. Апокалиптическая символика нужна для осмысления современности, стилизованные реминисценции почти всегда цитатны, мотивированы сюжетной ситуацией.

Видения и сны – дверь в иное измерение. Так, Сирин появляется в мире Клюева в поворотные моменты. Первая часть начинается в духе идиллии («*А жили по звёздам...*»), дальше нанизывание видений и пророчеств, подтверждением которых стало «гнездо третье». Доживший «до сатанинского покоса» поэт в одиночестве возвращается памятью к былому «на остуженной печи». Ближайшая задача его – воскрешение образа матери («*среди могильных повилик Кунавой материнский лик*»). Образ Матери здесь неотделим от образа родины, и цель автора – рассказать высоким слогом,

Как жила Русь, молилась мать,
Умея скорби расшивать
Шелками сказок, ярю слов
Под звон святых колоколов.

По определению С.Г. Семёновой, Клюев «создаёт монументальную, грандиозную фреску Успения Великой Матери». Фрейдисты же найдут у Клюева признаки Эдипова комплекса, а я пойду путём, указанным Юнгом, – скажу о переразвитом комплексе матери. Древнейший архетип Матерь мира К. Г. Юнг объяснял как скрытое почитание предков. Перефразируя Поля Рикёра, скажу: Фрейд учит отступить от образа матери, Юнг же настраивает на поиски древнейших истоков образа. Для мужчины с переразвитым комплексом матери типичны, по Юнгу, «историческое чутьё и консерватизм в лучшем смысле слова, то есть способность ценить достижения прошлого»; «Мать с самого начала имеет для мужчины символическое значение, которое, возможно, вытекает из его сильной тенденции её идеализировать. Идеализация – это скрытое почитание предков; она проистекает из тайного страха быть изгнанным из племени» («Четыре архетипа»). Всё большее одухотворение образа матери может быть понято как ответ Клюева на понижение святости родной зем-

ли. Здесь материнский образ – реакция на отлучение от рода-племени, несогласие с тем, что родное превращают в чуждое.

Итак, комплекс матери глубинно связан с образом земли. Этот архетипический образ получит развитие в «деревенской прозе»: страдания родины – через образы матерей. Мир отцов лишён тайны, сакрализация рода-племени – сакрализация родящего начала земли. Современный, остаточный, культ природы – также продолжение языческого материнского комплекса, противостоящего идее научно-технического прогресса как подчинения.

Материнский комплекс: мать (Прасковья Дмитриевна), Родина, Мать Сыра Земля, Богоматерь. Сюжетная линия матери – полностью в стиле агиографии. Усилие «канонизировать» её – в видении её беседы с Богородицей. Сакрализация образа есть уже в «Гаргарьей судьбине» («...мне же она день и час сказала, когда за её душой ангелы с серебряным блюдом придут»), но мотив святости растворён там в еретических уклонах. В «Погорельщине» – последняя оглядка на языческие истоки образа праматери. Кружевница Проня – вариация образа пряжи-ткачихи, это преддверие завершающего образа Матери (вариации имени: Проня – Параня – Прасковья – Параскева). Да и сама Россия предстаёт у Клюева пряхой: *«То вещь пряха Россия Прядёт бубенцы и метели»*. Проне дано пророческое виденье: «Покойной Прони в руку сон: Сиговец змием покорён». В «Погорельщине» есть отзвук изначальной архаики, тотемистической: *«Стала ялова праматерь на удои»*. А в цикле «Медный кит» есть совершенно авангардистский выпад: *«Всепетая Матерь сбежала с иконы, Чтоб вьюгой на Марсовом поле рыдать»*. Е. И. Маркова справедливо замечает, что клюевская «богородичная ипостась» «корнями уходит в язычество с его культом

Матери-Земли». Ведь христианская Богоматерь не может «сбежать с иконы».

О символике матери, по поводу «Погорельщины», хорошо сказал Н. И. Толстой: «Славянский земледелец, русский пахарь в течение многих веков сохранил культ Матери Земли (мать – сыра земля), сочетавшийся со слабее выраженным культом Отца Неба и ярким и многообразным культом природы». Ещё больше это относится к «Песни», пожалуй, самому яркому в русской литературе произведению, в основе которого – культ матери. В «Песни» она вновь вещая пряжа («*Проснись, Николенька, кудель Уже допрядена по спицу!*»). А есть ещё и «Праматерь Ева». Мать соединила язычески-низовой образ (мать сыра земля) с небесным, христианским – с Матерью Божией.

Архаичный пласт образа матери – Макошь, праславянское происхождение которой несомненно. *Макош* – мать урожая, полного кошелю: имя богини ранние земледельцы толковали как *счастливый жребий* (кош, кошт – судьба, доля). По-видимому, это главное женское божество в пантеоне восточных славян: рядом с Перуном и Дажьбогом, верховными мужскими богами, в Киеве стоял только её идол («требу кладут... вилам и Мокоши Диве...»). О древности этого индоевропейского культа писал В. Топоров: «Типологически Макошь близка греческим мойрам, германским норнам, прядущим нити судьбы, хеттским богиням подземного мира – пряхам...» С христианизацией Руси её вытеснила святая Параскева-Пятница, к ней обращались уже не с заговорами, а с молитвой. Дольше всего культ её сохранялся на русском Севере, о чём говорит Б. Рыбаков: «Заменив древнюю языческую богиню св. Пятницею и Богородицею, народ приписал им влияние на плодородие и браки». Высший план: Макошь-Мать прядёт нить судьбы, ткань жизни, в её подчине-

нии – Доля и Недоля. В лирике Клюева этот образ уже встречался: *«Тыщу лет живёт Макоша-Морок»*. О языческих источниках образа мы догадываемся, а пророческие видения Матери – из самых значительных вставных текстов (*«Громов никейских пережитки»*).

Вторая ступень – материнский образ Руси. Праксковь-Параскева поставлена рядом с Богородицею, чтобы прозвучало пророчество: *«Запомни, Параскева, Близка година гнева, В гробу святая Русь»*. Здесь же предсказание участи ещё не зачатого сына. Романтическое своеволие? Но здесь поэт опирается на народные представления. П. Мельников-Печерский писал: *«Пятницу отождествляют с Параскевой и называют её Параскевой-Пятницей, но в молитвах при этом обращаются не к ней, а к Богородице»*. Она поучает поэта-героя, наставляет его на путь творчества-подвига: *«Тебе даётся заветы, Чтоб мира Божьего сиянье Ты черпал горсткой золотой, Любил рублёвские заветы, Как петел синие рассветы»*. Ей приписан диагноз состояния мира: *«Что завелась стальная вошь В волосьях времени и дней, – Неумолимый страшный змей По крови русский и ничей!»*

Есть в поэме и традиционный образ-символ деревенской пряжи:

Деревня, милое Поморье,
Где пряжа тянет волокно,
Дозоря светлого Егорья
В тысячелетнее окно.
Прискачет витязь из тумана –
Литого золота шелом...

Здесь не трудно увидеть переключку с *«Погорельщиной»* (*«И с иконы ускакал Егорий...»*): пряжа ждёт возвращения Избавителя. Всё обретает смысл в перспективе конца истории, после которого вступит в свои права очищенная Русь, китежско-беловодская:

Но дивен Спас: змею копытя,
За нас, пред ханом павших ниц,
Егорий вздыбит на граните
Наследье скифских кобылиц.

Народный Егорий Храбрый на месте европейского шедевра Фальконе, – китежский проект соединился со скифско-евразийским! Сторающая Россия помогла поэту-тайновидцу судить о плане Божьем.

В «Погорельщине» символика спасения отнесена к Лидде, здесь же автор обратился к легенде о богоспа-саемом Китеже. Легенда эта гласила, что «Китеж не-видим бысть и покровен рукою Божию, иже на конец века сего, много-мятежна и слез достойного, покры Го-сподь той град дланью своею и невидим бысть по их молению и прошению, иже достойне и праведне тому припадающих, и не узрит скорби и печали от зверя антихриста...». Спасение городу дано по чистоте жи-телей и усердному их молению. В ранней лирике Клю-ева Китеж – пространство идиллии, там даже «нянюш-ка-Судьба всхрапнула за чулком».

После встречи с подлинной Россией, «матерью ма-тёррой», центральный герой видит царя. Отношение к царю радикально изменилось: «*Как перл на дне, увидел я Впервые русского царя*» (раньше: «*Авось и Низги – наши боги С отмывкой, с кривым ножом, – И въехали гробные дро-ги В мёртвый Романовский дом*»). Совершенно очевидна смена акцентов по сравнению со стихами 20-х годов: царь околдован и беспомощен: «*И никнет колосом средь звёзд, Терновой кровью истекая, Звезда монарха Николая, – Златницей срежется она Для судной жатвы и гумна...*» Это тень, знак ушедшей страны. Вот когда проснулся в Клюеве монархист. Тут момент поворотный: в палитре поэта преобладают inferнальные краски: «*Окrest же сельского чертога Залёг чешуйчатой дорогой С глазами бар-са страшный змей*».

Каков же народ под новым игом? Прежний ли он? «Но позабыл о Коловрате Твой костромич и белорусс» – сравним это с благостностью раннего стихотворения: «Муромцы, Дюки, Потoki Русь и поныне блюдут». Говорит ли это о разочаровании в будущем русского народа? Поэмы «Деревня» и «Каин» как будто указывают на это, но, очевидно, это отражение исторического надлома. Метафизика зла, инфернальные видения – вот что теперь преобладает.

Есть и апокалиптический зверь, заканчивающий галерею оборотней, роль эта отдана Распутину. «Бородатая адская лошадь», «краснозубый центавр», прискакавший из адских конюшен, – это персонаж мистический. Отношение к Григорию Распутину кардинально изменилось: это оборотень, не учитель, а только губитель. Резко контрастируя с ранним образом волхва, творящего новую жизнь, Распутин появляется в инфернальном обличи. Он «показал крутые рожки» – оказался выходцем из ада. В мире Клюева Распутин замещает отца, но в главной поэме оказывается ложным отцом. Переоценка этого героя русской истории говорит о расставании автора с хлыстовством. Тёмной магией здесь занят только Распутин, колдун, позвавший в царский сад змея и полчища нетопырей. Кроме того, в своих откровениях он пародирует хлыстовские увлечения автора грани 10 – 20-х годов: «Мой бог обрядней, чем Христос под утиральником берёз». Таким образом, автор осудил самого себя не только за книжку о Ленине, но и за «евхаристию шаманов»: «Родимое, прости, прости...».

Это свидетельство расставания и с образом «поддонной» России, языческой стороны её материнской души. Религиозное отношение к событиям углубляется, кристаллизуется твёрдо христианское понимание истории. Ведь, как сказал С. Булгаков, «история

для религиозного сознания есть священное тайнодействие». Апокалиптический уклон новейшей российской истории Клюев понял как воздаяние за отступничество.

Нельзя сказать, что прежнее мистико-языческое понимание роли поэта исчезло совсем: «*И зарный свет во мгле увянет, Пока на яростном Уране Приюта Сирия не совьёт*». Нет, и в литературном завещании Клюева есть отголосок мистического апокрифа, только пафос его решительно отличается от «Гагарей судьбины» и «Четвёртого Рима». В «Песни» есть последние отзвуки легендарного автожития: «*Двенадцать снов царя Мамера И Соломонова пещера, Аврора, книга Маргарит, Златая Чепь и Веры Щит, Четвёртый список белозерский, Иосиф Флавий – муж еврейский, Зерцало, Русский виноград – Сиречь Прохладный вертоград, С Воронограем Список Вед, Из Лхасы Шолковую книгу И Гороскоп – Будды веригу Я прочитал в пятнадцать лет*». Даже в этом отпевании родины, хлыстовство и скопчество не отвергнуты. В свитках Матери, созывающих на последний собор, есть приглашение и христоверов, и скопцов: «*Да от рязанских кораблей Чету пречистых голубей, Ещё Секиру от скопцов...*» Это и даёт мне основание характеризовать поздний стиль Клюева как барочный.

Главное в литературном завещании поэта – диагноз состояния родины. Отношение к ересям, к доникийской одержимости резко изменилось. В этом смысле Блок и Белый завершают так называемый Религиозно-философский ренессанс, а Клюев, соприкоснувшийся с ним в раннем творчестве, разрывает с ним и возвращается к апокалиптике, к христианскому пониманию истории:

В царьградской шапке Мономаха
Гнездится ворон – вестник страха,
Святители лежат в коросте,

И на обугленном погосте,
Сдирая злать и мусикую,
Родимый сын предаст Россию...

Образ России в последней поэме двоятся: кроме бесконечно дорогой Матери, есть образ падшей невесты, и жены – с другим именем – и видение казни: «Ярославне выкололи очи». Светлое преображение оттеняется мотивом превращения родного в чуждое и мерзкое: «Ах, ты клад заклыйтый, огнепальный, Стал ты шлюхой пьяной да охальной, Ворон, пёс ли – всяк тебя облает: “В октябре родилось чучело, не в мае”...». Перерождение это куда страшнее, чем в «Деревне» и «Погорельщине»: здесь гоголевская Русь-гройка превращается в возок, влекомый бесами: «Стада ночных нетопырей запряжены в кибитку нашу». Тема последних поээм – «икон горящая скирда», «скитов и келий самоцвет», обречённый уничтожению, вести горькие, «что больше нет родной земли», – слишком серьёзна для произвольной стилизации, здесь неизбежно было смещение пафоса в сторону трагизма.

Герой (он назван по имени и фамилии автора) вполне может быть истолкован и как символистский лирический герой, и как новое художественное явление: через него прошлое и будущее вопрошают друг друга, он не предсказывает события, а толкует сокровенные знаки по совершении катастрофы: «И в буйном мире я один – гадатель над кудесной книгой». Ему явлен подлинный смысл событий. Ещё в детстве он получил великое знамение: все знают, «что у Клюевой Прасковьи Цветок в тесовом изголовье, Недаром первенец сынок Нашёл курганный котелок С новгородскими рублями И с аравийскими крестами, При них, как жар, епистолия Гласит – чем кончится Россия!». Герой-сказитель, как и прежде, избранник, его рождение предсказано самой Богородицей:

Он будет нищ и светел –
Во мраке вещей петел –
Трубить в дозорный рог,
Но бесы гнусной грудой
Славянской песни чудо
Повергнут у дорог.

Это рискованный оборот. Твёрдо верующий христианин не может приписать Богоматери слов, восхваляющих его, этот имидж-миф – след эпохи религиозной смуты. Но «нетленные клады народного духа» герой-автор теперь видит в основном его наследии – в православной культуре. Своё высокое призвание он осознал как служение:

Как ласточки звенящих лет,
Я дал пред родиной обет
Тебя в созвучья перелить,
Из лосьих мыков выпрясть нить.

Поэт-герой, толкователь пророчеств, сам не предсказывает, но ему принадлежит пророческое завершение поэмы: он размышляет о преображении страны. В прошлом были знамения, смысл которых открылся сейчас, по мере их воплощения. Предсказывающий будущее поэт – это типично для символизма, с его мистическим историзмом. Для позднего Клюева революция – повторение сатанинского вызова, осмысление её – в эсхатологическом масштабе, как предречённого.

Песнописец Николай «Погорельщины» превратился в чтеца-толкователя сокровенного текста Бытия. Это уже не знаток «поддонной» России, роль его – осознание катастрофы как Промысла Божьего, подведение итогов личной, родовой и национальной жизни. Центральный герой «Песни» – не «последний поэт деревни», а как бы последний православный на опустыненной родной земле, он свидетельствует о её прежнем цветении и тем длит нить жизни: *«Костлявой смерти на*

беду Я нить звенящую веду». Путь блудного сына домой оказался возвращением к пепелищу: «...на остуженной печи ни бубенца, ни многоверстья». Он причастен к божественному, человеческому и природно-тварному мирам. Пророческий смысл его видений подтверждён Собором. Но он видит и картины духовной деградации народа.

Герой – всё тот же «посвящённый от народа», но приобщается он уже не к сектантской общине, а к «России, матери матёрой», и тайновидение его освящено самой Богоматерью. Но это – только для возвышения роли поэта: «Тебе даётся завещанье, Чтob мира Божьего сиянье Ты черпал горсткой золотой».

Есть и гадание о будущем после катастрофы. Оно связано с адресатом колыбельных вставок: «Лосёнок», «Совёнок» – человек будущего. Этот «лазеечный адресат» (М. Бахтин), при полной неуслышанности, отсылает к неопределённому будущему, где только и мыслимо полное понимание духовного завещания:

Усни, дитя! Колокола
В мои сказанья ночь вплела,
Но чайка-утро скоро, скоро
Посеребрит крылом озёра!

Лосёнок живёт после катастрофы, как и Настя, внучка Параши-Параскевы. Отметим попутно: так же обращается к послушнику святой Савватий: «Узнай, лосёнок...» Настя, внучка Параши, – это как бы преображённая, очистившаяся Анастасия из «Погорельщины». Имя её означает воскрешение, восстановление.

Исключая колыбельные вкрапления, слово героя-рассказчика не стилизовано. Все стилизованные фрагменты сюжетно мотивированы: это речи персонажей. В поэме Клюева есть стиливые кальки и прямые указания на *Откровение* Иоанна Богослова:

Тут ниспала полынная звезда,
Стали воды и воздухи желчью,
Осмердили жизнь человечью.
А и будет Русь безулыбной
Стороной нептичной и нерыбной.

Семь пророчеств содержится в первой части поэмы, и принадлежат они разным персонажам. Все предсказания – по нарастанию апокалиптического пафоса, но основное доверие – пророчествам о светлом преображении, среди них – словам матери. С фатальным исходом в духе исторического материализма автор явно не согласен:

Мне скажут: жизнь – стальная пасть –
Крушит во прах народы, классы,
Родной поэзии атласы
Не износил Руси дудец, -
Взгляните, полон коробец.

Нет, песенный запасник России не иссяк, и главное богатство её – сакральное, охраняемое светлыми силами.

Последние поэмы Клюева – опора на трагедийные народные образы. Это было необходимо для широкого эпического осмысления национальной катастрофы. Но, в отличие от апокалиптических поэм Блока и Белого, в песни-завещании Клюева нет мотива второго пришествия; верхние ступени на лестнице света занимают крестьянские святые Никола и Егорий. Пафос «Песни» – самооборона национальной традиции, а не безмерное расширение сознания, как это было в средний период.

В пореволюционные годы, по выражению Пастернака, появился «финальный стиль»: многие поэты обращались к эсхатологическим раздумьям. Атмосфера апокалиптики таила в себе большой стиль. Но темой наступающего конца мира злоупотребляли (как и

ныне). Скажем, А. Блок воспринял мотивы Апокалипсиса в связи с мотивом двойничества, неразличимости в истории божеского и демонического. Достигнув апогея к середине 20-х годов, этот стиль измельчал, превратился в буффонаду. «Апокалиптический всплеск» в современной прозе (конца XX века) отметил недавно Алексей Варламов. Циклизм – это отголосок язычества. Нельзя считать христианскими и все прогрессистские модели истории, связанные с материализмом. Клюев склоняется к мистической историософии, но предполагает духовное преображение родины после временного торжества дьявольщины. В этом видна символистская установка: искать за событиями скрытый, сакральный смысл. С. Булгаков писал: «Апокалипсис есть откровение не столько о будущем, сколько о подлинно существе и, соответственно созреванию, раскрывающемся в истории...» («Апокалиптика и социализм»).

Но каково соотношение тёмных перерождений и светлого преображения? Что перевешивает? В этой поэме завершение оказалось более сложной задачей, чем для «Погорельщины»: здесь автор обращён лицом к современности. Финал «Погорельщины» – перенесение действия в иное царство. Здесь же – ожидание очищения страны от нежити. Сюжетным завершением «Песни о великой матери» можно считать видение шествия святых-заступников, возвращения их на опустошённую русскую землю. Ведь о ней было сказано как о «Богом проклятой земле». Стало быть, будущее мыслится как окончание апостасии. Замещение падшей *Рассеи* китежской Русью – так мыслится завершение истории.

«К нам вести горькие дошли, Что больше нет родной земли», – тягчайший мотив, не позволяющий, однако, видеть в нём последнюю точку. На родной земле – «стада ночных нетопырей». Но завершение связано с мо-

тивами очищения и светлого преображения. «Песнь» не закончена, однако доведена до главного момента – встречи с подлинной Россией:

Свершилось давнее. Семужный,
Поречный, хвойный, избяной,
Я повстречался въявь с судьбой
России – матери матёрой,
И слёзы застлалаи взоры.

Говорить о путях завершения поэмы можно лишь предположительно, опираясь на модель археосюжета. После отлучения и испытания (пороговая фаза – еретические соблазны – в поэме скрыта) следует преображение и возвращение. Возможно, оно уготовано адресату колыбельных посланий, «дитяти изгнанья».

Читатели будут предлагать версии завершения поэмы, но автор оставил в этом отношении указания: «Поэма “Последняя Русь” ещё не закончена: 1) собор отцов, 2) смерть матери, 3) явление матери Арише с предупреждением о страшной опасности, 4) Ариша с дочерью Настенькой на могиле Пашеньки» (запись 1930 года). Финал даёт основание говорить об «оправдании истории» страшной жертвой России. Всё низкотелесное в ней отсекается, сжигается. Если в «Деревне» «будет стократы изба с матицей пузатой, с лежанкой-единорогом», то в финале «Песни» – символика очищенной земли. Святые возвращаются, в видении, и это не что иное, как литургийное завершение поэмы:

С хоругвями навстречу нам
Идёт Хутынский Варлаам,
С ним Сорский Нил, с Печенги Трифон,
Борис и Глеб – два борзых грифа...

Для позднего Клюева Царство Божие явится в мире после очистительной катастрофы. Некоторые мыслители-модернисты (среди них Н. Фёдоров и Н. Бердяев) говорили об условности апокалиптических про-

рочество, которые они советовали понимать лишь как предупреждение: оно воплотится, только если люди будут упорствовать в заблуждениях и безверии. Повторяющийся образ-символ – китежская Русь, куда ушли святые и откуда они вернутся. Шествие русских святых в финале – это храмовое действие прощания с Русью, верующей в Бога. Завершающим стал мотив возвращения веры. Прежде идеал был разлит во всех реалиях крестьянского быта, здесь же идеальное и реальная современность – начала взаимоисключающие. Но эсхатологический катастрофизм не означает погружение в небытие: за очищением ожидается преображение.

Итак, «Песнь о великой матери» обобщает грёзы и потери России, и в ней, в главной поэме Клюева, мы имеем дело с апокалиптической трагедийностью. Вместе с тем, нельзя не заметить отсутствие даже намёка на второе пришествие Спасителя, на тему последнего суда над Русью. Земная история Руси закончена – обрывом, катастрофой, но остаётся надежда на Русь потаённую (катакомбно молящуюся) и сокрытую до последнего суда.

Эсхатология – вот ключевое понятие для мира позднего Клюева. Это раздумье о завершении мировых конфликтов. В «Песни» нет уже ни «Белой Индии», ни другой какой-либо географической утопии, есть мистический вариант спасения-преображения – Русь Китежская. Возвращение времён – основа космогонического мифа: предполагается разрушение нынешнего миропорядка или отказ от него. У Клюева это прохождение через смерть и хаос. Эпоха торжества зла и тьмы не финал истории, а прекращение нынешнего зона и обнаружение божественного начала – лебединой чистоты Руси. Историсофская модель проста: от идиллии к идиллии – «через предательства поток».

Идея Царства Божия на земле – одна сторона русского сознания, другая сторона – мысль о «конце света», о неизбежном обрыве истории. Представления эти угасали по мере обмирщения культуры, оттеснялись на обочину исторического сознания, и только старове­ры жили как общины апокалиптиков. Но и для них это утопическое сказание является не основным, а скорее дополнительным: это антитеза крайним (нетовским) настроениям, преобладавшим в их среде после раскола. Да и корни беловодской легенды указывают на время до раскола: она варьирует мотивы легенды о граде Китеже, свободном от людских грехов. Очевидны также мотивы, восходящие к библейскому сказанию о Содоме и Гоморре: грешный мир будет уничтожен, только Беловодие спасено будет, и оттуда пойдёт новый род людской. Поздний Клюев как бы отступил в русское Средневековье, больше других поэтов Серебряного века вместил в свои стихи средневекового миропонимания.

Подспорьем истолкования послужат широкие сопоставления. Полезно сравнить «Песнь» не только с розановским «Апокалипсисом нашего времени» (трагический обрыв российской истории), но и с «Чевенгуром» Платонова. Здесь мы имеем дело с двумя типами русского юродства, но клюевское юродство, в сравнении с платоновским, большей частью выглядит стилизованным.

Платоновский роман-трагедия сосредоточен на причудливых отклонениях русского ума, взбаламученного утопиями, но Апокалипсиса, в старообрядческом и соловьёвском смысле, у Платонова нет: он космист. Он понял революцию как вызов природе, Клюев же – как вызов Богу. У Клюева русская катастрофа увиденна глазами ликвидируемых. Финал романа А. Платонова – возврат к природе, так что революция выглядит

лишь вывихом, зигзагом в народной жизни, но не мистерией.

«Песнь» надо сопоставить с крупнейшими русскими поэмами. Общее с «Возмездием» Блока – судьба рода как часть судьбы страны и мира, с ахматовской «Поэмой без героя» – трагический пафос и эсхатологические мотивы. Но такое сопоставление – тема отдельной книги, и для неё потребуются усилия коллектива исследователей. Глубину и оригинальность поэмы мы ощущаем пока интуитивно, а до её разностороннего научного понимания нам ещё далеко.

Но ничто не мешает видеть в «Песни» литературное завещание поэта. Под ним обычно понимают поздние, самые зрелые сочинения писателя. Таковыми нам приходится считать законченное стихотворение «Есть две страны...» и незавершённую «Песнь о великой матери», так как не известно, что уничтожила машина НКВД. В русской литературе XX века вряд ли найдётся другое произведение, где бы апокалиптическая символика варьировалась столь же настойчиво и разнообразно. На фоне модернизма поэмы Клюева выглядят как попытка восстановления единства национального самосознания в крупной поэтической форме.

Таким образом, самая крупная поэма Клюева видится как попытка восстановления национального песенно-эпического стиля. Желание вернуться в пройденную акматическую фазу близко акмеистам, не сторонившимся Клюева, но апокалиптика «неоклассицизму» чужда. Манеру позднего Клюева можно назвать христианским символизмом: от земного к небесному, от святости рода к высшим святыням. Автор выявляет вечный план, и поэма становится текстом Провидения, в чем-то близким к соловьевскому стилю, но с более точной христианской акцентировкой.

«На шкале этногенеза»

(Заключение)

Николай Клюев не только начинает новую крестьянскую поэзию, прикоснувшись к модернизму, но и завершает её после Есенина. Это художник переломной эпохи, и переоценку его наследия дают переходные состояния общества. Увы, в современных условиях поэзия Клюева выглядит реликтом далёкой культуры. Уже не все чувствуют в основе его художественного мира коды русской культуры, и всё меньше тех, кого она волнует. Прежде всего, он был голосом крестьянской России, а она ведь и православная, и еретическая, и глубокая, и политически наивная. Лебединой песнью России назвал стихи Клюева Эм. Райс, один из комментаторов в мюнхенском двухтомнике.

Исток жизненной трагедии Клюева – несовместимость его с политикой раскрестьянивания. В пору коллективизации его голосом говорила глубинная Россия, сломленная, но не полностью сдавшаяся. Вот внешняя причина растущего интереса к его наследию, более основательно, конечно, действие его искусства, национальный образ мира. Если бы поэт только уступал соблазнам эпохи, его наследие имело бы ограниченную ценность, чисто историческую.

К его сложной религиозности нет и не может быть однозначного отношения. Здесь воплощается порыв литературы стать чем-то большим, чем художественное слово. Революцию поэт уподобил самокастрации народа и в последних поэмах укрупнил мотив тёмной одержимости. Часть стихотворений Клюева уходит корнями в традицию юродства и ряжения. До определённого времени Клюев был традиционалистом в язы-

ке и модернистом в вере. Апология сектантского уклона – эта не изжитая смута всё ещё сказывается в статьях исследователей, восхищённых «поддонными», тёмными откровениями. И если в русской революции сильно сказался сектантский уклон, то Клюев – его главный выразитель. Смену масок – личина-лицо-лик – всё это можно понять как поиск поэтом своего Я, своей идентичности.

Сложные образные напластования делают трудной задачу смыслового толкования поэзии Клюева. Односторонним кажется прочтение наследия Клюева как единого текста народной ереси, натяжкой представляется также взгляд на него как на воплощение старообрядческого понимания жизни. Тут надо уяснить главное: Клюев не исходил из старообрядчества как из данности, он пришёл к нему в конце жизни, познав разного рода отклонения. Ни символизм, ни этнопоэтика не дают единого ключа к толкованию мира поэта.

Неповторимый клюевский стиль – наложение модернизма на средневековое мировосприятие. Это новое барокко. Одним полушарием Клюев в средневековье, другим – в модернизме. Совмещение этих комплексов и дало барочный образ мира. Какая-то тёмная мистическая притягательность была и остаётся в клюевских сочинениях революционной поры. Но тут – не весь Клюев, это ещё не итог его пути. В нём ярко выразились две определяющие черты русского ума – утопия и эсхатология.

Клюев причастен к символизму, он сформировал крестьянское ответвление в этой школе, самой значительной в русском модернизме. Мессианские мотивы, мир сквозь сказания и пророчества, небывалое сочетание христианских мотивов с языческими – это индивидуально клюевское и, вместе с тем, эпохальное. Для

Клюева, как и для Вячеслава Иванова, искусство – путь возрождения подлинной религиозной жизни. Абсолютную ценность признавал он только за народным словом.

Эстетический идеал Клюева связан, с одной стороны, с фольклорно-почвенной традицией, с другой, с символизмом, направлением элитарным. В крестьянском символизме мифотворчество играло существенную роль, хотя и не было программной установкой. В отличие от Блока и других символистов, у Клюева был надёжный фундамент: он вёл доработку фольклорных залежей, пытался обновить запасники образной памяти русских. Именно в обновлении, а не просто в оживлении её видел он задачу. Образы Клюева органически связаны с архетипами славянского мира. Это одна сторона, а вторая – причастность его и к низовому, «поддонному», и к интеллигентскому вероисканию. Он – самоучка, но в его лице крестьянская интеллигенция сделала прорыв к сложнейшим слоям культуры. Настаиваю, расходясь с общим мнением: оппозиция христианство/язычество в мире Клюева снята, не углублена, как многие считают, а снята.

Георгий Адамович размышлял в эмиграции о судьбе Блока: «Блок казался жертвой, которую приносила Россия. Зачем? Никто не знал. Кому? Ответить никто не был в состоянии» («Наследство Блока»). Но Клюевто – жертва более несомненная. И мы гадаем – «зачем»: ради нашего духовного отрезвления? Для вразумления? Тяжкой, запредельной ценой даётся оно нам. Гадаем и спрашиваем ошалело: «Куда мы делись?» (В. Астафьев). Конечно, поэт не только спорил с эпохой, но и выражал своё время. Мятущаяся душа в конце концов подчинилась Духу.

Клюев – художник последней фазы национально-органической культуры, фазы философско-религиоз-

ных химер. Жизненная драма его – в совмещении несовместимого, а схема пути – возвращение блудного сына. Путь Клюева, зигзаги его – знак общего русского пути: от простоты к избыточной сложности и вновь к народной традиции. Надо учесть всю драму самоопределения и, прежде всего, понять завершение пути поэта. Диапазон религиозных исканий Клюева широк, но в пространство богоборчества он всё-таки не заходит. «Загуменный Христос» – ложная святыня, но всё-таки не анти-Христос.

Значительный поэт не может обойти мировоззренческие темы и обязательно создаёт философскую лирику. Дело, пожалуй, не в том, что Клюеву недоставало философской культуры. Беда, если нет дисциплины в вере, а поэт замахивается на запредельное. Он жил «в прельщении», геноцид отрезвил его. Долго не мог он оторваться ни от традиционного народного мировосприятия, ни от символистского, но постепенно разглядел в революции вызов Богу. Так оттеняется путь к православному традиционализму, называемому ещё «духовным реализмом». Современный читатель делает выбор, что ему ближе: певец «поддонной Руси» или христианин, горюющий о растерзанной России.

Мировоззрение Клюева близко к гностицизму, под знаком которого стоит русский символизм. Эпоха гностицизма в России – это преддверие социальной катастрофы. Одни хотели очищения мира, другие жаждали полной переделки его. К теме гностицизма пришёл в своих размышлениях этнолог Лев Гумилёв – в связи с феноменом антисистем. Оказывается, гностицизм получал оперативный простор на нисходящей фазе жизни народов. Такова поздняя античность, таков закат Российской империи – предреволюционный Серебряный век. Задача историков – найти место поэта «на шкале этногенеза» (Л. Гумилёв).

В этом масштабе, культурологическом, надо рассматривать и проблему стилизации. Ранние стадии национальной культуры не знают потребности в стилизации, распространение её говорит об утрате авторитетного слова. Стилизация Лермонтова и Кольцова не та же, что у Ремизова и Клюева. Вымывание героического пафоса, замещение трагедии игрой – такое знал и Клюев, но ощутил тупиковость этого направления.

В пору дебюта он хотел изобразить, традиционно для фольклора, святую Русь, но на её месте проступила Россия тёмная, одержимая, и этот лик оттолкнул поэта после революции. Низкое превращение – антипод высокого преобразования. Русский максимализм – замашка либо начать историю заново, либо отказаться от неё вовсе, оборвать её несправедный уклон.

В прозе своей поэт закрывается личинами, его автобиографические мифы далеки от реальных портретов, от житейского изображения лица. Есть здесь и тема щекотливая – энергия эроса. В философии эроса крестьянский поэт занял крайнюю позицию. Для него это путь преобразования человека и конечного исправления мира. Вопрос о культовом потенциале Клюева поднят ещё в дореволюционной России. Культовый потенциал Блока, Бальмонта, Ахматовой – предмет споров литературоведов, область историко-функциональных штудий. Нынешнее внимание филологов к наследию Клюева – пока на фоне интереса к Серебряному веку, даже на обочине его.

Клюев помогает нам видеть знаки катарсиса – просветление в трагедии. Наследие его возвращает нам память и тем даёт иммунитет. Выразитель национального образа мира, он и стал заложником русской идеи. Крестьянским поэтам в полную меру довелось пережить ломку национальной культуры.

В раннем творчестве Клюева можно усмотреть

утопию руссоистского типа, затем она усложняется, приобретает черты утопии реконструкции народа, а в послереволюционное время резко укрупняются апокалиптические мотивы. Но это не безысходность, не картины окончательной гибели России, поэмы завершаются символами преобразования. Поздняя лирика и особенно «Песнь о великой матери» высветляют лик – в христианском значении этого слова.

ЦИТИРУЕМЫЕ КНИГИ:

- Азадовский К. М.* Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование. СПб., 2002.
- Базанов В. Г.* С родного берега: О поэзии Николая Клюева. Л., 1990.
- Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990
- Йонас Ганс.* Гностицизм: Гностическая религия. СПб, 1998.
- Киселёва Л. А.* Христианство русской деревни в поэзии Н. Клюева // Православие и культура. Киев, 1993, № 1.
- Куняев Сергей.* «Ты, жгучий отпрыск Аввакума» // Наш современник, 2009 – 2013.
- Маркова Е. И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск. 1997.
- Мекш Э. Б.* Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Н. Клюева). Даугавпилс, 1995.
- Михайлов А. И.* Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990.
- Панченко А. А.* Христовщина и скопчество: фольклор и культура русских мистических сект. М., 2002.
- Пономарёва Т. А.* Проза Николая Клюева 20-х годов. М., 1999.
- Семёнова Светлана.* Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., 2001.
- Солнцева Н. М.* Станный эрос: Интимные мотивы поэзии Николая Клюева. М., 2000.
- Чёртон Тобиас.* Гностическая философия: От древней Персии до наших дней. М., 2008.
- Шенталинский Виталий.* Рабы свободы. В литературных архивах КГБ. М., 1995.
- Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. М., 1997.
- Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.

О пути и перепутьях Клюева

Несколько лет назад, создавая документальный фильм «Красные незабудки Николая Клюева», мы, режиссёр Ю. А. Ратомская и автор этих строк, обратились к настоятелю староверческого Успенского храма в Томске о. Геннадию с просьбой о разрешении съёмок в храме. Мне уже приходилось общаться с о. Геннадием по поводу фильма «Староверы», героями которого были, помимо воцерковленных старообрядцев, и беспоповцы-скитники, живущие в приобской тайге. О. Геннадий говорил о них с жалостью: «Бедные они, пропащие, – у них полтора таинства. Мешанина в головах. Рядом, как свои, и хлысты, и нетовцы. Бился я с ними, убеждал – упрямятся...какое им спасение?..»

Увы, «мешанина в головах» и у многих образованных людей, и у многих филологов, так или иначе пересекающихся с феноменом «древлего благочестия», в том числе в рамках темы «творчество Н. А. Клюева». Старообрядчество, старообрядческая культура в лучших случаях опознаётся ими на уровне двоеперстия, но фактически сливается в их сознании с осуждаемыми староверами ересями и с языческой традицией. Что вы хотите: «низовое-народное», «потаённое», «огнепальное», «лесное-загуменное»...

О. Геннадий спросил: «Этот Клюев – из наших? Слышал о нём разное». «Родом олонецкий, – сказали мы, – много соблазнов испытал – и вернулся, пришёл к вам». «Где окормлялся?» – спросил о. Геннадий. «В Троицком единоверческом». «Ну, да, где же ещё тогда?» – вздохнул о. Геннадий и разрешил снимать. Дело было сделано. Но нас не оставляла настойчивая мысль: не слукавили ли мы невольной, не подвели ли строгого пастыря?

И вот только сегодня, прочитав книгу профессора А. П. Казаркина о пути Николая Клюева, думаю с облегчением: не слукавили, не подвели.

Вообще же, есть что-то символическое в том, что растянувшаяся на полвека работа по возвращению Николая Клюева, связанная со многими славными именами, начиная с С. И. Субботина и Г. В. Свиридова, «последнего великого русского композитора», наконец-то потребовала не только полноты охвата наследия «одного из самых глубоких поэтов России» в плане серьёзного, выверенного издания его текстов, но и полноты и целостности исследования его жизни, его биографии и мировоззрения, его духовной эволюции. Сейчас мы можем говорить о решающей стадии в накоплении потенциала понимания, о том, что клюеведы созрели для постановки таких важных задач. Появился фундаментальный труд Куняева «Ты, жгучий отпрыск Аввакума...» Книга Казаркина написана в ином ключе.

Историко-культурный парадокс Н. Клюева заключается в том, что, признаваясь художником первого ряда, но чрезвычайно «сложным» в восприятии, нуждающимся в «расшифровках», он меньше всего и небрежней всего изучался именно с точки зрения конкретики этой сложности, оставался «непереводимым».

Мы любим то, что знаем, незнание или недознание часто имеет инерционную иллюзию достаточности владения информацией. Духовно-культурный ландшафт, из которого вырос Клюев и который в известном смысле оцельнялся и дорисовывался им самим, забылся, растворился стал приблизительным в своей далёкости. «Белая Индия», «загуменный Христос»... У нас были декоративные представления о мировоззрении Клюева, о религиозных основах его творчества, которое сливалось в некий статичный набор. Как ни странно, сама трагическая судьба не вписавшегося в новую

кумачовую жизнь крестьянского поэта по-своему отвлекала внимание умных читателей Клюева от драмы его духовных поисков, от понимания его восхождения, внутренне свободного и добровольного, на свою собственную Голгофу.

Сегодня мы понимаем, что малое и даже профанное дело – говорить о народности вообще, о крестьянском, фольклорном и христианском составе творчества Клюева. Определяя свою исследовательскую задачу, А. Казаркин говорит: если мы знаем, «от чего шёл Клюев» (и здесь он скорее вежлив, п. ч. его книга как раз показывает, что и этого мы толком не знали), то первостепенное значение приобретает вопрос: «А к чему пришёл он?»

Задача сложнейшая. Не зная начал, не познаешь концов. Клюев создавал о себе миф, исследователи присовокупляли к нему другой. «Нынешние специалисты, в большинстве своём, равно принимают и его “хлыстовство”, и его “старообрядчество”, выуживают из стихов Клюева экзотические “изюминки”, опираясь на его автожития. А религиозная индифферентность и всеядность настраивают на мнимые отождествления», пишет Казаркин. При этом его не забывают называть старовером, а фактически апологетизируют сектантство, истинному староверию чуждое и страшное. При этом новые веяния скорее способствуют хаотизации понимания: «мотивный анализ превращает авторское послание в плазму, растворяет индивидуальное во всеобщем».

Из чего исходит и к чему идёт А. Казаркин? Да, клюевская поэзия «полигенетична», да, Клюев отдал щедрую дань модернизму (символизму). «Старовер-декадент – это химера, характерная для нисходящей фазы национальной культуры», констатирует он, опираясь на концепцию Л. Н. Гумилёва. Но путь Клюева

– путь раскаяния и прозрения, страдания и очищения: «Клюев начал осмыслять национальную катастрофу с опорой на православный традиционализм».

Возвращение блудного сына? Да. «Поздний Клюев как бы отступил в русское Средневековье» – в поисках масштаба охвата, рычага. «Большое видится на расстоянии», как сформулировал его ученик Есенин. Полагаю, что Казаркин имеет право утверждать: «Настаиваю, расходясь с общим мнением: оппозиция христианство/язычество в мире Клюева снята, не углубленна, как многие считают, а снята». Но для того, чтобы это сказать, исследователю пришлось «разобраться» с Серебряным веком в целом и дать ему новую (или забытую), духовно-религиозную оценку. Книга Казаркина – это книга борьбы с приблизительностью и небрежностью оценок. И соответственно – книга расшифровок и раскодирований.

Здесь мы приступаем к непосредственным оценкам труда исследователя. Книга написана автором, всю жизнь занимавшимся и русским фольклором, и сибиреведением, и религиоведением, верующим православным человеком (из семьи староверов). Это само по себе задаёт особый подход в интерпретации. Иные люди видят на подоле сарафана незатейливый узор, другие, в меньшинстве своём, древнюю оберегающую символику засеянного поля и образ Макоши. Речь – об исходной компетентности взгляда.

В работе почти исчерпывающе прописаны и осмыслены гностические основы творчества Клюева, его прикосновение к «тёмному двойнику христианства», со всеми его, клюевскими, кивками на язычество. Говорится и об «индоевропеизме» поэта, его оригинальной культурологии.

Особое место занимают в книге этюды, посвящённые итоговым творениям Клюева – стихотворению

«Есть две страны...» и поэме «Песнь о великой матери».

Книга написана страстно, но не пристрастно. Во имя убедительности и согласно её внутреннему строю автор отказался от иных академических предписаний в пользу свободной эссеистики. Он в ней филолог, культуролог, поклонник поэзии, верующий человек и, что очень важно, выходец из сибирского крестьянства, проживший нелёгкую жизнь в родной стране.

Уверен что на полке современных штудий о русской литературе XX-го века книга А.П. Казаркина «Посвящённый от народа» займёт своё, почётное, место. Потому что она и о «посвящённом», и о народе. И об их общем пути.

*Владимир Костин,
писатель,
кандидат филологических наук.*

Казаркин Александр Петрович

**«Посвящённый от народа»:
путь Николая Клюева**

Научно-популярное издание

Редактор Г. А. Колосова
Корректор Н. В. Кулманакова
Верстка О. В. Карташов

Отпечатано в __ «_____»

г. Томск, Адрес.

Подписано в печать 00.00.2010.

Формат 84x108/32

Бумага офсетная. Гарнитура «Book Antiqua»

Тираж ____

Заказ № ____

Андрей Белый:

**«Клюев... всё более и более,
как явление единственное, нужное,
необходимое, меня волнует:
ведь он – единственный
народный Гений...»**

Георгий Свиридов:

**«Если представить себе
из будущего нашу Россию как целое,
как дух и культуру, то её поэзию
(одно из драгоценных слагаемых
этой культуры) нельзя будет
вообразить себе без Н.А. Клюева.
Она не будет полна!»**