

У ИСТОКОВ «БОЛЬШОГО ЭПОСА» НИКОЛАЯ КЛЮЕВА: «ПЕСНИ ИЗ ЗАОНЕЖЬЯ»

В российском и зарубежном клюеведении распространено представление об эпической природе поэтического дарования Клюева и уникальности созданного им в 20—30-е годы грандиозного эпоса.¹ Однако практические не исследованы истоки этого эпоса (как в самом творческом наследии поэта, так и в историко-культурном контексте). В научных монографиях и собраниях сочинений Клюева одни и те же тексты квалифицируются различными учеными и как поэма, и как лирическое стихотворение;² поэтические циклы в одних изданиях сохраняют свою структуру, в других — «рассыпаны» на отдельные произведения.³ В частности, такой авторитетный специалист по новокрестьянской поэзии, как А. И. Михайлов, убежден в том, что «Песни из Заонежья» являются не циклом, а всего лишь подборкой стихотворений в соответствующем разделе «Песнослава».⁴ Попытаемся обосновать противоположную точку зрения. Начнем, как и положено, с заглавия.

¹ Еще В. Г. Базанов отметил, что Клюев «использует народное слово для создания образной орнаментальности, по-казительно владея словоплетением. (...) Лирическая песня — не его стихия» (Базанов В. Г. С родного берега: О поэзии Николая Клюева. Л., 1990. С. 58). Э. Б. Мекш рассматривает и стихотворные циклы, и поэмы Клюева как «своеобразные главы единого лирического эпоса» (Meksch E. N. Klujeva eposs krievu ziemnieku dzejas kontekstā. Habilitācijas darba kopsavilkums. Rīga, 1994. С. 20). Интересна идея «сквозного цикла» в структуре «Песнослава», предложенная Е. И. Марковой (Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1977. С. 158—159). С. Г. Семенова подчеркивает, что клюевский эпос «не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия» (Семенова С. Г. Поэт «поддоной» России. (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев: Исследования и материалы. М., 1997. С. 52).

² Так, в монографии Э. Б. Мекша «Образ Великой Матери. (Религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева)» (Даугавпилс, 1995) поэме «Белая повесть» посвящена отдельная глава (С. 38—45), тогда как в недавнем наиболее полном издании поэтических произведений Клюева она помещена в разделе «Стихотворения» (Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н. Н. Скатова, вступит. статья А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарина. СПб., 1999. С. 303—307).

³ Б. Филиппов в комментарии к мюнхенскому двухтомнику Клюева называет «Песни из Заонежья» циклом (Клюев Н. Соч.: В 2 т. / Под общей ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. [Мюнхен], 1969. Т. 1. С. 532). Они выделены в «особый раздел», как и в «Песнослове» (потому в дальнейшем мы будем ссылаться именно на мюнхенское издание, указывая в тексте том римской цифрой и страницу арабской). В «Сердце Единорога», где все произведения расположены в хронологической последовательности, нет указаний на принадлежность разрозненных «песен» к одному циклу. Раздел «Песни из Заонежья» (в единственном прижизненном собрании сочинений Клюева «Песнослов») комментатор называет «подборкой стихотворений» (С. 864, 865 и др.).

⁴ В монографии А. И. Михайлова «Пути развития новокрестьянской литературы» (Л., 1990) содержится глубокий анализ отдельных стихотворений, составивших «Песни из Заонежья» (С. 73, 114—117), однако нет даже упоминания о том, что они входили в исподволь создаваемый цикл.

* * *

Заонежье... Край, находящийся за «Онего сизоводным», в имени своем запечатлевший удивление и негу: «о-него!..» И все же чудится в этом слове еще какая-то тайна, как в «зазеркалье»: ведь озеро — тоже «зеркало», и «за» может указывать не только на прибрежное, земное пространство, но и на подводное, «пододонное», — то, что *за* поверхностью воды... Из каких же пространств донесли до нас «Песни из Заонежья»? Думается, «олонецкий крестьянин»,⁵ прославивший родное «Обонежье»,⁶ на сей раз имел в виду не просто географическое название. Вспоминается другое произведение Клюева, «Заозерье», — поэма, посвященная памяти матери. Написанная уже в эпоху всероссийской погорельщины, она повествует о деревенской Руси, где в хороде праздников торжественно совершается вечный чин избяной «литургии жизни». «Хорошо зимой в Заозерье...» — слова эти явственно перекликаются со строкой из «Погорельщины»: «Порато баско зимой в Сиговце!» И так же, как в этой знаменитой клюевской поэме, реальные приметы Русского Севера — его природы, истории, быта — в «Заозерье» мифологизированы: здесь «вплетают в конские гривы / Ирбитский, Суздальский звон»; здесь ожившие иконы дозорят хлеба, пасут табуны коней, блюдут красоту и здоровье крестьянского мира; здесь даже павлины не в диковинку и «Сиям гостит до рассветок» в избе...

Смысл начального «за-» (вспомним цветаевское: «Понимаешь? За! / Вне!..»)⁷ усилен мифологическим мотивом водной преграды, водораздела (река, отделяющая мир живых от мира мертвых). Конечно же, это иная реальность, «индий» мир, который Клюев назвал «Белой Индией».⁸ Это пространство «бездонного слова» поэта, в которое «канут моря и реки»...

Возможно, название книги А. Н. Толстого «За синими реками»⁹ также сыграло определенную роль в выборе Клюевым заглавия для своего цикла. Скорее всего, именно об этой книге идет речь в письме к Блоку (ноябрь 1913 года), где Клюев прозрачно намекает на то, что его стихи противостоят «былинам второго сорта», как оценил адресат стихотворения А. Толстого.¹⁰ Заметим, что Клюев называет здесь три своих произведения из сборника «Лесные были»: «Плясея», «Бабыя песня» и «Сизый голубь», — весьма значительные в композиции будущего цикла «Песни из Заонежья». В первом

⁵ «Свои первые стихотворные опыты, посылая их в столичные журналы, Клюев подписывал: „Крестьянин Николай Олонецкий“» (*Базанов В. Г.* С родного берега. С. 4).

⁶ «Осенняя явь Обонежья, / Как сказка, баюкает дух», — писал Клюев в стихотворении «Пушистые, теплые тучи...» (I, 301), созданном в период работы над циклом «Песни из Заонежья».

⁷ Слова из «Поэмы Конца» (*Цветаева М. И.* Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 393).

⁸ На связь семантики «Белой Индии» с олонецким диалектным значением слова «ънди» («в другом месте, в другой раз») указала О. В. Пашко (см.: *Пашко О. В.* «Индия» в творчестве Н. А. Клюева. (К определению границ мифопоэтического пространства) // Ритуально-мифологичний підхід до інтерпретації художнього тексту: Збірник наукових праць. Киев, 1998. С. 131).

⁹ Эта книга, вышедшая в 1911 году, связана с развитием поэтического фольклоризма и ретроспективным движением в русской культуре начала XX века. Опыты такого рода были Клюеву далеко не безразличны.

¹⁰ См.: Письма Н. А. Клюева к Блоку / Вступит. статья, публ. и коммент. К. М. Азадовско-го // Лит. наследство. 1987. Т. 92. Кн. 4. С. 518. В комментарии к цитируемому письму К. М. Азадовский пишет, что «имеются в виду, скорее всего, „былины“ А. К. Толстого» (С. 522). Однако в письме Клюева речь идет исключительно о произведениях *современной* литературы, связанных с темой деревенской Руси и фольклором. В частности, он цитирует стихотворения Блока «Загляжусь ли я в ночь на метелицу...» и «Песельник», называя их также былинами (С. 518). Очевидно, что «былина» для Клюева — иерархически более высокое определение стиха, связанное с народно-песенной эпической основой стихотворчества. (Далее, ссылаясь на текст этих писем, указываем только страницу в скобках.)

письме, адресованном Блоку, среди присланных начинающим поэтом стихотворений было одно, в котором, по сути, уже сформулирована творческая задача и содержится зерно будущего эпического замысла: «Я поведаю миру былину...» (С. 463).

«Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!..» (С. 465). Порыв пробуждающегося мощного таланта сочетался у молодого Клюева с чувством жестокой обиды за народ («Мы Исава в словесной ловле» (II, 169), — скажет он позднее), со стремлением утвердить духовное превосходство крестьянина, которого барин презрительно обозвал «фефелой».¹¹ «Отлил пулю помещик Энгельгард, что народ фефела, — ему есть вера», потому что «сытые», как в андреевском «Царе Голоде», в одушевленность «голодных» не верят; для них крестьянин не человек, а «оно»: «„оно не понимает“... Отчего милостивые господа хохочут?» — повторяет Клюев в письме Блоку вопрос «голодного» из драмы Л. Андреева (С. 477).

Любопытное совпадение: печально знаменитый «душевладелец» Тараса Шевченко — тоже «помещик Энгельгардт»... Откликаясь на статью М. А. Энгельгардта анонимной заметкой «Черные дни (Из письма крестьянина)»,¹² Клюев как бы выполняет завет Шевченко: «Пишите, подайте голос за эту бедную, грязную, опаскуженную чернь! За этого поруганного бессловесного смерда!»¹³

О том, как ревниво и требовательно относился Клюев к попыткам писать о народе (и, в особенности, от имени народа), свидетельствует непримиримо резкий тон его отзыва о стихотворениях Блока «Песельник» и «Пляска»: «балаганные прищелкивания про Таньку и Ваньку» (С. 478). Клюев, с благоговейным восторгом писавший Блоку о его «Нечаянной радости» и умевший находить возвышенные определения даже для тех стихотворений (из «Земли в снегу»), которые были для него неприемлемы (как «смертная ложь нашего интеллигента» — С. 477), в отношении «Песельника» и «Пляски» беспощаден: «Я читал их на беседе (посиделке), девки долго смеялись...» (С. 478). А блоковская строка «Эй, желтенькие лютики...» вызывает у Клюева шквал возмущения: «в „Пляске“ слово „лютики“ будто с того света свалилось, незнакомое, уродливое, смешное, как барыня в буклях, с лорнетом и в плиссе, попавшая в развеселый девичий хоровод, где добры молодцы — белы кречеты, красны девушки — што малинушка» (С. 478).

Правда, в этом же письме по поводу собственного «стихотворства» Клюев пишет: «Можно ли так писать — не наивно ли, не смешно ли?» (С. 478). Однако очевидно, что «Исав в словесной ловле» уже готов к борьбе за утра-

¹¹ Слово «фефела» означает «простофиля, разиня, растопыря» (*Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956. Т. IV. С. 533*). После поражения первой русской революции оно стало в журнальной и альманашной литературе нарицательным именем крестьянства. Об этом с возмущением писал Горький в «Разрушении личности», порицая молчание «культурного общества», когда «народ именуют фефелой» (*Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 76*). Однако кличка сохранилась, и в 1915 году один из представителей «культурного общества» делает вывод: «Скорее фефела ближе к четвероруким, чем к нам» (*Рейснер М. А. Фефела: Отрывок из руководства для молодых хозяев // Рудин. 1915. № 1. С. 11*). Любопытно, что в этом же номере журнала опубликован известный фельетон Л. Рейснер «Краса» с издевательской карикатурой на Клюева, Есенина, Ремизова и Городецкого — участников выступления группы «Краса». О «poleмическом смысле и иронии» есенинской характеристики мужиков в «Анне Снегиной» («Фефела! Кормилец! Касатик!») см.: *Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека». Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001. С. 425—428*.

¹² См.: *Азадовский К. М. Раннее творчество Н. А. Клюева (Новые материалы) // Русская литература. 1975. № 3. С. 200—204*.

¹³ *Шевченко Т. Г. Журнал // Шевченко Т. Повна збірка творів: В 3 т. Киев, 1949. Т. 3. С. 173*.

ченное «право первородства». В словах об «изначальной ярости Земли-матери, придавленной снегами до часа и дня урочного», таится обещание преодолеть «бессловесность» крестьянской «земляной» культуры, поведать о духовном бытии народа — и не где-то «за синими реками», а в родных «Заонежьях».

«Мысленные мрежи, / Слуха вертоград, / Глуби Заонежий / Перлами дарят». От поэмы «Мать Суббота», откуда взяты эти строки, до «Песни о Великой Матери» — все явственнее звучит в творчестве Ключева мотив «заонежской» (т. е. «запечной», «китежской», «пододонной») Руси. В его лирическом эпосе словно сливаются и те «две жизни» поэта, о разделенности которых он писал Блоку в 1909 году: «Такой уж я человек зарожён, что от дум и восторгов и чаяния радости жизнь для меня разделена на два — в одном красота, „жемчужовые сны наяву“, в другом нечто „Настоящее“, про что говорить я не умею, но что одно со мной нерушимо, но что не казенный бог...» (С. 489). В 20-е годы, называя поэму «Мать Суббота» «избяным Экклезиастом, Евангелием хлеба», Ключев подчеркнет именно это соединение красоты и веры: «Рождество хлеба, его заклание, погребение и воскресение из мертвых, чаемое как красота в русском народе, и рассказаны в моей „Голубой Субботе“».¹⁴

Однако на каком основании мы можем связывать стихотворный цикл, воспринятый современниками Ключева как народный песенник,¹⁵ с последующим эпосом? Что позволяет видеть в «Песнях из Заонежья» не разрозненные этнографические картинки, расцвеченные юмором, а цельное повествование с глубоким, подчас трагическим подтекстом?

Обратимся прежде всего к истории создания цикла. Первые два стихотворения написаны не позднее 1909 года: в сентябре этого года Ключев посылает Блоку «Девичью песню» («Вы белила-румяна мои...») и «Песню» («Как во нашей ли деревне...»). Оба стихотворения опубликованы в 1912 году в «Аполлоне»: первое — под заглавием «Девичья», второе — «Теремная». В том же 1912 году они помещены в третьей книге стихов Ключева «Лесные были»; здесь же, кроме этих двух, — еще тринадцать «песен» будущего цикла. Все они озаглавлены: «Острожная», «Рыбачья», «Полюбовная», «Посадская», «Кабацкая», «Рекрутская», «Досюльная», «Свадебная» и т. д. (В окончательном варианте цикла большинство заглавий будет снято.)

Общее название «Песни из Заонежья» появляется в 1914 году: в № 11 «Ежемесячного журнала» им объединены пять стихотворений Ключева («Я сторела, молоденька, без огня...», «На селе четыре жителя...», «Я ко любушке-голубушке ходил...», «Не под елью белый мох...», «Ах, подруженьки-голубушки...»). Несколько раньше в том же журнале (№ 2) напечатано стихотворение «Ах вы, цветики, цветы лазоревы...», посвященное Н. В. Плевицкой. В книге «Мирские думы» (1916), которая завершается циклом «Песни из Заонежья», именно это стихотворение является начальным. Кроме пяти вышперечисленных, в цикл вошли «Песня про Васиху», «Ивушка зелененька», «Песня под волынку», «Меня матушка будит спозаранья...», «Стих

¹⁴ Цит. по: Азадовский К. М. Николай Ключев: Путь поэта. Л., 1990. С. 243.

¹⁵ Правда, окончательный вариант цикла не привлек внимания критики; отклики на «Песни из Заонежья» связаны, в основном, с одноименным разделом книги «Мирские думы» и отдельными «песнями», помещенными в «Лесных былях». В частности, Н. Венгров в рецензии на «Мирские думы» отметил у Ключева «тяготенье к эпосу», но лишь в связи с «Беседным наигрышем», а по поводу песенного цикла раздраженно заметил: «Только совершенно напрасно поэт не указывает в своей книге, что... „Песни из Заонежья“ — обработка материала народного, подлинной народной песни, что чересчур чувствуется под стихами» (Венгров Н. Николай Ключев. Мирские думы // Современный мир. 1916. № 2. С. 160).

о праведной душе», «Прославление милостыни» и «Скрытный стих». В этом расширенном варианте цикл содержит тринадцать песен. Наконец, в первом томе «Песнослава» раздел «Песни из Заонежья» состоит уже из двадцати восьми стихотворений: двенадцать — из «Мирских дум» (кроме «Скрытного стиха»), еще пятнадцать песен из «Лесных былей» и одно, «Песня про Судьбу», — из «Братских песен».¹⁶

Заметим, что и в этом окончательном варианте цикл по-прежнему открывается стихотворением «Ах вы, цветики, цветы лазоревы...», которое, на наш взгляд, позволяет найти ключ ко всему замыслу. Оно загадочно и многозначно, скрывает в каждом слове и образе иносказание.

Уже в первой строфе сочетание эпитетов «лазоревый» и «алоцветный», уподобление цветов «красной зорюшке» указывает на их нездешнюю, небесную природу. В народной духовной поэзии «алы цветики» или «лазоревы цветы» — символ человеческой души, которой следует остерегаться мирских соблазнов и нечестия («лютото мороза»).

Клюевской аллегории: «Как на вас, цветы, лют мороз падет... Сгубит зябель-цвет, корень выстудит!» — находим многочисленные соответствия в скопческих песнях («Под высоким небом... / Вырастали алы цветики»; «Наступила пора, время лютото, / Холодное, морозное»; «Призаблекли в саду лазоревы цветы»¹⁷).

«Светлица», куда наезжают «гостиные купецки сыновья» выбирать себе «женок по уму», также связана с мотивом *духовного* выбора, традиционного в народной мистической поэзии (ср.: «добрый молодец... во руке держит лазоревый цвет», «дорогой товар показывает»;¹⁸ «Молодец в торгу гуляет, / Дорог товар покупает...»¹⁹). Не случайно и упоминание о Костроме, куда увозят молодцы своих избранниц. «Около Костромы явился Данило Филиппович, называвшийся господом Саваофом, начальник хлыстовщины», — оттого и поется в одной из сектантских песен: «Славен город Кострома, / Верховная сторона...».²⁰

В этом контексте образ «свет-Миколушки», которому в песне предсказано, что, как цветы от мороза, его «могота» погибнет от «штофа зеленого», также можно толковать иносказательно. Клюев неоднократно уподоблял поэзию вину,²¹ вдохновение — опьянению («Пьян вином овиным, / Исхожу стихом» — II, 310). Однако творческий экстаз, поэтические «пиры» он оценивал подчас весьма сурово, то называя себя «словопоклонником богомерзким», то уподобляя поэта «одалиске» на бесстыдной языческой пирушке. Не потому ли «Миколашке-питуху» не суждено добыть себе «распригожую» красну девушку в «брилянтиновом наряде» — ему достается «вдовья дочка», которой все женихи пренебрегли («Оставляли по залавочкам труху — / Вдовью дочерь...»)? И одета она совсем не как невеста: в «посконь с серою мешковиной». Но именно поэтому легко распознаешь в ней девушку-чернавушку — ту, что помогает Садко выбраться из подводного царства.

¹⁶ Текст цикла далее цитируем по мюнхенскому изданию (I, 351—377) без ссылок на страницу, указывая названия песен и порядок их расположения в цикле.

¹⁷ Материалы для истории Хлыстовской и Скопческой ереси, собранные П. И. Мельниковым. Отдел V. Правительственные распоряжения, выписки из дел и записки о скопцах с 1834—1844 // Чтения Общества истории и древностей российских. 1871. Кн. 1. С. 114, 38.

¹⁸ Там же. С. 109.

¹⁹ Материалы для истории... Отдел III. Правительственные распоряжения о скопцах до 1826 // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. 1872. Кн. 3. С. 93.

²⁰ Там же. С. 139.

²¹ В 24-й песне цикла («Летал орел за тучею...»), будто в продолжение этого мотива начального стихотворения, дано прямое сравнение: «*чарка* злая, винная, / Что *лесенка* досюльная...» (курсив мой. — Л. К.).

Образ мудрой девы, «грамотеи», волшебной вышивальщицы, которая говорит о себе: «Я — посадская чернавка», — появится в 10-й песне цикла, «Посадской». Заметим, что в начале песни «чернавка» упоминает «бел-призорник» — именно этот цветок связан у Клюева с образом «Садко-народа» в созданном в 1912 году стихотворении «Без посохов, без злата...»: «У Садко — цвет-призорник...».

Поблекшему «алому цветику» уподоблен «свет-детина заудалый» в 8-й песне («На припеке цветик алый...»); «купецкий сын» появится в 16-й песне («Песня про Судьбу»)..

Но главное: тема выбора, тема судьбы, обозначенная начальным стихотворением, пронизывает и объединяет все произведения цикла — и шуточные, и трагические. А традиционная символика духовного стиха, сектантской песни обеспечивает подтекст, позволяет соединить отдельные сюжеты, связать разрозненные образы.

Так, начало 23-й песни цикла, «Сизый голубь», и заставочным образом, и сюжетикой повторяет духовный стих, записанный от соловецких скопцов: голубь прилетает под оконце, чтобы узнать, о чем говорят в терему. Но далее в фольклорном тексте голубь, попадающий на «радение», обличает «сестриц-братцев» — тут сам «Батюшка» подходит к нему с укоризной и не велит никого обличать.²² А в клюевской песне совершается сказочное превращение. «Голубь» оборачивается «пареньком», чтобы разделить с девицей «красоту-любовь»: «Запрокинуть девий лик, / С перелету на груди / Птичьим пылом изойти». Текст можно толковать двояко. Например, согласиться с Б. А. Филипповым, что «частое начало скопческих песен — с подслушивающим голубем — использовано Клюевым для любовной темы» (I, 541). Если это так, то поэт осуществляет как бы «обратный перевод», возвращая мистическую символику в сферу собственно лирической поэзии. Но, с другой стороны, и клюевская концовка вполне может быть воспринята как изображение духовного соединения. (В «Соловецких документах о скопцах...» есть песня, в которой страстное желание молодой героини жить «в любви с Богом», «со Христом в одном согласице» выражено в таких словах: «Я спать лягу — мне не хочется, / Живот скорбью осыпается, / Уста кровью запекаются».)²³

Важно отметить другое: «сизый голубь» влетает в клюевский цикл еще в 12-й песне («Слободская»), повествующей о том, как юноша, не получив отцовского «дозволения» жениться, навсегда затворился «в темной келье». Лирический герой песни, отмеченный кротостью и женственной красотой («как малина», «тонкоплеч и чернобров», «головушкой покорен»), назван «сизым голубем». Здесь можно усмотреть аллюзию на секту скопцов, называвших себя «голубями», и связать любовную неудачу юного героя с последующим триумфом «сизого голубя» в духовном «согласице».

В связи с проблемой источника, фольклорного образца-«прототипа» клюевских песен Б. А. Филиппов подчеркивает разительное несходство «Слободской» с наиболее, на первый взгляд, близкой ей «трагической мещанской балладой», начинающейся почти теми же словами. Сравнение демонстрирует, «насколько песни Клюева не являются „стилизацией“ народных»: «формальное сходство в песнях ограничивается, главным образом, совпадением первых строк — при полной самостоятельности дальнейшего развития песни» (I, 538, 536). Любопытно, что для сравнения Б. А. Филиппов берет фольклорные тексты, записанные не в Олонии, а в Костромской и Владимирской губернии-

²² Материалы для истории... Отдел I. Соловецкие документы о скопцах // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских. 1878. Кн. 1. С. 165.

²³ Там же. С. 173.

ях, в Ставрополе Кавказском... (Хотя, добавим от себя, в числе фольклорных источников могут быть названы и многие олонекские песни: вышеупомянутые скопческие, «Вы белила, румяны мои...»,²⁴ «Недозрелую калинушку...»²⁵ и др.) Это убеждает нас в том, что Клюев уже в «Песнях из Заонежья» стремился создать обобщенный образ народной души, народной судьбы, используя богатейший этнографический материал своего края и опираясь на общерусскую фольклорную традицию.

Поэт сознательно прибегает к «вариативности», чтобы «обнаружить максимум возможностей, скрытых в традиции».²⁶ «Семантика вариантов неизбежно пересекается и взаимодействует. При этом фольклор как бы нарочито предполагает взаимоисключающие развязки и противоположные трактовки».²⁷ Это наблюдение Б. Н. Путилова вполне применимо и к «заонежскому» циклу Клюева. Среди его двадцати восьми «песен» есть, как мы уже убедились, различные вариации на одну и ту же тему. Более того, цикл распадается на своеобразные «гнезда»,²⁸ в каждом из которых можно выделить преобладающие мотивы; но именно их варьирование и взаимодействие позволяют выявить тот «комплекс устойчивых и общезначимых представлений»,²⁹ который содержится в фольклорной традиции.

Наиболее яркий пример — начальное «гнездо» цикла, первые семь песен, объединенные темой девичьей судьбы. О невесте-«чернавке», символическом образе песни-зачина, мы уже упоминали. Отметим характерное взаимодействие *черного, белого, алого* цветов в последующих текстах. Сочетание белого и красного дано уже в самом заглавии 2-й песни — «Вы белила-румяна мои...». Лирической героине, девушке с «зарецветом на щеках», «*алым* маком... на устах», суждено с «широкой гульбы» уйти в «*белый* скит». По какой причине — об этом песня молчит. Любовь без взаимности? Родительский запрет? Отказ от преходящей земной страсти во имя вечной небесной любви? Все эти мотивы впоследствии прозвучат в цикле, здесь же — лишь многозначительная концовка: «Скатной ягоде не скрыться при пути, / От любви девке сердца не спасти». Однотипный стихотворный размер (шести-стопный песенный хорей) соединяет 2-ю песню с 4-й («Я сгорела, молоденька, без огня...»), что позволяет острее ощутить контраст двух судеб: девушки, избравшей «полон» тихозвонного скита, и замужней женщины в домашнем «полоне». Однако характер перед нами — один и тот же: те же удаль, щегольство, озорная речистость, умение постоять за себя и потребность поведать людям «про свою судьбу». Алым, белый, черный цвета и здесь переплетаются («*красные* скрипучи каблучки», *черная* «ременная плеть», «*белые* холсты»).

В 3-й песне («Западите-ка, девичьи тропины...») героиня расстается с «пригожеством-красой» и «гульбищем-воленьем», потому что погибает ее милый. Алым цвет, как бы заставочный в девичьей судьбе, сменяется черным

²⁴ Песни Олонецкой губернии // Народные песни Вологодской и Олонецкой губерний, собранные Ф. Студитским. СПб., 1841. С. 66—67.

²⁵ Сказки и песни Белозерского края / Зап. Б. и Ю. Соколовы. М., 1915. С. 458.

²⁶ Путилов Б. Н. Вариативность в фольклоре как творческий процесс // Историко-этнографические исследования по фольклору. Сборник статей памяти С. А. Токарева. М., 1994. С. 191.

²⁷ Там же. С. 196.

²⁸ Термин «гнездо» принадлежит самому Клюеву: «несколько тысяч словесных гнезд стихами и полууставно», по свидетельству поэта, «памятовала» его матушка (Клюев Н. Автобиографическая проза // Север. 1992. № 6. С. 157). «Гнездом» названа и третья часть поэмы «Песнь о Великой Матери». Прав Э. Б. Мекш, утверждая, «что все части поэмы следует обозначать „гнездами“, ибо для Клюева этот термин не случайный» (Мекш Э. Б. Образ Великой Матери. С. 129).

²⁹ Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. Ростов-на-Дону, 1989. С. 19.

(в первой строфе — «макасовый *красный* сапожок», в последней — «*черная монашка*»).

Мотив *красной* «скатной ягоды», которой «не скрыться при пути», достигает трагической кульминации в 5-й и 6-й песнях, также объединенных общим стихотворным размером (четырёхстопный хорей). Это повествование о «беззаконной» любви, заканчивающейся гибелью девушки. От сладкого «малинова куста» — через «калинов мост», где «малец кладочку долбил», а «зарудело-заалело камень-тело молодо», — к «гробнику-теремку», выстроганному тем же «мил-дружком», пролегает путь героини в песне «На малиновом кусту...». Насыщенная мифологической символикой, песня поражает своей целомудренной простотой и гармоничностью; она как бы иллюстрирует слова Клюева из письма Блоку: «народная песня, наружно всегда однообразная, действует... какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линий, тому понятна во всей полноте и народная песня» (С. 502). Определение «торный, неззорный первопуток на погост», как и заключительные слова: «Белый саван, сизый ладан — / Светлый девичий зарок», — создают впечатление едва ли не «спасительного» для героини конца. (По крайней мере, люди не дознались, что «в утробе по зазнобе / Зреет ягода густа...») Как и отчего умерла девушка, остается недосказанным, но ушла она из жизни, видимо, не своевольно — иначе путь на погост не был бы «неззорным». А в следующей, 6-й песне («Как по реченьке-реке...») из намеков, из «языка линий» мы узнаем, что очутившаяся в подобной ситуации героиня бросилась в воду и стала русалкой. Вот плывет в челноке ее соблазнитель, а из двух пойманных им сивов один — рыба-оборотень, «рыбаку заочный сын!» Потому-то «в лютой немочи-тоске / Заломила руки мать», торопя возмездие: «Глуби рощут: так иль сяк, / Будешь ты на дне, рыбак».

Заметим, что тема «беззаконной» любви и внебрачного ребенка продолжится и в следующем «гнезде» цикла. В 14-й песне («Я ко любушке-голубушке ходил...») ревнивый жених, уговаривая свою милую не заглядываться на других, в конце концов — после комично длинного перечисления всех, кого ей следует «разлюбить», — угрожает героине тем, что ее доведут «до зыбки — непотребного лубка, / До отцовского глухого кулака, / Будет зыбочка поскрипывать, / Красна девушка повздыхивать».

Таким образом, «бытовое», обыденное разрешение ситуации соседствует с мифологическим (причем наличествуют как «искупительный», «неззорный», условно говоря, христианский вариант, так и «языческий», с отголосками тотемических представлений).³⁰ Очевидно, что здесь, как и в фольклоре, неуместен «критерий достоверности, эмпирической правды» — важна лишь «возможность... обобщений, отвечающих сознанию этноса на разных этапах его истории».³¹

Наконец, 7-я песня — «Плясея» — с ее подчеркнутым двуглосием («девка-запевало» и «парень-подпевало»), одновременно сводит вместе предыдущие мотивы и определяет «линии» следующего «гнезда» (песни с 8-й по 14-ю, в основном, связаны с темой мужского одиночества: герой насильно разлучен с милой или пренебрегаем ею).

Грозной силой веет от образа «Плясеи». Это сама стихия — «вихорь», «бурелом»; она и манит, прельщает своим «хмелем», и страшит ярост-

³⁰ Тот же тотемический мотив присутствует в названии деревни в «Погорельщине» (Великий *Сиг*) и в образе «костлявого, как смерть, *сига*» — умирающего «украинца Опанаса» — в цикле «Разруха».

³¹ Путилов Б. Н. Указ. соч. С. 196.

ной мощью. Героиня уподобляет себя подрубленной, «на смерть раненой» сосне в бору, «шалой рыбе», что рвется в родимый омут из невода... От ее пляски замирают в изумлении люди и активизируются демонические силы («Домовой завыл — крякнул под полом, / На запечье кот искры выбрызнул»).

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

В «красной удале» «Плясеи» воплощена «изначальная ярость Земли-матери», о которой Клюев писал Блоку в 1908 году. Эта связь женского начала с праматеринским «земляным» (глубоко укорененная в фольклорной традиции) подчеркнута «портретными» деталями (косы — «бор дремучий», сарафан — «синь-туман»), которые затем повторяются. Так в следующей, 8-й песне («На припеке цветик алый...») герой, тоскуя в темнице по своей «занобушке» (для него она — символ вольной воли), вспоминает «косы — темны боры» и «заряницу-сарафан». Но и «портрет» утопленницы-русалки из 6-й песни создан такими же средствами: «Желтой мели полоса, / Словно девичья коса / Заревые янтари — / Жар-монисто на груди» (заметим, с той разницей, что здесь перед нами — «обратное» уподобление: не облика девушки природе, а природы — облику девушки).

Мотив взаимодействия человека с родной землей, в которую впечатаны навечно лики проживших на ней людей, — один из наиболее устойчивых в поэзии Клюева (что облегчает дешифровку орнаментального кода). Так и образ «Плясеи» — ее «красная удаль», обернувшаяся «лешевой погудкой» лихой пляски, — станет впоследствии приметой самой земли: «Окрестить отныне / Красную Слободку / В Лешеву Находку!» (11-е стихотворение «Песня про Васиху»).

Укажем также на значимость возникающих в «Песне про Васиху» взаимосвязанных мотивов рукоделия (ткачества) и речистости. В 9-й («Ах, подруженьки-голубушки...») и 10-й («Посадская») песнях присутствует мотив девичьего вышивания как магического действия (заговорного), причем цели заговора прямо противоположны: на «отсушку» и на «приворот». В обеих песнях девушки-вышивальщицы будто заново создают мир, разукрашивая его «разузорчатою завесой», где и солнце, и месяц, и реки, занизанные бирюзой, и «с Беломорьем Соловки». (Вспоминаются строки из клюевского цикла «Земля и железо»: «Сметутся народы, иссякнут моря, / Но будет шелками расшита заря, — / То девушки наши, в поминок векам, / Расстелют ширинки по райским лугам».)

Применительно к фольклору можно говорить, как полагает современный исследователь, о специфической «фольклорной единице — традиционном смысле, общем у фольклора не с языком, а с другими проявлениями традиции — обрядовым, мифологическим». Смысл слова связан, таким образом, не с его лексическим значением — он предстает «как отраженный в слове

волевой импульс (В. Тэрнер), акт-деяние (Н. И. Толстой), элемент модели мира (В. Н. Топоров)».³²

И когда в одной клюевской песне героиня вышивает на кисете милому «Гору Соколину», а в другой — взбирается с помощью незнакомого «паренька» на политую и укатанную «красную горку», смысл, передаваемый словом «гора», — в каждом случае «иной и вместе с тем единый».³³ Это посредник между «небом» и «землей»; в первом случае — оберег, во втором — испытание судьбы и знак магической связи с силами рода: «Политая, приукатанная гора на масленицу — предмет-средство обеспечения прихода пришельцев с того света и проводов на тот свет».³⁴

Связь с миром предков постоянно ощущается в цикле, так что образы «приукатанной горы» или «калинова моста» далеко не случайны. Предками создано предание, и событие чьей-то жизни запечатлено в истории земли (как в «Песне про Васиху»: «Откуль пошло прозвище Лешева Находка»); характер и повадка человека, его слово, мысль, дело — уже оставили в мире свой след. И все, что когда-либо происходило с людьми, так или иначе определило «песноликий» образ их родины (*песня*, конечно, и есть *лик* народной души).

Так, жалобы одного из героев «Песен из Заонежья», погибающего в темнице, его обращение к «душе-зазнобе» с просьбой помянуть друга — неожиданно завершаются величественным отстранением от собственной судьбы, уже слившейся с песней:

Без ножа ему неволя
Кольца срезала кудрей,
Чтоб раздольней стало поле,
Песня-вихорь удалей.

Чтоб напева ветровава
Не забыл крещеный край:
«Не шуми ты, мать дуброва,
Думу думать не мешай!»

(«На припеке цветик алый...»)

Отметим, что так называемые «досюльные» (старинные) мотивы в «Песнях из Заонежья» также образуют отдельное «гнездо». Здесь и балладный сюжет о «разудалом» молодце, убившем соперника, — цветистое двуголосие, в котором перекликаются два сильных, страстных, неукротимых характера («голосит слова речистые» герой — и вторит им «причит девичий»: «Голошу, утробой мру / По тебе, удалый»).

Вслед за этой песней, так и названной — «Досюльная», идет «Песня про Судьбу», герой которой выстрогивает из корня ракового куста «три жеребья» и просит у матери-сырой земли указать, какой из них, «заочно суженый», ему следует выбрать. Два первых — Земля и Железо (т. е. «быть лапотником, тихомудрым черным пахарем» или «духом ожелезиться, стать фабричным горемыкою»). Третий жребий — дар Духа («рай высокий, мысленный»). На этой стезе «досюльное» возвращается, прошлое оживает, ибо время бессильно

³² Червинский П. П. Указ. соч. С. 26.

³³ Там же. С. 6.

³⁴ Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 131. Следует заметить, что «красной горкой» называлась также послепасхальная неделя, связанная с началом свадеб. Однако в клюевском тексте есть упоминание о санном катании («вихорь-конь» и «сани лаковые»), что позволяет связать различные календарные обряды и выявить наиболее архаичное значение символа «горки».

там, где «река течет животная»: «Младость резвая не старится, не седеют кудри-вихори».

В двух следующих песнях — «Меня матушка будит спозаранья...» и «Красная горка» — перед нами знакомый образ «вышивальщицы». «Серебряная игла» и «наводы по алому сукну» вновь указывают на мифологическую природу этой (подчеркнуто *единственной*) «работушки» героинь. Расшивают-расцветивают они житейские будни, мечтой да сказкой яркие узоры «наводя»: «Покуль белое личко умываю — / Мне изюмный калачик испечен, / Покуль в цветное платье обряжаюсь, / Мне-ка чарочка меду подана...». Вот почему «девичье безделье» вышивальщицы лукаво противопоставлено «крестьянской работе-рукоделью» подруженек, от которой у них «рученьки болят», «ретивому сердечку тяжело». Это тот самый «третий жребий», описанный в «Песне про Судьбу».

Далее следуют сюжеты, расцветить которые не под силу и «вышивальщице»: о «черной немочи» жизни с немилой женой (или нелюбимым мужем), о «женитьбе подневольной». Это «Песня под волынку» и «Свадебная» (где тоже упоминается «перехожая волынка»: ее только и услышит ввечеру героиня — вместо «человеческой молвы»).

Загадочно и многозначительно это упоминание о «человеческой молве». Ведь не безмолвствуют же люди в семье: пусть и нерадостные, пусть и обидные речи ведут, — но все же разговаривают! Однако житейские будни, усыпляющие душу, лишают человека возможности понимать «язык» природы и вещей. Вещи перестают быть добрыми житейскими спутниками и собеседниками. Так, герой «Досюльной» песни, прощаясь с волей, говорит: «Ах вы, сукна-заволоки, / Вами сосны ли крутити, / Обряжать пути-мосты?» И девушка, которую насильно выдают замуж («Ивушка зелененька...»), точно так же обращается к своим «шелкам»: «Вы шелки мои — бобчаты поясья, / По сугорам ли вас расстилати?» Понятно, что и пяльцы теперь ни к чему, не быть ей больше «вышивальщицей»: «Ах вы, пялы мои золочены, / Ворота ли вами подпирати?» На вопросы героини отвечает («речью крещеной человечьей!») «лежанка-телогрейка»: «Лучше б тебе, девушка, родиться / Во сыром болоте черной кочкой, / Чем немилу сапог разувати, / За онучею гривну искати, / За нее лиходея целовати!» Другими словами, лучше быть изначально не способной к «человеческой молве», чем лишиться этого дара в «болоте» безрадостных будней.

Трагические интонации песен «Свадебная» и «Ивушка зелененька...» (20-е и 22-е стихотворения) перемежаются, на первый взгляд, шутливым повествованием о том, как зять, обнаружив покражу у себя «на репище» и убедившись, что ворует репу теща, воспользовался возможностью угостить вора «побивалом» (с особым тщанием, как для тещи, заготовленным). Однако заставочный образ стихотворения пронизан печалью: «Не под елью белый мох / Изоржавел и засох, / Заростала сохлым мохом / Пахотинка-чернозем». И конец песни совсем невесел: обиженная теща посулила увести «за студную беду дочку-паву». Здесь-то и возникает мотив мировой отверженности одинокого существования: «Ах, без павушки павлин — / Без казны отецкий сын, / Он в зеленый сад пойдет — / Мелко листье опадет. / Выйдет в красный хоро-вод — / Отшатится весь народ. / Ему тамова житье, / Где кабацкое питье, / Где кружальный ковш гремит, / Ретивое пепелит, / Ронит кудри на глаза / Перегарная слеза!» Такой финал проясняет смысл «заставки»: изоржавевший «сохлый мох» на пахотном черноземе — это душа человека, живущего не в ладу с собой и миром; не нашедшего свой подлинный «жэребий».

В последнем песенном «гнезде» цикла преобладает мотив трагических несовпадений (отсутствие пары, неверный выбор с последующим наказанием,

невозможность выбора). О песне «Сизый голубь» уже было сказано; напомним, что допустима иносказательная трактовка соединения «голубя» и «девицы». В любом случае, «голубь», перекинувшийся «пареньком» на пороге горницы, где только о нем и говорят и мечтают, — знак любви *урочной*. *Неурочная* же, случайная любовь (в следующей песне, первоначально озаглавленной «Кабацкая») из «орла» делает «ворону». Навсегда утратив горнее призвание и право «с громом силой меряться», орел обретает вороний жребий (и облик, и характер) — не потому, что очутился в «кружале затрапезном», а за то, что «погнался за красоулею», позабыв о «невесте-звезде».

Как видим, и в том случае, когда нет вмешательства «родителей-разлучников», жизнь может быть непоправимо загублена. Вслед за песней об орле идет девичья песня, героиня которой пропадает не по родительской вине и не по причине «беззаконной» страсти, а оттого, что любить ей некого: «На селе четыре жителя...» — и все негодящие. Лишь один, может, и подошел бы красой и удалью, «да пронесена недобрая молва: / Будто ночью Ипатушка / Загубил свою разлапушку, — / Вышибал ей печень черную / За повадку непокорную»... Лирическая героиня (видимо, тоже отличающаяся «непокорной повадкой») описывает, как отомстила бы своему равному ревнивцу, будь она его «любешкой»: «Накурила бы вина позеленей, / Напекла бы колобов погорячей, / Угостила б супостата-мяляша, / Чтобы вышла из постылого душа!»

Отметим, что в «Песнях из Заонежья» преобладающими чертами женского характера являются сила, страстность и действенность (все героини в чем-то сродни «Плясее»). Поэтому нередко возникает мотив противостояния мужчины и женщины, — в частности, семейного противоборства. Так, еще в начале цикла (песня «Я сгорела, молоденька, без огня...») мастерски выписан независимый, горячий, страстный характер героини. Она женственно-лукава, насмешлива, речиста — пальца в рот не клади! Такая любого собьет с толку, запутает и подчинит своей воле. Однако нашла коса на камень: со спокойной, невозмутимой твердостью муж «учит» молодую жену, не поддаваясь ее игре и полностью реализует право «хозяина». Будто не слыша интимных намеков жены, муж возвращает строптивцу к тому семейному правилу, которое нередко провозглашалось в свадебных обрядах отцом новобрачной — как бы в дополнение сказанному в церкви священником (например: «Вот тебе жана, / От Бога саждана, — / Сей лен да конопля, — / Спрашивай рубашки да портки, / Руби дрова — спрашивай щипы, / Люби, как душу, — Тряси, как грушу...»³⁵).

Правда, в «Бабьей песне» неукротимый женский характер все же торжествует: жена, хитростью заманив мужа в лес («посулила князем величати» — т. е. напомнила о праздничной, свадебной поре), привязала его к ели и бросила на целую неделю. В народной «хороводной» песне есть аналогичный сюжет, однако там жена хочет добиться, чтобы муж получше ее кормил и «пущал в гости» (на что полуживой муж в конце концов отвечает: «Государыня-жена, ступай хоть и вовсе!»³⁶). У Ключева героиня, живя «за неладным мужем» («как за вороном касатка»), решает «перышки оправить», т. е. пожить по вольной воле: «Я гуляла-пировала круглую неделю / С кудреватым, вороватым, / С головой разбойной». Чтоб как-то оправдаться перед собой, она объясняет свой поступок желанием «спеси поубавить» у мужа-«лиходея». Психологическая характеристика образа тонка и убедительна, в отличие от шуточного фольклорного варианта. Героиня, будто удивляясь

³⁵ Цит. по: Червинский П. П. Указ. соч. С. 121.

³⁶ См. примечание Б. А. Филиппова к тексту «Бабьей песни» (I, 539—540).

собственной дерзости, рассказывает, как она наконец «разума хватилась» и «заставала душу в теле — муженька у ели». Диалог с мужем короче, чем в народной песне: жена ограничивается требованием ее «веселити» и «на гульбу возити». Но за мужниным ответом: «Ой, боярыня-жена, буду на пеганке!» — следует обезоруживающее своей прямоотой растерянное признание: «Ах, пегана у цыгана, сани на базаре, / Крутобокое седельце у дружка в промене, / Погонялочка с уздицей — в кабаке на спице».

Как видим, безудержную страстность и силу женских характеров трудно «уравновесить». Но именно это сообщает героиням Клюева эпическую величественность в любой ситуации. Их речь — то шутливая, озорная, то грозная — внезапно расцветивается ласковыми, нежными, мечтательными интонациями. Вот и девушка из песни «На селе четыре жителя...» после угроз воображаемому «миляшу» неожиданно раскрывается совсем по-другому:

Ах, тальянка медносорчатая,
Голосистая, узорчатая!
Выдай погрецы детинушке —
Ласкослову, сиротинушке,
Чтобы девку не сушила сухота,
Без жадобного не сгибла б красота,
Не палила б мои кречетьи глаза
Неумная капучая слеза!

Здесь, как и во всем цикле, обнаруживается «недосказ»,³⁷ угадываются скрепы скрытых сюжетов. Ведь того, о ком поет девушка, в песне нет («Нет у девки уважителя»). Почему в селе всего лишь четыре жителя — тоже неясно, если не обратить внимания на датировку песни: 1914 год, начало первой мировой войны... И за девичьей песней следует рекрутская — «Недозрелую калинушку...». Несомненно, что именно об этом герое (с его «размыкушкой-гармоникой» и тоской по «сударке», «девке-зорьке») идет речь в песне «На селе четыре жителя...».

От старины до современности, от «досюльных» преданий и обрядов до живых картин последнего времени — так в «Песнях из Заонежья» развивается единая тема «цветика алого»³⁸ народной души. Два заключительных стихотворения — «Стих о праведной душе» и «Прославление милостыни» — подтверждают целостность клюевского замысла.

В народном духовном стихе о подслушивающем голубе содержится, как мы отмечали выше, кроткий «Батюшкин» призыв не обличать «сестриц-братцев». Еще более отчетливо евангельское требование «не судите, да не судимы будете» выражено в другой скопческой песне — «Други, вы други...». Здесь оно распространяется не только на «верных», но и на все «души грешны». Рядом с деревом, дорастающим до «рая блаженна», стоит «дерево сухое» (т. е. именно такое, которое должно быть «в огонь вметаемо», — «уже бо и секира при корени...» — Мф. 3, 10). Но и ему в духовном стихе оставлена надежда: «Ко этому древу / Сама Мати сойдет, / Это древо польет, / От этого древа / Отрастут отростки / От земли до неба, / До царства небесна, / До рая блаженна».³⁹

³⁷ «Недосказ — стихотворное коварство, / Чутье следопытное народное» (I, 150), — так определил Клюев этот прием в стихотворении 1921 года «Суровое, булыжное государство...».

³⁸ Ср. в финале «Погорельщины»: «Цветик мой дитячий, / Над тобой поплачет / Темень да Трезор!».

³⁹ Материалы для истории... Отдел V. С. 77.

«Стих о праведной душе» также как бы уравнивает всех героев «Песен из Заонежья» — и кротких, и яростных, и «святых», и «грешных». Ибо оказывается, что уповать всякому смертному можно лишь на милосердие Божие, по «закону» же — *не* согрешившего человека на земле не было и нет. Молитвой о милосердии и заканчивается клюевский духовный стих: «Не суди нас, Боже, во многом, / И спаси нас, Спасе, во малом. / Аминь».

Последнее стихотворение («Прославление милостыни») начинается несколько странным утверждением: «Не отказна милостыня праведная, / На помин души родительской / По субботним дням подавана / Нищей братьи...» Что это означает? Нельзя отказаться от обряда родительской субботы? Или, скорее, нельзя отказаться от милостыни, подаваемой «на помин души»? Но кто же из нищих отказывается от милостыни?! Очевидно, что «убогий Пафнутьюшка», о котором дальше идет речь, — иносказательный образ самого поэта. Слово, кус «хлеба животного», которое получил он от народа, — это и есть та бесценная «милостыня», ради которой «спасет Бог радетелей, / щедрых благодетелей!»

Вот как этот нищенский «кус» описан: «Как у куса нутра ячневые, / С золотой наводной корочкой, / Уж как творен кус на патоке, / Испечен на росном ладане, / А отмяк кусок под образом, / Белым воздухом⁴⁰ прикутанный...». Ясно, что речь идет о хлебе *духовном*, о котором Клюев мог бы сказать словами протопопа Аввакума: «Ну, ежте на здоровье, питайтесь, не мрите с голоду».⁴¹

Клюевский «словесный кус» удивительным образом сочетает и «патоку», и «позолоту», и ячневую сытность, и ладанный дух... Песенное слово, «отмякшее»⁴² под иконой и соединенное, как святые мощи, с «воздухами», — этот образ позволяет определить одну уникальную особенность поэтики Клюева: слово сохраняет буквальное значение, в то же время устремляясь в необозримые духовные глубины и выси. Это напоминает хорошо известный медиевистам экзегетический прием аллегорезы,⁴³ требующий обязательного сохранения «буквы» Священного Писания. Клюев подходит к фольклорному тексту (который позволяет объединять самые разные лексические значения в общем понятии «традиционного смысла») как к тексту Священного Писания. Учение Отцов Церкви о четверояком смысле этого Текста (историческом, аллегорическом, тропологическом и анагогическом), с юности усвоенное поэтом по писаниям выговских книжников и средневековым источникам, сохранившимся в старообрядческой среде,⁴⁴ составляет основу теории поэтического образа у Клюева. «Иаковская лестница» орнамента, состоящая из «заставочного», «корабельного» и «ангелического» образов,⁴⁵ обеспечивает вос-

⁴⁰ «Воздѹх», чаще «воздѹхи», — церковные покровы над сосудами со Святыми Дарами. Ср. у Клюева в статье «Самоцветная кровь»: «...в роде человеческом не бывало и не будет случая, чтобы чьи-нибудь руки возложили воздѹхи на пушечное рѹло...» (II, 365—366).

⁴¹ О значении мотива собирания ломтей хлеба духовного в писаниях протопопа Аввакума и в поэзии Клюева см.: Киселева Л. А. Есенин и Клюев: Скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев: Исследования и материалы. С. 185—186.

⁴² Ср. в стихотворении «Я — древо, а сердце — дупло...»: «Чтоб плод мой созрел и отмяг — / Миколово, бездно слово!» (I, 488).

⁴³ О различении в медиевистике «аллегории» и «аллегорезы» см.: Зееман К. Д. Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси // Контекст. М., 1990. С. 73—74.

⁴⁴ Об органической связи поэтики Клюева с эстетикой и догматикой старообрядчества см.: Киселева Л. А. Мифология и «реалии» старообрядчества в «Песни о Великой Матери» Николая Клюева // Православие и культура (Киев). 2001. № 1. С. 3—19.

⁴⁵ Терминология принадлежит Есенину, однако ее соответствие клюевскому «словостроению» не вызывает сомнений. См.: Киселева Л. А. Диалог древнерусского и символистского концептов слова в есенинских «Ключах Марии» // Пам'ять майбутнього: Збірник наукових статей. Киев, 2001. Вип. 1. С. 66—82.

хождение к духовному смыслу привычного слова. Поэтому клюевская аллегория включает в себя символ.⁴⁶ Так, «орел» и «ворона» в песне «Летал орел за тучею...» — это и традиционные фольклорные олицетворения, и библейские символы,⁴⁷ и два потенциальных лика самого поэта.⁴⁸ В «Досюльной» песне «сад» — это и реальный сад, и балладный топос («зеленотемный», заманивающий «соловкой»), и райский вертоград, который поит «духом-брагой».⁴⁹ Женский голос из «сада», — конечно же, вопль возлюбленной, которая осталась «ни молодой, ни вдовой»; но в то же время — причит «зенитной птахи», загубленной души героя-убийцы, что попал из белого света во тьму кромешную («в поруб, лютую тюрьму», «за острожный тын»)⁵⁰ Сознательная авторская ориентация на передачу иерархически различных значений одного и того же образа (например, «голубя» или «вышивальщицы») особенно ощутима в первом и заключительном стихотворениях «Песен из Заонежья» («алы цветики» и «поминный кус»).

Характерно, что мотив духовного выбора и судьбы, связанный с «дитятком, свет-Миколушкой», также находит завершение в последней «песне». Обрета жребий поэта-песнослава, герой предстает в финале как блюститель «ипостасного храма»,⁵¹ владеющий зиждательным Словом. Возможно, перемена имени («убогий Пафнутьюшка») обусловлена песенной «инициацией»? «Глуби Заонежий» поглощает прежнее авторское «я»: на пути к «раю высокому, мысленному» (т. е. осуществляя свой «третий жребий») «Миколашка-питух» преображается в «у-богого Пафнутьюшку», насельника словесного рая.

Скрытые обобщения различных мотивов, демонстрирующих присущее эпосу «потенциальное тематико-композиционное богатство»,⁵² позволяют

⁴⁶ Именно таково соотношение аллегории и символа в средневековом культурном сознании (см., например: *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка. М., 1994. С. 132). Об истории различения и противопоставления аллегории и символа см.: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 117—122.

⁴⁷ Ворона, «по закону Моисееву, как питающаяся трупами», — птица нечистая. Выпущенная Ноем, она «прилетала» и «отлетала», но не принесла желанной вести о возобновлении Завета (Библейская энциклопедия. М., 1990. С. 136—137). Орел, являвшийся в ветхозаветных книгах символом самообновления, гордости, силы и могущества, в то же время олицетворяет «скорость падения, исчезновения и ничтожества» (Там же. С. 533). Мифологическая соотносительность «орла» с «громом» присутствует в новозаветной традиции («сын грома», Евангелист Иоанн, означает чаще всего «орлом», одним из четырех апокалиптических существ).

⁴⁸ Орел, что «с громом силой мерялся», может быть воспринят и как аллюзия на автора Евангелия Слова, Иоанна («Орла»). Ворона же — как безобразная и неразумная вещунья, «каркунья загумная» — в текстах Клюева становится обозначением словесной мертвечины, «новых злых песен», символом «клеветы» на искусство (см.: «Вороньи песни», «Не буду писать от сердца...», «Клеветникам искусства»).

⁴⁹ «Садовая топика у Клюева отражает ментальность, которая ассоциируется скорее с допетровской письменностью... нежели с модернистскими течениями начала века», — пишет Р. Вроон (*Vroon R.* The Garden in Russian Modernism: Notes on the problem of mentalité in the Peasant Poetry // *Revue Études Slaves*. Paris, 1997. Vol. LXIX, № 1—2. P. 150).

⁵⁰ Слова героини «утробой мру» соответствуют образной формуле народной мистической поэзии: «живот скорбью осыпается...» (см. примеч. 23).

⁵¹ «Все святые с нами / В ипостасном храме. / Аминь», — этими словами завершаются «Песни из Заонежья». О человеке, способном быть «одушевленным и богозданным храмом Божьим», писал Андрей Денисов в «Поморских Ответах» (М., 1911. С. 562). Такой человек «внутри бо имать в себе Отца, внутри же Сына, Архиерея, внутри Дух истинный огонь» (Там же). Слова Клюева об «ипостасном храме» соотносимы также с оригинальной богословской концепцией инока Зиновия Отенского. Этот новгородский книжник XVI века, проецируя тринитарный догмат на человека и усматривая в последнем «икону божества» (т. е. образ Троицы), выделяет в нем соответствующие «ипостаси», которые отличают его от прочего тварного мира: ум, слово и дух (см.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI—XVII века. М., 1992. С. 382—386).

⁵² *Поспелов Г. Н.* Лирика среди литературных родов // *Поэтика: Труды русских и советских поэтических школ* / Сост. Д. Кирай и А. Ковач. Budapest, 1982. С. 547.

выйти на уровень метасюжета о судьбе «цветика алого» народной души.⁵³ Причем сюжетная вариативность подчинена орнаментальному коду: все возможные завязки и развязки — «любви, кручины, разлуки» — означены сходной символикой («елочка-светелочка» — «келья под елью»; «скатна ягода» — «ягода густа» — «детина как малина» — «малина-губы» — «малинов куст»; «алоц-ветный» — «алый мак» — «алый цветик»; — тело «заалело» — «алый левантин» — «алое сукно» — «алый кемрик»; «лазоревый» — «перо лазорево» — «дорог камень бирюзовый»; девушка — «яровая мята» — вытоптанная мята — «вдова как притынная трава» — потоптанная «тимьян-трава» и т. п.). А сквозной мотив вышивания—ткачества—рукоделия сопровождается многослойным развитием семантики цветового ряда: белый, алый (красный), черный.

Среди разнообразных флористических и анималистических деталей,⁵⁴ имеющих подчас сложное символическое значение («малинов куст», «ракивов куст», «калинов мост») доминируют наиболее «орнаментальные» в зрительном отношении знаки — «ель» и «птаха»,⁵⁵ связанные, возможно, и с иконографической семантикой зеленого и голубого цветов (земной и ангельский «престолы»).⁵⁶ Они являются также наиболее емкими в смысловом отношении. Так, «елью» означены мотивы: духовного выбора (волшебная «елочка» над «светелочкой» души); утраты, забвенья («смольный ельник», которым зарастают людские «тропины»); расплаты («привязала лиходея ко дремучей ели», «под елью белый мох»); ухода из мира, узкого пути веры («келья под елью»).⁵⁷ В поэзии Клюева ель, «кружевница труппобная», является хранительницей памяти народной и подательницей вдохновения.⁵⁸ Другими словами, это и есть «Словесное Дерево», осеняющее Русь: «Ель Покоя избу осеняет, / А в ветвях ее Сирия гнездится...» («Поддонный псалом»).⁵⁹ Как видим, «ель» и «птаха» представляют собою единый символический знак. Однако вновь следует подчеркнуть: буквальное значение неизменно сохраняется и актуализируется, аллегореза восстанавливает в «земляной» Книге «небесные» смыслы. (Поскольку ель — наиболее характерное для олонецкого пейзажа дерево, оно составляет основу *природного* «орнамента», тропологически подразумеваемая и «Вышивальщицу»:⁶⁰ «На темном ельнике стволы берез — / На рытом бархате девические пальцы» — I, 310.)

Понятен пристальный интерес медиевистов, этнологов, лингвистов к поэзии Клюева⁶¹ (причем, в отличие от многих историков литературы, они с до-

⁵³ Текст уподобляется при этом магическому гадательному зеркалу, оправдывая наше рискованное сближение «Заонежья» и «Зазеркалья».

⁵⁴ Орел, сокол, голубь, конопляница, ворона, павлин, стрижи, лебедушка, утушка, соловка; дуб, ель, сосна, ракета, калина, малина, ивушка, лоза, осокорь, бересклет, лебеда, ковыль, душица, мята, зверобой, зарецвет, волчяк, белый мох, призор-трава.

⁵⁵ «Пестрядная птица, что зовется Красота», — писал Клюев в поэме «Соловки». Как будет показано далее, с чудесной елью связана и волшебная птица Сирия.

⁵⁶ Ср. аналогичную оппозицию «сад зеленотемный» / «зенитная птаха» в «Доскольной» песне.

⁵⁷ «Строй келью под елью», — писал Клюев в стихотворении «Посконным портам не бывает износу...».

⁵⁸ См. стихотворения «Что ты, нивушка, черненька...» и «О ели, родимые ели...» (I, 322; 408).

⁵⁹ Мировое Дерево у Клюева — «коряга в небесных столбах»; оно может быть представлено также Дубом (символизирующим вечность, изначальное Слово и самого Поэта). Отметим также значение «вербы непорочной», от которой «истекают» чистота помыслов и красота песни («Мирская дума»).

⁶⁰ Магическое рукоделие возводится к сакральному архетипу вечной «Пряхи» или Богородицы: «Там белке пушистой и глуби озер / Печальница твари виет омофор» («Песнь о Великой Матери»).

⁶¹ Ряд глубоких и пронизательных статей о поэтике Клюева оставила известная исследовательница византийской литературы С. В. Полякова. Ученые, занимающиеся историей старооб-

верием относятся к его поэтическому самоопределению: «Я посвященный от народа...»): «Клюев не „знакомит“ читателя с устно-речевой народной культурой, не цитирует ее, а творит в уникальной форме своей языковой личности, которая, конечно, не покрывается полностью текстами его произведений и включает в себя в значительной мере традиционную деревенскую культуру, устную и письменную традиции старообрядцев, семиотику современных ему литературных течений и другие культурные коды... Неизбежным следствием этого является сложность... интерпретации произведений поэта...».⁶² Действительно, семантическая поэтика фольклора, средневековая экзегетика и «тропология», догматика и эстетика старообрядчества, поэтика духовного стиха и акафиста — вне этих контекстов невозможно осмыслить творчество Клюева. В то же время следует помнить о «русской семантической поэтике как потенциальной культурной парадигме»;⁶³ о характерных для эпохи символизма восприятии «коллективного мифа» и жизнетворчества и ориентации на новую модель авторского сознания. Наконец, особый интерес представляет «орнаментальность» как тип художественного мышления и как культурный концепт.⁶⁴

Именно в «Песнях из Заонежья» Клюев впервые использует орнаментальный код для создания лиро-эпического цикла.⁶⁵ «Композиционная фрагментарность» и ассоциативность сюжетики, параллелизм образных линий,⁶⁶ переплетение исторических и современных, социально-бытовых и магических, этнографических обрядовых и религиозно-мистических мотивов, «актуальных» и «виртуальных» значений;⁶⁷ формульность и вариативность — таковы структурообразующие константы клюевского текста. От «Песен из Заонежья» до «Песни о Великой Матери», этот текст ориентирован на воссоздание структур сознания, лежащих в основе культурной традиции. Поэтому «Заонежских песен ключи» станут впоследствии для Клюева формулой, соединяющей значения вечного источника и «ключа разумения».⁶⁸

рядческой культуры, посвятили творчеству Клюева отдельные исследования (см., например, работы Е. М. Юхименко). Группа лингвистов под руководством проф. Л. Г. Яцкевич работает над составлением многотомного «Поэтического словаря Н. А. Клюева».

⁶² Гольдин В. Е. Народно-разговорное диалектное начало в поэзии Н. Клюева // История и география русских старообрядческих говоров. М., 1995. С. 33.

⁶³ См.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974/75. № 7/8. С. 47—82; Сегал Д. М. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. II. № 1. С. 7—15.

⁶⁴ Об орнаменте как концептуальном принципе построения текста, о «феномене орнаментализма» см.: Злыднева Н. В. Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991. С. 19—44.

⁶⁵ Подчеркнем: «лиро-эпического». Поэтому теоретические постулаты исследователей типологии лирического цикла (в частности, Л. Е. Ляпиной, М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко) мало применимы к анализу текстов подобного типа. Однако, думается, можно говорить о структурообразующей роли лиро-эпической циклизации в творчестве Клюева, соотнося цикл с контекстом всего творчества писателя, как это делала Л. Я. Гинзбург применительно к творчеству Блока (см.: Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 270—271).

⁶⁶ См.: Мекш Э. Б. Образ Великой Матери. С. 138.

⁶⁷ «Подобно языку, фольклор имеет виртуальное и актуальное... Его актуальное составляют тексты вне их жанровой, обрядовой, магической, гадательной, социально-бытовой либо какой-нибудь другой соотнесенности... Его виртуальное — это традиция, комплекс устойчивых и общезначимых представлений, определяющих способ ориентации и поведения в мире коллектива и каждого из его членов» (Червинский П. П. Указ соч. С. 19).

⁶⁸ Так, в 1921 году, расцвечивая свой словесный орнамент знаками всемирной культуры в противовес «жестоким книгам» на земле, Клюев напишет: «Домекнутся ли по Тян-Дзину, / Что под складками че-чун-чи / Запевают, ласкаясь к сыну, / Заонежских песен ключи?» (II, 174).