



Николай Клюев:
**«Я МУЗЫКУ
 ПОСТИГ...»**

РОМАН ЗЕЛИНСКИЙ
ИЗБЯНЫЕ ПЕСНИ



РОМАН ЗЕЛИНСКИЙ

из Николая Клюева

ИЗБЯНЫЕ ПЕСНИ

цикл романсов
 Николая Клюева

У него, поэтара, много свершений:
 Силая ратьца от Давидова-пророка

Бабуна геттина,
 Вера галлица
 Я пророк до вас;
 Силая прот Сержа,
 С Битондаса гурма,
 Разномак нва нва!

И я дани прадатной,
 Силаый, гурдестина,
 Аман прорада от
 Пусть в окладина,
 Харра в окладина,
 Не деса, как то.

Аст на это Сила,
 Гора загорелый
 Силая на нва?
 Тавра шра, шра,
 Билора нва,
 Висторнава нва.

Вот в унава нва,
 Силаый Митра,
 Прочать нва,
 Гурнт на нва,
 И Сила Унава
 Силая прорада.

До прорада нва,
 Силая нва,
 Рум — нва,
 Как в нва,
 Мавра нва,
 Я нва.

Сла нва,
 Где нва,
 Где нва,
 Чарина нва,
 Шитра нва.

Тавра, нва,
 Вн в нва,
 Где ты, нва,
 Жира Гурма,
 И в нва,
 Висторнава нва.



«ЛУШКА-ОБСТРИЦА»



Елена МАРКОВА

*Только ты одна живешь вечно,
бессмертная музыка!*

Эти клюевские слова всплывают в осеннем письме 2002 года, адресованном мне Ириной Александровной Алакиной. Метастазы оплели ее позвоночник. Не встать. Один на один с книгами и воспоминаниями, прежде всего – с творениями Николая Клюева, с образами тех, с кем свела судьба в Вытегре на Клюевских чтениях. Вот и в ответ на мое сообщение о записи на петрозаводском телеканале «Ника+» музыкального цикла Романа Зелинского «Избяные песни» на стихи Николая Клюева Ирина Александровна вспоминает прощальные строки из письма опального Поэта. Томясь в томской ссылке, Клюев 21 апреля 1935 года поздравляет Надежду Федоровну Христофорову с Пасхой и дарует светлomu другу свое словесное яйцо.

«С Праздником!

Я уже не считаю дней и месяцев. Жизнь проходит, уплывают, как волны, душа и тело. Только ты одна живешь вечно, бессмертная музыка! Ты – внутреннее море. Ты – глубокая душа. Угрюмое лицо жизни не отражается в твоих ясных зрачках. Далеко от тебя бегут вереницей дни знойные и ледяные, как стадо облаков по небу, быстро сменяя друг друга. Только ты одна живешь вечно. Ты – вне мира. Ты сама – целый мир. У тебя – свое солнце, свои законы, свои приливы и отливы! Музыка – девственная мать, несущая в бессмертном лоне своем все страсти человеческие, скрывающая добро и зло в лоне своих очей цвета тростника и бледно-зеленой воды тающих горных ледников. Тот, кого ты приютила, живет вне веков: цель его дней будет толь-

ко одним днем, и смерть, пожирая всех и всё, сломает себе зубы!

Смертию смерть поправ!»¹.

В произведениях Клюева музыка звучит во всем разнообразии ее жанров и инструментов, в лице ее именитых и неизвестных создателей. Она заявляет о себе в качестве особой темы и самостоятельных образов, в роли эпитетов, сравнений и метафор изощренного словесного орнамента. Так, описывая таинство посвящения в поэты («Я был в духе в день воскресный»), Клюев передает смысл обретенного дара через ёмкую формулу: «Верен ангела глаголу, ... Полон звуков и огня»². Продолжая тему судьбы поэта-пророка, Клюев находит для ее характеристики «звуковые» метафоры. В числе элементов последних выступают и ноты:

*Огневое «Фа» – плащ багряный,
Завернулась в него судьба...*

*Гамма «Соль» осталась на раны
Песнолюбящего раба.*

(«Теперь бы Казбек – ковриге»)

Поэт любил музыкантов, и они дарили его своей дружбой. В 1916 году знаменитая русская певица Надежда Плевицкая и Николай Клюев организовали большое концертное турне по России. Они выступали со стихами и песнями в обеих столицах, а также в Двинске (Даугавпилсе) и Витебске, Минске и Киеве, Орле и Тамбове и в других городах. «Моей чародейной современнице – славной русской артистке Надежде Андреевне Обуховой» – такими словами предпосланы стихи, посвященные великой певице. Клюев был убежден, что ее появлению на земле предшествовало приурочивание на небесах.

*Баюкало тебя райское древо
Птицей самоцветною – девой,
Ублажала ты песней царя Давида,
Он же гусями вторил взрыдам.
Таково пресладостно пелось в роще,
Где ручей поцелуями ропщет,
Виноградье да яхонты-дули!..*

(«Баюкало тебя райское древо»)

Среди тех, кого ссыльный Клюев молил о помощи, были музыканты. Они тоже помнили его. Так, находясь в эмиграции, Надежда Плевицкая в мемуарах «Мой путь с песней» горько вопрошала: «Где-то он теперь, Колюшка – мил дружок Миколушка? У нас в газетах писали, будто он арестован, в Сибирь. вы-

слали: пропал, наверное, бедняга. Может, оттого и плакал, что конец свой горький предчувствовал...»³

Еще на заре своего творчества Клюев предвидел мучительную кончину (См.: «Как вора дерзкого, меня», 1911 г.), однако веровал, что стихи его станут мощным аккордом бессмертной музыки вечной жизни.

Звук ангелу собрат...

Вряд ли я помнила эти стихи, когда наконец-то обратилась на родину поэта. Но именно тогда, в 1989 году, в Коштугах, душа моя была пронзена ангельскими созвучьями. Листаю свои старые записи, вспоминаю... Все было так значительно: Клюевские чтения и литературно-музыкальный праздник, посвященный 105-й годовщине со дня рождения Поэта. Вытегра, Верхне-Пятницкий погост, где покоятся его родители, Макачёво, Желвачёво, где проживала семья Клюевых, и последняя поездка в деревню Коштуги, где Николай родился и был окрещен.

О церкви, принявшей его в свое лоно, настолько забыли, что даже называли именем другого храма – Троицкой Богородицы. Позже земляк Клюева писатель Василий Фирсов установит ее подлинное имя – храм Сретения. Туда мы шли темным вечером через поле-болото. Проваливались в грязь чуть ли не по колено и шли...

Деревянный собор спрятался за деревьями и кустами. Вошли. Есть точное определение для заброшенной церкви: «ненамоленная», которое я тогда не знала, но каждой клеточкой своей ощущала холод и пустоту. Да, образа повесили, но казалось: то не иконы – окна в мир горний. Просто в бывшем складе разместили картины по религиозной тематике, которым здесь было так тяжко... Композитор Виктор Иванович Панченко и его жена Вера Ефимовна зажегли свечи, но свету не прибавилось.

Я вышла на крыльцо. Кто-то ушел еще раньше. Спустилась по ступенькам в темнеющий лесной погост.

И вдруг... Дивное пение (так люди не поют!) вернуло меня в храм, причем в долю секунды – будто по воздуху перенесло. Не одну меня – всех...

Храм сиял, настолько был наполнен светом. Много ли горело свечей, может, всего две, панченковские. Не помню... Но и сейчас вижу этот светосияние, вижу перед алтарем преклонивших колени рабов божиих Виктора и Веру. Они пели молитвы. Но слышала я не дуэт музыкантов, а хор ангелов. Долго ли это было по времени... Какая молитва воздавала хвалу Господу... Не помню. Пом-

ню мгновение света-сияния, наполненного ангельскими звуками. Знаю, что музыканты посылали свои молитвы ТУДА, но я-то внимала тогда пению ОТТУДА.

«Звук ангелу собрат, бесплотному лучу...» Да, не помнила тогда этого стиха, но была (была!) в это чудное мгновение пылинкой этого луча.

Обратная дорога по той же грязи была на удивление легкой. Шли по двое – по трое, беседовали. Легко, сердечно прошел вечер поэзии в переполненном зале. По русскому обычаю попиروвали за столом, уставленным крынками с топленным молоком с толстой коричневой пенкой, рыбниками, колобами, пряженными пирожками.

В течение всей встречи на клюевской земле звучал один мотив, точно обозначенный в названии доклада землячки поэта Лидии Ивановны Храбровой «Спасти Россию». Звучал как заклинание, как вопрос. Как спасти, если «на селе четыре жителя», если вечное бездорожье. На пути к Коштугам – ямы да ухабы. Даже хлеб туда не каждый день завозили.

Но молитвенные песнопения в Сретенском соборе оставили такой след в душе каждого, что казалось: ответ найден. Обращаясь к коштужанам, вологодский поэт Юрий Леднёв сказал: «Мы видели разрушенную церковь в Макачёво. Когда ее разрушали, то рядом стояли дети и смотрели, заминали. Дух разрушения остался в памяти, в крови. Сейчас мы были в церкви Троицкой Богородицы, где крестили поэта. Церковь давно не работает, но старенькие женщины пришли сюда и помыли ее. Это наверняка тоже видели дети. И это они запомнят». Как клятва прозвучали в ответ слова поэта Сергея Моторина: «У меня есть древний колокол. Восстановим звонницу, и будет жить храм, звонить колокол».

Все было сказано верно, но будто недодумано главное. Недодумано, но прочувствовано: надо каждому – воссиять в духе, всем вместе – воплотиться в Храме-России...

Боярыня Морозова

Так метко охарактеризовал певицу Веру Ефимовну Панченко челябинский издатель и писатель Алексей Леонидович Казаков.

Образ истовой ревнительницы старой веры, состоявшей в переписке с самим Аввакумом, известен нам по картине Василия Сурикова. В 1928 году, мучительно отзываясь на гибель природно-материн-

ских и христианских основ России, Николай Клюев в стихотворении «Наша русская правда загибла» создает свой мартиролог, в нем помянута русская страстотерпица. Сравнивая с нею главную героиню «Песни о Великой Матери» (1929–1934), поэт повторяет ее знаменитый жест: рука, вскинутая двоперстием во славу Божию и на страх гонителям.

*И как Морозова Федосья,
Оправа мокрые волосья,
Она свой тельник золотой,
Не чуя, что руда сгорает,
Над зверем, над ощерой тьмой
Рукою трезвой поднимает
И трижды грозно осеняет!*

Та же сила духа исходит от Веры Ефимовны. Замечательная певица, наделенная мощным драматическим дарованием, вышла замуж за гонимого музыканта и разделила его нелегкую судьбу⁴.

То ли потому, что голубой и синий цвет усиливает сияние ее глаз, мне певица больше запомнилась в наряде цвета северных озер. Статная, черноволосая, щеки румянятся. То павой выступает, то пританцовывает, то на мгновение застывает на сцене... Будто о ней Клюев написал:

*Вот я –
Плясея –
Вихорь, прах летучий,
Сарафан –
Синь-туман,
Косы – бор дремучий!*

(«Плясея»)

В голосе Панченко звучит и ощущение полноты жизни, и русская удаль, и иссушающая тоска (песни «Вы, белила-румяна мои», «Посадская», «Свадебная», «На малиновом кусту»). Ей подвластна сладкая печаль романа («Весна отсыяла... Как сладостно больно...») и глубина духовного стиха («Слезный плат»).

Ее ли россиянам не знать?! Не знают, почти не знают. «В Ленинграде нам ходу нет», – сказала она тогда при первой встрече. И пройдет немало времени, пока в дорогом его сердцу Петербурге будут слушать клюевские песни. А пока была Вытегра, где рукоплескали Вере Ефимовне, Виктору Ивановичу, их друзьям-певцам.

В предисловии к первой книге поэта Валерий Брюсов отмечал, что «огонь, одушевляющий поэзию Клюева, есть огонь религиозного сознания». Этот

огонь всегда воодушевлял композитора и его главную исполнительницу.

Как искры этого огня зажигают души слушателей, я вновь ощутила в 1993 году, когда впервые в Вытегре была представлена музыкальная интерпретация «Стиха о праведной душе» (1914), входящего в финальную часть клюевского цикла «Песни из Заонежья».

Этот «Стих...» соотносится с вариантами духовных стихов о Страшном суде, настигающем человека за неисполнение ритуального закона Церкви, включающего обязательное соблюдение постных дней. Подобно каликам, Клюев передает пафос народной эсхатологии, как «ужас безысходный, не знающий искупления»⁵.

Исполняя «Стих...», Вера Ефимовна показала, что такое дар подлинного перевоплощения. Ведь только что в тесном зале Вытегорской детской библиотеки отплясывала красна девица, печалилась-причитывала женщина. Все она – Панченко! Плоть от плоти своих героинь, самой Земли Русской!

И вдруг... почти мгновенное ощущение ирреальности. Где мы? В зале или в преисподней? Когда это случилось? В июле 1993-го или во времена досюльные? Чьи голоса мы слышим? Слышим и видим душу праведную и Сатану, а еще видим бесов – калагыря да едуна. Есть они! вот тут! с нами! Не известны, но узнаваемы. Стих в 35 строк, но ощущение, что на наших глазах разыгрывается трагическое действие длиной в жизнь.

Смирненно и строго голос повествует о житии праведной души:

*Во пустыне душа спасалася,
В листве нага одевалася,
Во берёсто боса обувалася...
...Чаяла душа, что в рай пойдет...*

Интонация меняется, приобретает жестко-инфернальное звучание:

*А пошла она в тартары.
Закрючили душеньку два огненных пса,
Учали душеньку во уста лакать....*

Забыли слушатели, что минутами назад этот нежный женский голос печалился: «Весна отсыяла... Так сладостно больно...» Ни нежности, ни женственности! Где актриса нашла эпические краски для партии души, сатирические – для бесов? Для Сатаны? ... И определение подобрать трудно. Вот оно – его мощное звукоизображение:

*Надевал сатана очки геенские,
Садился на стуло костеножное,
Стал житие души вычитывать.*

Голос неторопливо выделяет каждый элемент его мира: «... геенские», «...костеножное». В то же время едва уловимая ирония позволяет от него дистанцироваться. Нельзя! Нельзя даже на сцене полностью сливаться с Сатаной. Не отпустит! Ощущение подлинности идет от убеждения музыкантов Панченко в существовании этого мира. (Как-то они рассказывали, что видели и обращение грешника в беся, и процесс его изгнания из человека.)

За что мучается душа, коли «Трудилась... по-апо-стольски, Служила ... по-архангельски, Воздыхла... по-Адамову...»? За то, что, будучи «семи годков без единого, ... в Страстной Пяток ... стреснула, Не покаявшись, глупыш масляный...» (230).

Трагедию страдания завершает мольба Матушки ли – Заступницы, доброго ли христианина о милости к душе.

*Не суди нас, Боже, во многом,
А спаси нас, Спасе, Аминь во малом.*

Я видел звука лик...

Спервоначала музыкальный цикл Романа Зелинского «Избяные песни»⁶ стал для меня явлением ЛИЦА. С экрана телевизора, что стоит у меня в нише книжной стенки, лился звук.

Где-то в глубине сцены стоял черный рояль, от которого отходил, двигаясь вперед, навстречу невидимому зрителю, певец. Вот на экране его лицо крупным планом... Давно знакомые мне черты Виктора Каликина вдруг сливаются с ликом Поэта. Растерянно перевожу взгляд с экрана на книжную полку, где стоит фотография Николая Клюева с портрета Анатолия Яр-Кравченко. Не веря своим глазам, подношу фото к экрану... Одно лицо!

Безусловно, портретное сходство творца «избяно-го космоса» и певца поразительное. Однако суть не в совпадении отдельных черт и общего рисунка лица, а в угаданной сердцем клюевской интонации, преобразившей это лицо в ЛИК.

Так и всплывают в памяти строки из повести Ольги Форш «Сумасшедший корабль» о первом исполнении Клюевым «Плача о Сергее Есенине» (1926). Со-

бравшиеся на поминальный вечер «притихли, побледнев от настоящего испуга»⁷. Притихнешь, коли пред тобой предстал «отец-колдун», учитель и судия!

*Елушка – сестрица,
Верба – голубица,
Я пришел до вас:
Белый цвет Сережа,
С Китоврасом схожий,
Разлюбил мой сказ!*

Эти строки не из «Плача...», а из цикла «Поэту Сергею Есенину» (1916–1918), написанного десятью годами ранее. По воле композитора музыка этого стихотворения слилась в неразрывное целое с клюевскими песнями «Как у нашего двора» (1912), «Не под елью белый мох» (1914) и «Бродит темень по избе» (1914). Первые два входят в клюевский цикл «Песни из Заонежья» (1914–1916), третья – в цикл «Избяные песни» (1914–1918).

Почему композитор работал не над конкретным циклом, а создал новое музыкально-поэтическое единство?

На этот вопрос он не ответил. Только сказал, мол, начал работать над «Избяными песнями», да не пошло...

Думается, «не пошло», потому что цельный образ Матери-Руси, заданный Клюевым в первом стихотворении цикла, резко диссонировал с образом страны, которую с 1987 года раздирали страсти, терзали муки... Рушилась экономика, буйствовали политики, войною шли друг на друга служители муз. Понятно, что не шли на компромисс извечные противники, но разминулись в исторической сумятице друзья.

Как не вспомнить «дружбу-распрю» Клюева и Есенина в послереволюционную эпоху...

Полагая, что подлинная суть революции заключается в возрождении национального духа, старший брат не мог простить младшему его нового истолкования христианства. Углубляющуюся трещину в их дружбе Клюев воспринимал не как возможный разрыв частных отношений, а как раскол в стане народных поэтов, последствия которого обернутся трагедией для России.

Это стихотворение композитор охарактеризовал как пророческое. Как переложить пророчество на музыку? Размышляя над этой проблемой, Георгий Свиридов писал: «Писать музыку на его (Клюева. – Е.М.) слова соблазнительно, но невероятно сложно. Поэзия его статична: это – невероятная мощь, находящаяся в состоянии покоя, как, например, Новгородская София или северные монастыри.

Стихи его перегружены смыслом, символикой и требуют вчитывания, вдумывания. Музыка же должна лететь или, по крайней мере, – парить. В Клюеве слишком много Земли (но не «земного», под которым подразумевается светское, поверхностное). Он весь уходит в глубину, в почву, в корни»⁸.

Зелинский отобрал стихи, преодолевающие «мощь покоя», во-первых, за счет описания физического действия персонажей. Здесь и хождение поэта, и прогулка влюбленных с последующим катанием на санях, и схватка на огороде, где зять колотит тещу, стащившую его репу, и, наконец, движение нематериальных сущностей. В четвертой песни темень бродит, спотыкается, Богородицына темень сошла с иконы, один небесный святой скачет, другой – на задворки вышел.

Вторым моментом, взрывающим статику стихов, является введение диалогов, третьим – выбор таких ситуаций, которые проецируются на события, связанные с переменной жизни страны и семьи.

Но понять смысл события чрезвычайно трудно. Какое событие прорастает из ситуации, обозначенной словами: «Белый цвет Сережа, С Китоврасом схожий, Разлюбил мой сказ!»?

Именно эта строка задела Есенина живо, на что он отреагировал в письме критику Р.В. Иванову-Разумнику в апреле 1918 года: «Я ... знаю, что заставило написать его ... «белый свет Сережа с Китоврасом схожий». В черновом варианте письма он еще откровеннее: «Ведь... Годунов, от которого ему так тяжело, есть никто иной, как я. ... никто иной, как сей Китоврас, и знает это только пишущий да читающий».

Темный для сегодняшних читателей образ Китовраса (кентавра) был известен современникам Клюева по распространенной на Руси легенде о царе Соломоне, заманившем его хитростью для строительства Иерусалимского храма. Но это существо, слившееся неслыханной мудростью и мощью, исполнив назначенное, не только освобождается от тенет, но и предаёт царя, «заверже Соломона на конец земля обетованная». Поэтому ассоциативная цепочка: Клюев/ Соломон, Есенин/Китоврас, Храм – срабатывает на подсознательном уровне. Для тех, кто читал поэмы Есенина, написанные летом 1917, «Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь» и другие, стало ясно: Китоврас вышел «из-под власти Соломона».

Да, в этом стихотворении, третьем в цикле «Сергею Есенину», звучит обращение Учителя к конкретному Ученику, но оно, вибрируя каждым звуком своим на отступничество друга, переходит из монолога в скрытый диалог⁹. Чувствуя прорывающуюся

в стихе боль разминовения, ощущая полемический накал, композитор создает чрезвычайно напряженный, остро драматический музыкальный текст.

Подчеркиваю: напряженный текст. Здесь не бурлящая страсть южанина-трагика, а с трудом сдерживаемое страдание северянина-эпика. Это – мука подвижника, печалующегося об овце, покинувшей храм.

Итак, храм, как и встарь, становится местом схватки. Разумеется, речь идет не об Успенском, названном в финале произведения, и не о «Многопрительном хвойном храме» (так в творчестве Клюева обычно характеризуется лес)¹⁰. Речь идет о строительстве Нового Града, Нового Иерусалима, который Клюев прозревал в своем хождении по Руси: «Познал я, что невидимый народный Иерусалим – не сказка, а близкая родимая подлинность, познал я, что, кроме видимого устройства жизни русского народа как государства, ... существует тайная, скрытая от гордых взоров, иерархия, церковь невидимая – Святая Русь, что везде,, есть души, связанные между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога. И план этот – усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия»¹¹. По мысли Клюева, революция свершилась именно для того, чтобы сделать Иерусалим невидимый видимым. Есенину же в нем была уготована роль храмостроителя, посему он и «провиден» был Клюевым «в дали предвечной» в лике серафима.

Есенина же эта участь не устраивала, ибо он строил иной храм – свою Инонию: «Без креста и мук ...» и «воскресенья». Отрицание сораспятия новой России во Христе и вызвало, по мнению есенинцев и клюеведов, клюевский цикл, в котором размежевание позиций предельно обнажилось в стихотворении «Елушка-сестрица».

Образ Учителя, преданного Иерусалимскому храму, сливается в лирическом и музыкальном тексте с образом святого подвижника. Его портрет Виктор Каликин обрисовывает и голосом, и мимикой так, что определения «некрасивый, Хворый и плешивый» материализуются в его облике.

Но за неказистой внешностью таится редкая душа – «душа как сон». Обычно сон отождествляется со смертью (ср.: «заснул мертвым сном»; «уснул как мертвый»). У Клюева же сон – живой. Парадоксальность этого определения усиливается вторым эпитетом «павлиний», отсылающим к византийской иконе, на которой павлины, пьющие воду, символизируют жизнь вечную... Стало быть, клюевский сон живой и вечный – бессмертный.

Далее описывается *не то, что* герой видит во сне, а *чему* подобен, тождествен сон. Коли в строфе упоминаются окно и печь, то ответ ясен: сон материализуется в образе избы – главном физическом и метафизическом образе Клюева.

Даже если слушатели цикла Зелинского не знакомы с творчеством Клюева, музыка постепенно готовит их к постижению таинства. Выразительная интонация помогает свершиться переходу от восприятия конкретно чувственных образов к духовным прозреваниям пророка. «... в углу за печью, Чародейной речью Шепчется Оно». То, что местоимение написано Клюевым с заглавной буквы, указывает на сакральный смысл последнего. По точному определению Л.А. Киселевой, «Оно» означает «Слово».

И воистину это так. Для Клюева неизбежно библейское: «В начале было Слово. И Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоан.1:1).

Через сон-избу, Храм-Слово душа сливается с духом – духом Славы – с самим Господом.

Мистический смысл следующей строфы и ее музыкального воплощения Каликин усиливает голосом и жестом. Высокая патетика звучит в словах, выводимых его мощным басом.

*Дух ли это Славы,
Город златоглавый,
Савана ли плеск?
Только шире, шире,
Белизна псалтыри –
Нестерпимый блеск.*

Способность понять сердцем клюевское откровение, прочувствовать в музыке Зелинского дух древних песнопений заложена в Каликине с детства. И певца будто не в мирском помещении видишь, а в родном храме, где на клиросе пели его тетки, где пел сам, где научился «уважать церковное пение». Где понял, почему «в церковных песнопениях ... звуки округлые», – потому что «в наших церквах купола высокие и округлые»¹².

Руки певца воздеты вверх – обращены к Господу. Глубокая сосредоточенность сквозит в каждом его движении и во взоре. Неужели видит «нестерпимый блеск»?

Вопрос интимный, ибо определения «белый» и «блестящий» в сакральных текстах таят Божие имя – Свет¹³. Ни спросить, ни ответить невозможно: не найдешь слов для выражения этого состояния.

Певец замолкает. Звучит фортепиано: готовит слушателя к переходу от мистической части к исто-

рической, от образа человека в духе к образу человека в миру.

Восемь строчек, посвященных убиенному Митрию, сконцентрировали круг вопросов, извечных для русской истории, остро актуальных для революционной эпохи и российской действительности начала и конца XX века. Почему вновь и вновь кровь младенца проливается на фундамент нового государства, становится его «строительной» жертвой?

По убеждению Клюева, любой пересмотр христианских постулатов не избавляет от мук, а порождает новое страдание. Тот, кто упоает на новое Евангелие, уподобляется Годунову. Перевоплотившись в Димитрия, поэт предостерегает друга: «Тяжко, светик, тяжко!» – ибо с непримиримой вражды близких и начинается русская смута.

Сопряжение имен «Борис и Димитрий» подсознательно звучит как нерасторжимое единство – «Отец и Сын». Но сыновняя жертва во имя власти не объединяет народ на подвиг любви, а, наоборот, влечет новые беды.

Известно, что казнены были все, кого посчитали причастными к убийству царевича. Мало того: народная молва утверждала, что по наущению Бориса в Москве был сожжен Белый город и затеян поход хана Казы-Гирея на столицу, погибли все возможные престолонаследники и даже сам царь Федор.

И каждому известно, какой кровью отозвалась Россия на смерть Бориса, какой незаживающей раной стала для страны спекуляция именем царевича. И Клюев предчувствовал свою сыновнюю жертву, предвидел сораспятие России. Действительно, революция начала свой кровавый отсчет: гражданская война, сталинский террор... и далее, и далее...

Искры, тлевшие под густым слоем золы, вспыхнули в эпоху перестройки кровавым пламенем на окраинах страны, разгорелись костром во время столичных путчей и занялись неутрахающим пожаром кавказской войны.

Имя ли нового правителя, кровь ли тысяч сыновей воскресила национальную память творцов, но страшная связка имен «Борис – Димитрий» вновь стала актуальной.

Для поэта Александра Васильева судьба русского царевича и есть судьба русской истории, ее трагическое предопределение. Поэтому он изъясняет значение древней буквы «ВЪДИ». Хотя, предчувствуя гибель, Димитрий молит: «Не дай нам, Боже, нового набега и упаси, Господь, от мятежа», по завершении молитвы однако «отрок тихо молвил букву «въди», – **Восстание... Вережка... Враг... И –**

Власть». Мукой этого знания отзывается в сердцах слушателей музыка Зелинского. Ее русская интонация, так точно переданная Виктором Каликиным и концертмейстером Светланой Синцовой, таит в себе и перекличку с великой оперой Модеста Мусоргского, и с отзвуками колокольных набатов, и с воплями народных плачей. Все так слилось, что не расцепить на отдельные ноты и слова. Кажется, не настанет успокоения: «Буду в хвойной митре, Убиенный Митрий, Почивать, забыт...» (331).

Но, словно предвидя, как израненный народ подымается и вновь обретает мощь, Слово-Музыка заключает песнь торжественным аккордом – верой во спасение.

*Грянет час вселенский,
И Собор Успенский
Сказку приютит.*

Образ Успенского храма вписан в панораму российской истории: отсюда 21 февраля 1598 года народ во главе с патриархом пошел в Новодевичий монастырь просить Годунова на царство.

Однако потаённая сказка не о нем, ибо образ Успенского собора проецируется у Клюева в вечность. На Руси издревле повелось посвящать главные соборы городов и княжеств празднику Успения – отдавать под защиту Богородицы. Русские люди, воздавая празднику особую честь, всегда помнили, что защита ЕЕ навсегда пребудет со всем миром, со всем родом православным¹⁴.

Песнь семейная

Прежде чем приступить к анализу срединной части цикла Зелинского, напомним, что произведения Клюева настолько связаны между собой, что воспринимаются как единый текст, единая Столика Книга. И Книга в целом, и отдельные ее части (авторские циклы, разделы, сквозные циклы – реконструкции исследователей) воссоздают жизненный цикл Матери-Руси, который в художественной системе поэта начинается не с акта рождения, а с явлением смерти. Главное звено цикла – свадьбу – Клюев описывает так, что вопрос «быть или не быть свадьбе?» звучит у него как «быть или не быть России?». И, действительно, в эпоху исторических катаклизмов любовь редко завершается счастливым браком.

Что касается родильно-крестильного обряда, то, как правило, его описание связано с хвалой природе, ее

новому рождению и цветению. Жизненный цикл Клюева включает дополнительный этап – воскрешение.

Интуиция Зелинского-композитора уловила основное зерно поэтического замысла (воистину «гениальное попадание!»¹⁵), поэтому он очень точно отобрал материал для своего цикла.

Как еловые лапки указывают живому путь к скорбной могиле, так его эпическое действие ведет к «глуши еловой», где в «хвойной митре» почил убиенный (в который раз!) царевич Митрий. Резко контрастируя с музыкой скорби, звучит веселая мелодия, воссоздающая картину встречи молодых, которые затем буквально летят по укатанной горе к свадебному пиру. Семейные будни, однако, из-за вмешательства тещи превратились в семейные распри. Сатирические интонации переплетаются с трагическими, подчеркивая вывод, что ни стране, ни семье настоящее не сулит радости.

Однако композитор, как истинный христианин, завершает свое творение на высокой ноте – на вере в духовное возрождение Руси. Он поет хвалу рождению нового дня, воскресному часу, что просиял над простой крестьянской избой и всей Русской Землей.

Замысел продиктовал Зелинскому, с одной стороны, довольно простое сюжетное решение, но с другой – настолько всеобъемлющее, что повлекло соединение многослойных музыкальных рядов. Поэтому под аккордами Зелинского даже песни «Как у нашего двора» и «Не под елью белый мох» становятся звеньями сложно-структурного произведения, точно названного Л.А. Киселевой «симфонической поэмой».

Хотя по мере публикации стихотворений из цикла «Песни из Заонежья» критики не раз упрекали поэта в плагиате (мол, выдает народные песни за свои), Клюев не отказался от своего замысла – синтеза народного слова с профессиональной речью настолько изощренного, что подчас не ощутимого ни рядовыми читателями, ни специалистами. Но композитор понял, насколько укрепляется смысл каждого произведения, если оно становится частью цикла.

Безусловно, это не означает, что песни не могут иметь самостоятельного значения. Так, только на слова «Красной горки» до Р.Ф. Зелинского написали музыку Л.А. Половинкин и В.И. Панченко. С сочинением первого я, к сожалению, не знакома, песня второго записана на аудиокассету в исполнении известной русской певицы Татьяны Петровой. Ее пленительный голос поет о любви, взаимной и счастливой. Ощущением полноты мгновения исчерпывается смысл хорошего, не претендующего на сложность музыкального текста, акценты которого певица усилила благодаря выразительным кадансам.

На первый взгляд, вторая и третья части поэмы Зелинского представляют жанровые сценки, отражающие внешнюю сторону повседневной жизни. Сегодня, вчера и всегда встречаются парень с девушкой, ссорятся зять с тещей.

Но, подобно Клюеву, композитор ощущает взаимосвязь истории страны и истории семьи. Процесс распада государства, как цепная реакция, взрывает одно за другим все звенья социальной системы, а разлад внутри семейного кольца, подобно кругам на воде, расширяется до диаметра страны.

Напряжение, некое противоречие присутствует уже в экспозиции «семейной» части цикла. Он начинается весело:

*Как у нашего двора
Есть укатана гора,*

*Ах, укатана, увалена,
Водою полита.*

Второе двуступие в музыкальном тексте звучит дважды, растянуто на два слога: «Ах, укатана, ах, увалена и водою полита», что логично для интерпретации текста, восходящего к народному первоисточнику.

Фольклорный канон тяготеет к кольцевой композиции, соответственно Зелинский вновь отступает от клюевского текста, венчая двумя первыми строфами свою песнь.

Однако повторяясь, интонация финала не совпадает с интонацией начала. Гора открывается не счастливому оку любящей девушки, а будто видится умудренному опыту человеку (отцу ли, поэту ли...), поэтому Каликин, медленно растягивая гласные, выводит первую строфу: «Каак у наашего двораа Есть укаатана гораа...» и делит на части вторую:

*Ах, укатана, ах, укатана
И водою полита.*

И водою полита.

И водою полита...

То ли созданный композитором и певцом герой предупреждает кого, то ли угрожает кому... Понятно одно: образ горы, политой водой – ледяной, является ключом, символом семейного ядра цикла.

Насколько значим образ горы для поэта, говорит название стихотворения «Красная горка». Оно отсылает читателя к желаемому финалу – к народному

празднику Красная горка, который приходился на первое воскресенье после Пасхи и был богат свадьбами.

В тексте клюевской песни, однако, речь идет о катании на санях, которое было характерно для Масленицы. Катание с гор, рассмотренное сквозь эротическую символику медового месяца, означает сладкую супружескую жизнь. Многие обычаи этого праздника были направлены на то, чтобы ускорить свадьбы, помочь парню найти себе пару. Недаром озорные девушки пели: «Не целуй меня в сенях – Целуй на маслену в санях!»

Клюев из шести строчек текста создает целое действо, в коем комедия положения соединилась с комедией характера.

*Ах, не ведала млада,
Что гора – моя беда,*

*Что козловый башмачок
По раскату – не ходок!*

*Я и этак, я и так –
Упирается башмак.*

Ну, не башмак, а живое существо. Прямо-таки на глазах происходит его чудесная материализация. Всего-то-навсего приложил поэт к словосочетанию «козловый башмачок» характеристики, применительные к упрямому животному, и образ «башмака-козленка» готов. Нашелся «козел отпущения»!

Музыка точно передает динамику внешнего рисунка сцены и ее внутреннюю драматургию. Она так и переливается в озорных ритмах фортепиано и в интонациях певца, который будто плывет – летит – скользит, перевоплотившись в красну девицу. В то же время он будто бы со стороны, по-отечески, наблюдает за событием.

Точно найденные акценты позволяют ему в сольной партии создать иллюзию дуэта, чему способствует музыкальный повтор слов девушки «Парню слову воздала...» и повтор синонимичных по смыслу слов парня: «Приурочил для тебя плат и вихоря-коня».

Заключительная реплика – «Сани лаковые, Губы маковые» – у Каликина звучит так густо, так сочно, что трудно не поверить, что он и есть этот сосед-раскудрявич.

Давно забыт «хворый и плешивый», перед нами муж «...кряжистый, словно пустивший в родную землю прочные корни, бородатый, кудрявый. Богатырь, да и только»¹⁶.

Песнь (части цикла Р.Ф. Зелинского обозначаю как

«песнь», а не «песня») «Как у нашего двора» отражает представление о национальном идеале. Зимнее катание на тройках с гор, наперегонки(!), с шутками и песнями под гармошку, объятиями и поцелуями на морозе – что лучше символизирует удаль русского человека и широту его души?!

Русская интонация пронизывает сочинение Зелинского. И все же, как было сказано, кольцевым в его песне является образ ледяной горы. Бывает, что и в минуты наивысшего счастья вдруг беспричинная тоска наваливается на человека, и это тоже так по-русски. И эту гамму переживаний – трагическое предвестие на «пиру жизни» – передает Каликин, троекратно повторяя «И водою полита».

Ледяная гора по внешнему облику соотносится с хрустальной горой русских волшебных сказок. Появление сказочного образа в песне характерно для Клюева, сказка и песня в его тексте корреспондируют друг с другом по принципу: «Сказка – складка, песня – быль», ибо первая изображает желаемый результат событий (судьба воздала героям по заслугам: они обрели счастье), песня – истинное положение вещей. Но, рассказывая о несчастной доле, народный певец выражает недовольство судьбой «не через критику, а через обращенность к народному идеалу»¹⁷.

Эта внутренняя обращенность к народному идеалу и задает горький тон большинства «Песен из Заонежья», поющих о несчастной любви или о несложившейся семейной жизни. «Как у нашего двора» – редкий случай, когда реальный результат совпал с желаемым.

Однако зная общую тональность песен этого цикла, Зелинский осложняет и эту трагическим предчувствием, используя образ ледяной-хрустальной горы, подсказанный ему интуицией фольклориста (он – еще и кандидат искусствоведения). Образ хрустальной горы соответствует ранним народным представлениям о потустороннем мире, куда отправляется герой, чтобы «получить власть над животными, власть над жизнью и смертью...»¹⁸. Только преодолев препятствие и обретя желаемое, он может жениться.

О том, что его современнику, увы, не дано победить пространство смерти, и поется в клюевской песне «Не под елью белый мох». Уже сам образ ели – дерева смерти¹⁹, заданный в первой строке, намекает на неблагоприятие мира. Почему родная земля стала пространством смерти, почему крестьянин забросил «пахотинку-чернозем», в песни не сказано. Поется только о том, как он «раскосулил белы мхи» и «призасеял репку».

Если в сказке репа объединяет усилия членов

крестьянской семьи, то здесь служит причиной ее распада.

Поначалу ничто его не предвещает, поэтому веселая музыка сопровождает сцену поимки тещи-воровки и ее наказания. Словесный и музыкальный текст по-своему воспроизводят потешную ситуацию народной песни, в которой, наоборот, разорителем являлся зять, съевший у тещи пирог, что «восьмерым не съись, а семирим не снить», и в ответ на ее неудовольствие прошелся по ее спине дубиной березовой.

Здесь же, наоборот, провинившаяся теща губит зятя, обещая увести от него свою дочку и превратить его в пьяницу. Соответственно музыкальный юмористический рисунок резко меняется: слышатся вопли обиженной женщины, интонации древнего заклинания, плач обреченного мужика.

Работая над переводом стихотворения на финский язык, филолог и поэт Армас Иосифович Мишин замучил себя и меня вопросом: «Почему теща? Что означает ее наряд: «Как на воре тещин плат Красной вышивкой назад. Подзатыльник с галуном...»?

«Не знаю, – ответил на мой вопрос этнолог К.К. Логинов. – Знаю только, что, выходя из лесу, надо фуражку ли, платок ли надеть задом наперед». Сказал, и все стало на свои места. Человек действует так, чтобы перехитрить лешего, не остаться в его чаще – в ином мире. Теща действует так в мире людей, стало быть, принадлежит к иному миру. В этом ином мире древних волшебных сказок теща является ягой. Да и в сказках более поздних если яга является родственницей героя, то обязательно родственницей по линии жены.

Теще удалось обмануть зятя, прикинувшись бедной вдовой. Причитания, передавая страдания обойденной судьбой женщины, в исполнении Каликина звучат так протяжно. Певец умудряется предельно растянуть даже трехзвучное слово «как». В соответствии с народной исполнительской традицией завершает каждую строку обреченным «Ой!».

Уж к-а-а-ак я, честна вдова-а. Ой!

К-а-а-ак притынная трава-а. Ой!

Простодушный мужик не замечает, как плач заменяется угрозой: «Дочку-паву уведу!» Не замечает, что мольба сменяется заклинанием, мгновенно изменившим его судьбу.

Музыка передает драматизм этой сцены, перерастание комической ситуации в трагическую. Как приговор звучат последние строфы, дважды повторенные исполнителем:

*Где кружальный ковш гремит,
Ретивое пепелит,*

*Ронит кудри на глаза
Перегарная слеза!*

Вот она, гора ледяная, истаяла перегарной слезой...

Финал песни совпадает с концовкой других стихотворений, восходящих к народной сказке («В морозной мгле, как око сычье», «Есть на свете край обширный», «Певучей думой обуян»). Поскольку «невеста», «жена» в лирике Клюева является символическим воплощением Родины – России, а «жених», «муж» – народом-крестьянством, то распавшийся брак отражает конфликт, разрешение которого невозможно на данном этапе.

Если в классическом фольклоре сказка и песня антитетичны по отношению друг к другу, то в клюевском «издании фольклора» они дополняют друг друга, утверждая, что счастье не дается человеку, потому что Родина не заключила брачный союз с крестьянством.

Композитор Зелинский точно уловил жанровый синтез клюевских произведений, позволивший ему переплавить в своей музыке лирику и эпiku, комедию и трагедию и средствами музыки выразить свое отношение к глобальным проблемам XX века, которые, увы, перешли в век XXI.

Чул! Заутренние звоны!

Зелинский завершил свою поэму песней, которая рисует процесс рождения нового дня, пробуждения природы.

Размышляя над созданием своего цикла, композитор сказал: «Изба – живое существо», вторя и поэту, и современным этнологам и фольклористам.

Для Клюева изба является сакральным пространством: она – «питательница слов», «святылище земли». Метафизика избы привлекает и композитора, ибо конкретика быта в избранной им для финала песни полностью отсутствует.

Изба – это поле битвы бесовских и божественных начал. В песни налицо типичная клюевская оппозиция: антихристова двоица/христианская триада: в качестве противоборствующих сил выступают бесенок-бес и змея / Богородица, Егорий, Влас.

Переходное время суток (предутренний час) и переходное время года (весна) подчеркивают извечность этой коллизии.

Зло извечно и многолико, оно может принимать обличье доброго духа избы – домового, которого

древние русичи называли «бес-хороможитель». Бесенок заливается («Балалайкою в трубе...: «Трынь да брынь... да тере-рень...»). Сопутствующий ему образ тьмы-темени антропоморфизируется: она..! «Спотыкается спросонок...» Да, спотыкается – рассеивается, уступая избу свету. Как точно и как по-домашнему благодаря выбору глагола описан переходный час.

Но не есть ли в выборе глагола намек на обязательный признак нечистого – на хромоту? Труба как место обитания, игра на балалайке и хромота соотносятся с образом черта.

Известно, что бесов отпугивают все церковно-религиозные символы и реалии, в том числе херувимская песнь и колокольный звон²⁰. Воистину, когда бесовскую музыку заглушают «Заутренние звоны...», когда вступает в свои права Богоматерь, то «В дымовище сгинул бес». (Ср: в фольклоре от нечистого освобождаются, сжигая его в огненной реке или бане.) Избавление от беса воспринимается как начало новой жизни и всего природного мира.

*Печь, как старица, вздохнула;
За окном бугор и лес
Зорька в сыту окунула.*

(240)

Образ «судьбы-змеи», возможно, восходит к образу домового, «предначертателя и вершителя судьбы человека»²¹. В этой роли нередко фигурирует гибридное существо с признаками птицы, змеи и огня, которое обязано своему появлению на свет...(увы!) самому человеку. Он(!), отрехшись от христианской обрядности, вынашивал петушиное яйцо и выкармливал вылупившегося на свет змееныша. Связь клюевского образа именно с этой разновидностью домового прослеживается через образы трубы, шума, дымовища.

Но зло не оставляет человека, его жилище и землю, поэтому борьба за живую душу продолжается в горнем мире: «Одолеть судьбу-змею Скачет пламенный Егорий». Эти строки указывают также на философский план произведения, ибо Егорий является крестителем Руси. И его вечная схватка со Змием есть борьба за православную Русь, за единую Русь-церковь, где в гармонии пребывает весь мир, сотворенный по Слову Божию.

И как вера в эту победу звучит финальная строфа произведения:

*На задворки вышел Влас
С вербой, в венчике сусальном...
Золотой, воскресный час
Просиявший в безначальном.*

Святой Егорий выступает в связке со святым Власием, потому что в системе народного православия они оба являются покровителями скота, «скотными богами». На Егория скотину выгоняли в поле вербой, срезанной в вербное воскресенье. Поэтому у Клюева Власий с вербой охраняет тварный мир, пока Егорий защищает Русь на небесах.

Предутренний час начала стихотворения, знаменующая рождение нового дня мира, в финальных строчках обретает силу «золотого, воскресного часа».

Зелинский выбрал это стихотворение, потому что в нем сошлись все образы и темы его цикла. Главная – борьба за православную Русь – названа. И это напряжение, прочувствованное Л.А. Киселевой, было определено ею как «инфернальная музыка».

Действительно, схватку Матери-церкви с бесом, Егория со Змием композитор музыкально проакцентировал через рефрен, в функции которого выступила вторая строфа, повторенная в его песни четырежды:

*«Трынь да брынь, да тере-рень...»
Чу! Заутренние звоны!
Богородичная тень,
Просияв, сошла с иконы*

(240).

Пропев рефрен в финале, певец вновь и вновь повторяет его первую строку. Мощный бас Каликина выводит многократное «Трынь да брынь, да тере-рень...» то с лукавым призывом, то зловеще... Змеиная музыка переплетается с хрустальной партией фортепиано, передающей через малиновый звон колоколов явление Богородицы.

Как описать тень? Тень Богородицы, которая к тому же движется?! В отличие от теней иных существ, бледных и темных, ЕЕ тень – самое сияние, о чем и сказано у Клюева так просто и так торжественно: «Просияв, сошла с иконы».

И насколько это в силах человека, композитор перелил это в звук, будто в небесно-истаивающемся и одновременно столь наполненном тончайшими нюансами музыки живой жизни. Изумительная, неземная музыка, музыка вечности.

Большой драматический дар певца и несомненные актерские данные аккомпаниатора преображают на мгновение их облик. Хотя слушатели захвачены музыкальным действием, диалогом-поединком, они боковым зрением по-особому начинают видеть темные волосы певца и золотые пианистки СВЕТланы.

Возвращаясь к характеристике музыки как инфернальной, нельзя не согласиться с тем, что музы-

кальный текст в его финальной части будто противоречит словесному: будто очередное сильное «трынь...» подводит черту.

Но прав молодой украинский исследователь и поэт Глеб Ситько, услышавший, что последнее «трынь» согласуется с заутренним звоном. Побеждает мир воскресший.

Примечания

¹ Клюев Н. *Словесное древо. Проза* /Вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003. Раздел V. Письма. С. 360.

² Клюев Н. *Тексты «Сердце Единорога»*. Цитирую по изданию: *Стихотворения и поэма*. /Предисл. Н.Н. Скатова, вступ. ст. А.И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В.П. Гарнина. СПб., 2003.

³ Алакина И.А. *Николай Клюев и Надежда Плевицкая* // *Наука и бизнес на Мурмане. Научно-практич. журнал*. 2002. № 4. С. 33.

⁴ См. о нем: *Маркова Е.И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства*. Петрозаводск, 1997. С. 68-69. В комментариях к сб-ку Н. Клюева «Сердце Единорога» В.П. Гарнин указал, на какие стихи Клюева В.Н. Панченко написана музыка. См.: с. 827-963.

⁵ Федотов Г. *Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам*. М., 1991. С. 84-85, 116.

⁶ Цикл Р.Ф. Зелинского «Избьяные песни» написан в 1996 году, записан ГТРК «Карелия» в 1997 году в исполнении В.С. Каликина (бас-баритон) и С.В. Синцовой (партия фортепиано). Роман Федорович Зелинский – профессор Петрозаводской консерватории, член Союза композиторов России, автор 3-х симфоний и 11-ти музыкальных циклов (см. о нем: *Зелинский Р. Музыка меня учила сама жизнь* / Подготов. Н. Красавцева «Лицей» [Петрозаводск]. 2003. № 3. С. 12. Виктор Сергеевич Каликин – профессор Петрозаводского университета, народный артист Республики Карелия (см. о нем: *Каликин В. Для меня Свиридов в одном ряду с Мусоргским*. / Подгот. Н. Красавцева. «Лицей» [Петрозаводск]. 1998. № 3. С. 14. Светлана Володаровна Синцова – доцент Петрозаводской консерватории (см. о ней: *Пальчун М. «Музыка – моя религия» «Лицей»* [Петрозаводск]. 1997. № 12. С. 9.

⁷ Форш О. *Сумасшедший корабль*. Л., 1931. С. 172.

⁸ Свиридов Г. Музыка как судьба // Предисл., сост. и комм. А.С. Белоненко. М., 2002. С. 303.

⁹ Киселева Л.А. Есенин и Клюев: Скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) // Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 183-184.

¹⁰ Маркова Е.И. Указ. соч. С. 186-188.

¹¹ Клюев Н. Словесное древо. Раздел I. Автобиографические штрихи. С. 35.

¹² Каликин В. Чуть-чуть против течения / Интервью А. Гриневич // Петрозаводск. 2003. 5 июня. С. 11.

¹³ Сергеева О.А. «Свете тихий». Церковный гимн в русской поэзии. Великий Новгород. 2002. С. 37-38.

¹⁴ Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993. С. 130.

¹⁵ Характеристика профессора Киевского университета Л.А. Киселевой, высказанная на обсуждении видеозаписи цикла Р.Ф. Зелинского (Телеканал «Ника+», Республика Карелия, 2002) 6 июля 2003 г. на Клюевских чтениях в г. Вытегре и повторенная в письме к автору статьи от 5 ноября 2003 г. (архив автора).

¹⁶ Утышева Ю. Струна меж небом и землей // «Лицей». 2000. № 6. С. 8.

¹⁷ Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966. С. 125.

¹⁸ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 290, 107.

¹⁹ Ершов В.П. Ель – древо мертвых. // Сб.: Локальные традиции в народной культуре Русского Севера. Петрозаводск, 2003. С. 386-390. Замечу, что свои

изыскания, связанные с семантикой мифологии, исследователь спроецировал на творчество Н. Клюева, посмотрев по телеканалу «Ника+» видеозапись цикла Р.Ф. Зелинского.

²⁰ Разумова И.А. Сказка и быличка. Петрозаводск, 1993. С. 87.

²¹ Криничная Н.А. Русская народная мифологическая проза. СПб., 2001. С. 158-160, 208.



Елена Ивановна МАРКОВА
 родилась в Петрозаводске,
 где и окончила университет, аспирантуру.
 Преподавала в Ивано-Франковском и
 Стерлитамакском пединститутах, школах Карелии.
 Ныне ведущий научный сотрудник
 Института языка, литературы и истории
 КарНЦ РАН, доктор филологических наук.
 Автор более восьмидесяти научных трудов,
 в том числе монографии «Творчество Николая Клюева
 в контексте севернорусского словесного искусства»
 (Петрозаводск, 1997)
 и «Истории литературы Карелии»
 (в соавторстве, Петрозаводск, 2000).
 Член Союза писателей России.

