

Т.А. Пономарева

**НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПРОЗА
1920-х ГОДОВ
ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ИСКАНИЯ Н. КЛЮЕВА, А. ГАНИНА,
П. КАРПОВА**

Монография

2-е издание, стереотипное

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2016

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
П56

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

канд. филол. наук, доцент, ГОУ ВПО ЧГУ *И. А. Птицын*;
д-р филол. наук, профессор МПГУ *А. А. Газизова*

Пономарева Т. А.

П56 Новокрестьянская проза 1920-х годов. Философские и художественные искания Н. Клюева, А. Ганина, П. Карпов [Электронный ресурс] монография / Т.А. Пономарева — 2-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2016. — 241 с.

ISBN 978-5-9765-2844-4

В монографии анализируется автобиографическая проза, публицистика первых лет революции и рассказы о снах Н. А. Клюева, творчество П. И. Карпова и А. А. Ганина. Новокрестьянская концепция русской революции осмыслена как воплощение «русской идеи» в контексте социальных философских, религиозных и мифологических представлений. Творчество писателей-новокрестьян рассматривается в соотнесенности с мифопоэтикой, древнерусской словесностью. Большое внимание уделяется процессам циклообразования как способу создания «большой целостности».

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

ISBN 978-5-9765-2844-4

© Пономарева Т.А., 2016
© Издательство «ФЛИНТА», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Русская идея и новокрестьянская литература.....	4
Часть первая. Проза Николая Клюева	17
1.1. Концепция Преображения в творчестве Клюева десятых годов	17
1.2. «Красный» цикл вытегорской публицистики	27
1.2.1. Поэт «красной пасхи» в критике первых Послереволюционных лет.....	27
1.2.2. Статьи Н. Клюева 1919 года как цикл. Лейтмотивные образцы-скрепы.....	35
1.2.3. Поэтика образных контрастов	68
1.2.4. Новая эстетика в статьях 1919 – 1923 гг.....	90
1.3. Автобиографическая проза 1920-х годов	113
1.3.1. Миф о поэте	113
1.3.2. Рассказы о сновидениях как художественный текст	146
Часть вторая. Русь в малой прозе П. Карпова и А. Ганина	168
2.1. Поэтика рассказов П. Карпова I половины 1920-х годов	168
2.1.1. «Жизнь-сказка» и «жизнь-золушка» (сборник «Трубный голос»).....	168
2.1.2. Национальный характер в новеллистике Пантелеймона Романова.....	198
2.2. Проза А. Ганина: поиск жанра.....	211
2.2.1. Человек и обстоятельства (рассказ «Иван и корова»)	214
2.2.2. Сюжет, конфликт, действительность (Роман «Завтра»).....	220
Заключение.....	234

РУССКАЯ ИДЕЯ И НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Русская культура конца XIX — начала XX веков отличается обостренным интересом к судьбе России, народному бытию, деревне как аналогу национальной жизни, русскому национальному характеру. На переломе исторического развития художественно-философская мысль обращается к самобытности российской цивилизации, исторической миссии «третьего Рима», загадкам русской души, то есть к целому комплексу религиозно-философских, нравственно-этических, культурно-эстетических представлений, сложившихся в национальном сознании. «Русская идея», впервые сформулированная В. Соловьевым в названии его книги и воплотившаяся в философии Н. Бердяева, И. Ильина, Л. Карсавина, Г. Федотова, П. Флоренского, Г. Флоровского, нашла отражение в литературе Серебряного века — дневниках и публицистике Л. Толстого, творчестве В. Розанова, романе «Серая голубь» А. Белого, «Деревне» и рассказах И. Бунина, «окуровских» поветях М. Горького и его цикле «По Руси», прозе А. Ремизова, М. Пришвина, романах Д. Мережковского, лирике А. Блока, В. Хлебникова, С. Городецкого, «быто-эпосе» В. Нарбута и др. Образ России, мифологический и реалистически-конкретный, пленительный и отталкивающий, восхитительный и пугающий, становится ключом к творчеству большинства художников первой трети XX столетия.

Концепция русской судьбы, ценностно-смысловая доминанта национального самоопределения во всей полноте предстала в творчестве Сергея Александровича Есенина и художников его круга, которых рязанский поэт назвал «крестьянской купницей», — Николая Алексеевича Клюева, Сергея Антоновича Клычкова, Алексея Алексеевича Ганина, Петра Васильевича Орешина, Александра Васильевича Ширяевца, Пимена Ивановича Карпова. «Купница» не была организационно оформленной группой, хотя попытки к объединению прослеживаются и до революции 1917 года (группа «Краса»), и после (намерение создать самостоятельную секцию крестьянских поэтов в Пролеткульте).

В 1919 году известный критик В. Л. Львов-Рогачевский назвал Н. Клюева и его собратьев «новокрестьянскими поэтами», подчеркнув тем самым их отличие от традиционной крестьянской линии в русской поэзии, идущей от А. Кольцова и И. Сурикова. Определение получило быстрое распространение в критике и сохранило свое значение до настоящего времени.

Творчество новокрестьян отражает утопическое видение мира, свойственное русскому национальному сознанию. Несовершенному сегодняшнему миру русский человек противопоставляет «новое небо и новую землю», что объясняется его убежденностью в существовании земного «рая», «праведной земли», «иног царства»: «Русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божия», — утверждал Н. Бердяев.¹ Попытки зримо представить «блаженную страну», эстетически реализовать образ будущей гармонии усиливаются в эпоху 1905 — 1917-х годов. В художественном сознании писателей есенинского круга утопические идеи сопрягаются с христианским учением, революцию они соотносят с евангельскими пророчествами о Втором Пришествии и Преображении. Православная духовность выразилась в ремифологизации ими исторического процесса, наложении Евангелия на современность. Будущее идеальное мироустройство, «новый Назарет» в их поэтическом мышлении удивительным образом совпадали с преобразенной крестьянской Русью, с идеалом «праведной» земли.

Во многом утопические надежды на «избяной рай» были основаны на представлении о том, что «крестьянская цивилизация самая древняя, самая долговечная, а самое главное — самая поэтическая из всех когда-либо существовавших».² Писатели — выходцы из деревни вскрыли глубинные пласты национальной жизни и духа, взглянув на крестьянское бытие не посторонним, «интеллигентским» взором, а изнутри. В их творчестве объект и субъект изображения сливаются воедино, голос автора становится голосом «золотой бревенчатой избы», а сама изба — крестьянским космосом. Они отразили

¹ Бердяев Н. А. Русская идея // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 168.

² Куницын Г. И. Общечеловеческое в литературе. М., 1980. С. 372.

суть народной социальной утопии, общинность и соборность русского национального сознания, философию всеединства.¹

В художественном сознании «купницы» всеединство соотносилось с равенством, гармоническим соположением всех форм природной жизни, вечным круговоротом живой и неживой материи, соразмерностью деревенского бытия и быта, где «все космологизировано, поскольку все входит в состав космоса, причастно ему, а именно космос и образует высшую ценность в рамках соответствующего универсума».²

Понимание крестьянской общины как собора, то есть «добровольного и высшего единства множественностей»,³ ее сближение с первобытным патриархальным коммунизмом обусловили приятие всеми писателями есенинского круга не только Февральской, но на первых порах и Октябрьской революции.

Феномен новокрестьянской прозы, в которой нашли воплощение идеи целостности и гармонии бытия, всеединства («дома-космоса»), обожествление природы, сакрализация земли, утопизм национального сознания, мифологическая поэтика, — яркий пример «культурного ренессанса» (Н. Бердяев) Серебряного века.

Любая национальная идея возникает в процессе постижения национальной целостности — «своеобразного Космо-Психо-Логоса, то есть единства местной природы, характера народа и его склада мышления».¹ Русская идея понимается как верность земле — «дару Божьему», народу, родине, как осознание мессиаской роли России в мировой истории, как самоспасение на избранном пути духовного служения.

Особенностью русского менталитета является утопическая вера в абсолютный идеал. Русское национальное сознание устремляется к Небу и одно-

¹ Всеединство можно мыслить «логически — как единство обоснования (Бог — есть последнее обоснование вещи)» и «натуралистически — как природное «единосущее» (Бог есть активная возможность мировой действительности)» // Флоровский Г. В. Метафизические предпосылки утопизма // Вопросы философии. 1990. № 10. С. 90.

² Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 13.

³ Телегин С. М. Восстание мифа. М., 1997. С. 9.

временно оно опирается на мифологию земли и почвы. Несовершенному сегодняшнему миру оно противопоставляет «новое небо и новую землю». Христианская эсхатология воспринимается им не как трагедия всеобщей гибели, а как надежда на окончательное разрешение всех противоречий, чем объясняется убежденность русского человека в существовании земного «рая». «Из множества противоположностей, составляющих русский характер, следует выделить антиномию эсхатологизма и утопизма <...> Русскому национальному самосознанию всегда было свойственно трагическое ощущение, эсхатологическая вера в достижение лучшей жизни, мессианистическое убеждение в особой роли России в мировой истории. Все это можно обнаружить на самых разных уровнях русского самосознания: в народных религиозно-утопических легендах, в философско-исторических идеях», — отмечает В. П. Шестаков.²

Русская утопия «рая»-правды возрождает мифологический «золотой век», в описании которого отразились языческие представления о природном космосе, христианская мифология, раскольничье-сектантские идеи праведнического жития, утопия жизни-коммуны. Земное царство Божье соотносится в народном сознании с Китеж-градом, Беловодьем, Опоньским царством, исчезнувшими или затерянными «на краю света» «праведными» землями, где природной гармонии, красоте, материальному изобилию, даруемому плодородными землями, соответствует общественная идиллия, абсолютное равенство, и где каждый — счастлив. В будущем общежительстве, которое может называться «раем», «иным царством», «блаженной страной», «коммунизмом» и т. п., будут преодолены все общественные антагонизмы.

История русской утопии начинается с «отреченной литературы» Древней Руси, с апокрифов и нехристианской народной поэзии: «Беседа трех святителей», «Палея толковая», «Вопросы Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской», «Слово об Адаме и Еве», «Прение Господне с дьяволом», «Как

¹ Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и Славянством. М., 1997. С. 5.

² Шестаков В. П. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. М., 1995. С. 4

Христос плугом орал», «Откровения Мефодия Патраского», «Житие Андрея Юродивого», «Послание новгородского архимандрита Василия тверскому епископу Федору», «Слово о рахманах и предивном их житии», «Стихи о Голубиной книге».¹ В них зафиксирован мотив утраты рая-Правды в результате грехопадения первых людей. Это привело к лжи, обману, порокам, социальному неравенству, нищете. Утопия «райской» Правды вбирает крестьянский взгляд на землю как дар Божий. Бог сжалился над Адамом, отделил ему одну седьмую часть рая для хлебопашества. Но земля стала достоянием дьявола, который не дал Адаму «орати землю». Так победило дьявольское, люди были вынуждены из-за голода подчиниться дьявольской Кривде, дьяволу в образе человека, который завладел Божьей землей и заставил людей обрабатывать чужую землю. И вместе с тем рассказ о победе Кривды в народных легендах свидетельствует о ее моральном неприятии, нравственном осуждении и вере в неодолимость Правды, которая потерпела лишь временное поражение. Действительность рассматривается как отступление человека от идеала Правды, которая, как повествуется в «Стихах о Голубиной книге», «пошла к Богу на небо, к самому Христу, царю небесному. А Кривда осталась на сырой земли. И пошла она по сырой земли, по всем четверым по сторонам»

Утраченный по собственной вине рай можно либо вновь обрести в грядущем (так возникает утопия времени), либо отыскать его в настоящем, на неведомых землях, в «блаженных странах», куда ведут трудные пути веры (о чем повествует утопия пространства). Ю. М. Лотман подчеркивает, что в средневековой системе христианского мышления земля — это не просто географическое понятие, она имеет также религиозно-моральное значение и оценивается как антитеза жизни небесной, входит в оппозицию Земля/Небо. И те или иные земли воспринимаются как праведные или как грешные.

¹ См. : Клибанов А. И. Социальные утопии в крестьянских движениях. М., 1966; Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России. Период феодализма. М., 1977; Клибанов А. И. Народная социальная утопия в России. XIX век. М., 1978; Комарович В. Л. Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд. М., 1936; Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Вып. 18. С. 210 - 216; Русская литература и религия. Новосибирск,

Географическое путешествие — это утопическое перемещение из места грешного в святое: «Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей», где верх — небо, а низ — ад.¹

Русская народная утопия и утопическая литература раскрывают идеал Правды («праведной земли») и рассматривают пути к нему. В крестьянских народных движениях XVII — XVIII веков, в антифеодальных городских восстаниях Правда выступает как социальный идеал. Так появляются народные легенды о «царях-избавителях», «царях от нищеты», с помощью которых возможно установление общества благоденствия и справедливости. Современный мир погряз в разврате, поработен вещами, властью денег, «вырождение человечества рассматривается в легендах как знаки приближения конца света. <...> Причем в русских легендах гибель мира — это гибель именно России».²

Путь русской утопии изменил раскол. Он привел к разрыву с официальным Православием значительной части народа. Идеи староверчества совпали в основных моментах с утопическим представлением о праведничестве и разрушении русской Правды вследствие петровского-никонианских реформ. Староверие выступает как «свое», праведное; никонианство — чужое, грешное, дьявольское. Святая Русь становится исчадием ада, чужой землей, ее неприятие выражалось в самосожжении, которое воспринималось не только как очищающее пламя, но и как заградительный огонь от дьявольской скверны, а также в побегах, «скрытничестве», уходах на окраины России, в создании оазисов праведности, таких, как Выговское общежительство на русском Севере. Народная утопия начинает развиваться как идеология социального протеста и неприятия официальной ортодоксии. Это отчетливо про-

1997; Русские утопии. М., 1991; Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды. М., 1968.

¹ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Вып. 18. С. 210.

² Новичкова Т. А. Приближение к раю: утопии небесного царства в русском фольклоре // Русские утопии. С. 91.

явилось в сектантском движении духовных христиан, хлыстов и т. д. С конца XVIII века возникает массовое народное движение к идеалу — поиски Беловодья, Опоньского царства, Китежа, страны рахманов, начинается «движение от мечты, образа желаемого, к мечте — образу переустройства».¹

В народных легендах достижение праведного царства возможно как проявление воли спасителя, «искупителя», сектантского брата во Христе. В народных социальных утопиях «блаженную землю» может отыскать всякий человек после долгих поисков и невероятных усилий по преодолению долгого и опасного пути.² Лишь в крайних формах сектантства проявляется полное отрицание грязного материального мира, государства как формы общественной жизни и противопоставление ему «нового Адама», духовного братства людей. Чаще всего отказ от приоритета материального над духовным, разумная аскеза сочетались с мечтой об изобильных землях и удовлетворении материальных потребностей и земных нужд народа, прежде всего крестьянства, что объяснялось скудностью плодородных почв и суровыми климатическими условиями России, поэтому Беловодье и Опоньское царство предстают как материально-духовный идеал крестьянской общины.

Влияние утопических идей и оживление эсхатологических представлений в русском национальном сознании усиливается в переломные критические эпохи, в периоды социальных разломов, когда делаются реальные попытки утвердить рай Божий в земной жизни. Особенно отчетливо это проявилось в период революций 1905 — 1917-х годов, когда на короткий миг вековая мечта о царстве справедливости соединяется в утопическом сознании с конкретными планами социальных изменений в России и во всем мире, а революция соотносится с христианскими пророчествами о Втором Пришествии. Так возникает утопия Преображения в новокрестьянской литературе.

¹ Клибанов А. И. Народные социальные утопии в России. Период феодализма. С. 29.

² См. : Клибанов А. И. Указ. соч. ; Панченко А. М. Религиозный утопизм русских мистических сект // Русские утопии. С. 205 - 238.

Эстетические и социально-политические пристрастия новокрестьянских писателей порой сильно различались, а их личная привязанность и дружба временами испытывались на разрыв. Они «были очень разными — и в судьбах своих, и в характере, и в вере. Общее было — русскость духа».¹ Верность русской идее, крестьянской культуре и фольклору, мифологический тип мышления, ставшие основой талантливого и самобытного творчества, восприятие событий современности с «крестьянским уклоном» (С. Есенин) сделали писателей «купницы» единомышленниками, а их поэзию — ярким направлением в русской литературе XX столетия.

Творчество новокрестьян сегодня рассматривается как уникальное художественное явление, а С. Есенин, Н. Клюев и С. Клычков — как крупнейшие национальные поэты. В их произведениях отразились жгучие, часто неразрешимые, религиозные, философские, нравственные, социальные противоречия русской жизни XX столетия, разрушение онтологических основ национального бытия, предчувствие экологических катастроф, «последних времен» природы, гибели русской деревни, исчезновения традиционной культуры, глубинные изломы народного характера.

Личные и творческие судьбы новокрестьян сложились трагически. Революционная эйфория вскоре сменилась тяжелым разочарованием в самих возможностях переустройства страны на крестьянский лад. Надежды на возврат к мифологическим временам абсолютного равенства, всеобщего труда, гармонии материального и духовного, единения человека и природы исчезли под напором социальных перемен в деревне и политики «раскрестьянивания». Индустриализация, наступление «железа», идея покорения природы были для них знаком гибели «старой», общинной, Руси и обновленной, революционной, России.

¹ Солнцева Н. М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1992. С. 422.

Ориентация на крестьянские социально-философские и нравственно-эстетические идеалы, которая при вхождении в литературу привлекла к новокрестьянским писателям внимание А. Блока, В. Брюсова, Н. Гумилева, после революции наткнется на непонимание критики, которое перерастет в яростную травлю, благословляемую такими идеологами, как Л. Троцкий и Н. Бухарин, и возглавляемую небезызвестным литературным деятелем того времени — О. Бескиным. Литературоведческий подход постепенно подменяется политической оценкой «мужиковствующих», которые в первые послереволюционные годы воспринимались как литературные попутчики революции, а затем — как защитники «реакционного» патриархального уклада. К концу 1920-х годов травля новокрестьян на страницах журналов и газет приобретает характер официальной государственной оценки «кулацких поэтов», сделает их литературными изгоями. В тридцатые на их долю выпадут голгофские страдания: аресты, ссылки, лагеря, мученическая смерть. Избежит этой участи лишь А. Ширяевец, которому «посчастливилось» преждевременно уйти из жизни в 1924 году.

«Крестьянская купница» будет выброшена из литературы. Имена новокрестьян забудутся на полстолетия, многие документы, личные архивы будут уничтожены. Но, как известно, «рукописи не горят», и вслед за возвращением в пятидесятые годы в литературу С. А. Есенина и осознанием его как крупнейшего национального поэта наступила очередь и Н. А. Клюева, С. А. Клычкова, П. И. Карпова, А. А. Ганина и других певцов русского крестьянства. Первыми ласточками стали воспоминания П. И. Карпова «Из глубины» (1956), статья Н. Хомчука, посвященная взаимоотношениям С. Есенина и Н. Клюева (1958), затем появились маленькие заметки В. Рунова и А. Грунтова о биографии олонецкого поэта.¹

В русском Зарубежье к этому времени также обозначился интерес к новокрестьянам. Следует назвать написанные еще в войну мемуары Р. Иванова-

Разумника, на страницах которых шла речь о Н. Клюеве и А. Ганине, воспоминания Г. Забежинского и книгу М. Степаненко о С. Клычкове, выход в Нью-Йорке полного собрания сочинений Н. Клюева (1954), подготовленного Б. Филипповым и переизданного совместно с Н. Струве в Мюнхене в 1969 году.² В восьмидесятые годы под редакцией М. Никё выйдут романы С. Клычкова «Сахарный немец», «Князь мира» и «Стихотворения» поэта.³

В 1970—1980-е годы сборники стихов и прозы новокрестьян начинают появляться и в отечественной печати.⁴ Публикуются неизданные произведения и материалы, в том числе считавшиеся утраченными поэмы Н. Клюева «Погорельщина» и «Песнь о Великой матери», отрывки из поэмы «Каин»,⁵ а также воспоминания, письма Н. Клюева и С. Клычкова, архивные изыскания.⁶

¹ См. : Карпов П. Из глубины. М., 1956; Хомчук Н. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам) // Русская литература. 1958. № 2. С. 154 - 168; Рунов В. Новое о Николае Клюеве // На рубеже. 1964. № 4. С. 111- 112; Грунтов А. Первые публикации стихов Н. А. Клюева // Север. 1967. № 1. С. 155-157.

² Иванов-Разумник Р. В. Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1951 г. ; Забежинский Г. О Сергее Клычкове // Новый журнал. Нью-Йорк, 1952. № 29. С. 139 - 146; Степаненко М. Проза Клычкова. Роквиль, 1952; Клюев Н. А. Полн. собр. соч. : В 2 т. / Ред. Б. А. Филиппов. Изд-во им. А. П. Чехова, 1954; Клюев Н. А. Соч. : В 2 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Мюнхен, 1969.

³ Клычков С. А. Сахарный немец. Paris, 1983; Клычков С. А. Князь мира. Paris, 1985; Клычков С. А. Стихотворения / Сост. М. Никё. Paris, 1985;

⁴ См. :Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы [БП, малая серия] / Вступ. ст. В. Г. Базанова . Л., 1977; Клюев Н. А. Избранное / Сост. В. Г. Базанов. М., 1981; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. С. Ю. Куняева. Архангельск, 1986; Клычков С. А. Стихотворения / Сост. Н. Н. Банников. М., 1985; Клычков С. А. Стихотворения / Сост. С. И. Субботин. М., 1991; Клычков С. А. Чертухинский балакирь / Сост. и послеслов Н. М. Солнцевой. М., 1988; Клычков С. А. Сахарный немец. Князь мира / Послеслов. Н. М. Солнцевой. М., 1989; Последний Лель. Проза поэтов есенинского круга / Сост. и коммент. С. С. Куняева. М., 1989.

⁵ Клюев Н. А. Погорельщина/ Вступ ст. и словарь-коммент. Н. И. Толстого //Новый мир. 1987. № 7; Клюев Н. А. Песнь о Великой Матери/ Публ., предисл. и словарь-коммент. В. А. Шенталинского// Знамя. 1991. № 1; Клюев Н. А. Каин (отрывки) / Публ. и предисл. С. Волкова// Наш современник. 1993. № 1.

⁶ Грунтов А. К. Материалы к биографии Н. Клюева// Русская литература. 1973. № 1; Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919 — 1921 годы)/ Публ. С. И. Субботина// Русская литература. 1984. № 4; Клюев Н. А. Я славлю Россию: Автобиографическая проза/ Публ. К. М. Азадовского// Лит. обоз. 1987. № 8; Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы (По материалам семейного архива)/ Публ. Г. С. Клычкова и С. И. Субботина// Новый мир. 1988. № 8; Хардилов Ю. «Кровь моя связует две эпохи». Ссылка и гибель Николая Клюева// Наш современник. 1989. № 12; Клюев Н. А. Где чорт валяется, там шерсть останется: Из публицистики 1919 — 1923 годов/ Подг. текста и примеч. С. И. Субботина// Слово. 1990. № 4; Клюев Н. А. Одиночество — страшное слово/ Публ. А. И. Михайлова// Наше наследие. 1991. № 1; Клюев Н. А. Гагарья судьбина: Из записей 1919 года/ Публ. А. И. Михайлова. Север. 1992; От поэзии «избяного космоса» к письмам из Сибири (Письма Николая Клюева к Н. Ф. Христофоровой-Садовой из Томска)/ Подг. текста и коммент. А. И. Михайлова// Наш современник. 1992. № 5; Сергей Клычков: Переписка, сочинения, материалы к биографии// Новый мир. 1989. № 9; Протоколы допросов гражданина Алексея Алексеевича Ганина// Наш современник. 1992. № 4; Растерзанные тени. Избранные страницы из «дел» 20 — 30-х годов ВЧК — ОГПУ — НКВД, заведенных на друзей, родных, литературных соратников, а также литературных и политических врагов Сергея Есенина/ Сост., вступ. ст. и коммент. С. С. Куняева и С. Ю. Куняева. М., 1995; Пичурин Н. И. Последние дни Клюева. Томск, 1995; Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование. СПб., 2002.

С начала 1990-х годов в столичных и региональных издательствах выходят стихотворения и поэмы Н. Клюева, репринт его сборника «Медный кит», печатаются произведения А. Ганина и П. Карпова.¹ В 1999–2003 гг. издан наиболее полный свод стихотворений и поэм Н. Клюева с текстологическими примечаниями и научными комментариями, опубликованы письма Н. Клюева А. Блоку, прозаические произведения Клюева 1907 – 1937 гг. – статьи, рецензии, письма, записи снов, бумаги, а также первое собрание сочинений С. Клычкова.²

Творчество новокрестьян воспринималось и изучалось в первую очередь как поэтическое. Художественный мир новокрестьянской прозы еще хранит свои тайны. Работ, посвященных прозаическому наследию «крестьянской купницы», немного. Это монография Н. М. Солнцевой о С. Клычкове и ее «филологическая проза» о писателях есенинского круга,³ вступительные статьи к публикациям текстов Н. Клюева, С. И. Субботина к публицистике,⁴ К. М. Азадовского, А. И. Михайлова к автобиографическим заметкам и снам;⁵ предисловия к публикациям текстов А. Ганина и П. Карпова, принад-

¹ Клюев Н. А. Песнослов. Стихотворения, поэмы/ Вступ. ст. С. И. Субботина. Архангельск, 1990; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы/ Сост. Л. Ф. Пичурина. Томск, 1990; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы/ Сост., вступ. ст. С. Куняева. М., 1991; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы/ Сост., вступ. ст. К. М. Азадовского. М., 1991; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы/Сост. А. И. Михайлова. М. - Ставрополь, 1992; Клюев Н. А. Стихотворения и поэмы. М., 1997; Клюев Н. А. Избранное/ Сост. Г. С. Выдревича. СПб, 1998; Ганин А. А. Стихотворения. Поэмы. Роман/ Вступ. ст. С. Ю. Куняева. Архангельск, 1991; Карпов П. И. Пламень; Русский ковчег; Из глубины/ Подг. текста, сост., вступ. ст. и коммент. С. С. Куняева. М., 1991.

² Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы/Предисловие Н. Н. Скатова, вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подг. текста и прим. В. П. Гарнина. СПб., 1999. Клюев Н. А. Словесное древо. Проза/ Вступ. статья А. И. Михайлова. СПб., 2003. Клюев Н. А. Письма к Александру Блоку/Под ред. К. М. Азадовского. М., 2003. Клычков С. А. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., подг. текста, коммент. М. Никё, Н. М. Солнцевой, С. И. Субботина. М., 2000.

³ Солнцева Н. М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1992; Солнцева Н. М. Последний Лель. О жизни и творчестве С. Клычкова. М., 1993.

⁴ Субботин С. А. Проза Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919 — 1923). Вопросы стиля и атрибуции// Русская литература. 1984. № 4. С. 136-143; Субботин С. И. Вступ. ст., подг. текста и предисл. к публ. / Клюев Н. А. Красный набат. С родного берега. Порванный невод// Москва. 1987. № 11. С. 20-32; Субботин С. И. «Где чорт валяется, там шерсть останется». Из публицистики Николая Клюева/ Предисл. к публ. // Слово. 1990. № 4. С. 61-62.

⁵ Азадовский К. М. Николай Клюев. Автобиографическая проза/ Вступ. ст. // Николай Клюев. Я славию Россию// Лит. обоз. 1987. № 8. С. 101-103; Михайлов А. . Сны Николая Клюева/ Предисл. к публ. // Новый журнал. 1991. № 4. С. 3-7; Михайлов А. И. «Одиночество — страшное слово»/ Предисл. к публ. // Наше наследие. 1991. №1. С. 115-121; Михайлов А. И. Автобиографическая проза и сны Николая Клюева /Предисл. к публ. // Север. 1992. № 6. С. 146-150.

лежащие перу С. Ю. и С. С. Куняевых,¹ статья А. П. Казаркина о прозаическом стиле олонецкого поэта.²

В результате совместных научных усилий новокрестьянские поэты рассматриваются на рубеже тысячелетий как «общенациональные классические величины» среди звезд отечественной поэзии.³ Исследователи видят смысл их творчества в мифопоэтическом подходе к действительности⁴ и познании

¹ Куняев С. Ю. Жизнь и смерть поэта / Вступ. ст. // Ганин А. А. Стихотворения. Поэмы. Роман. Архангельск, 1991. С. 5-30; Куняев С. С. Последний Лель/ Вступ. ст. // Последний Лель. Проза поэтов есенинского круга. М., 1989. С. 5-22; Куняев С. С. Певец Светлого Града/ Вступ. ст. // Карпов П. И. Пламень; Русский ковчег; Из глубины. М., 1991. С. 5-18.

² Казаркин А. П. Проза Николая Клюева. Обоснование стиля// Проблемы метода и жанра. Вып 19. Томск, 1997. С. 175-186.

³ Семенова С. Г. Новокрестьянская поэзия//Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., 2001. С. 40.

⁴ Терминология, связанная с проблемой «миф и литература», расплывчата и неопределенна. Мифологизм в литературе (=художественный мифологизм, = мифологизация) — это «ориентация на мифологический тип сознания, на мифологические структурные особенности или мифообразы» (Максимов Д. Е. О мифологическом начале в лирике А. Блока (Предварительные замечания)// Творчество А. Блока и русская культура. Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 4). Художественный мифологизм есть «определенный набор представлений о мире и совокупность повествований» (Мелетинский Е. М. Миф и историческая поэтика фольклора// Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. — М., 1998. — С. 12). Различное соотношение «представления» и «повествования» обусловлено особенностями мышления, типа творчества, метода писателя. Мифопоэтическое мышление — это способ художественного познания действительности через создание мифологической модели мира. Поэтический миф XX века предполагает целостное освоение мифа, понимание мира как мифа. Художественный мифологизм XX века (=мифотворчество, =поэтический миф) понимается и как «создание художником своей оригинальной системы мифологем»; и как «воссоздание глубинных мифо-синкретических структур мышления (нарушение причинно-следственных связей, причудливое совмещение разных времен и пространств, двойничество и оборотничество персонажей)»; как «реконструкция древних мифологических сюжетов, интерпретированных с большей <...> или меньшей <...> долей вольного «осовременивания»; как «введение отдельных мифологических мотивов или персонажей в ткань реалистического повествования»; как «воспроизведение таких фольклорных и этнически самобытных пластов национального бытия, где еще живы элементы мифологического мирозерцания»; как «притчеобразность, лирико-философская медитация (часто в рамках жизнеподобия), ориентированная на изначальные архетипические константы человеческого и природного бытия» (Аверинцев С. С., Эпштейн М. Н. Миф... Мифологизм в литературе 20 века // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 224).

Большинство исследователей ставит знак равенства между мифопоэтическим мышлением нового времени и неомифологизмом (М. Н. Эпштейн, Н. П. Крохина, Г. П. Козубовская, Н. О. Осипова). Другие считают неомифологизм в литературе XX века разновидностью мифотворчества, соотношенного с жанром романа, «с проблематикой и структурой социального романа, повести, а зачастую и полемикой с ними. Первоначально такого рода мифологизм существовал в рамках символизма» (Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. Блока и русская культура. Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 77).

Изучение мифопоэтики превратилось сегодня в одно из направлений современного литературоведения. См., например: Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов// Литература и мифология. Л., 1975. С. 56-78; Миф — фольклор — литература. Л., 1978; Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике А. Блока (Предварительные замечания) // Творчество А. Блока и русская культура. Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 3-33; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. Блока и русская культура. С. 76-120; Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология// Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. XVII. Ученые записки ТГУ. Вып 546. Тарту, 1981. С. 35-55; Бражников И. Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения: Автореф. дисс... канд. М., 1987; Доценко С. Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов// Пути развития русской литературы. Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Ученые записки ТГУ. Вып. 883. Тарту, 1990. С. 116-136; Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990; Минакова А. М. Поэтический космос Шолохова. О мифологизме в эпике Шолохова. М., 1992; Телегин С. М. Философия мифа. М.,

«крестьянского Рода = русского народа»¹ Мифопоэтическое мышление «крестьянской купницы» — это отражение народного мирозерцания, определяемого древними и библейскими мифами и одновременно следование традиции мифологизма в русской литературе XIX — XX веков. «Русская национальная культура, русский дух раскрывают себя в потоке мифологем и через мифотворчество».²

Творчество новокрестьян отразило самые жгучие, часто неразрешимые, драматические трагические философские, нравственные, социальные коллизии русского национального бытия XX столетия, предчувствие экологических катастроф и наступления «последних времен» природы, предсказание гибели русской деревни, крестьянской Руси, Матеры, ушедшей под воду, подобно древней Атлантиде, исчезновение традиционной национальной культуры, глубинные изломы народного характера, разорванность национального сознания, определило развитие «почвенного направления» в русской литературе второй половины века.

Мифологизация действительности, эстетизация народного бытия, «избытогаырицы», пантеистическая идеализация природы, голгофские идеи, отрицание буржуазной цивилизации («Америки»), «скифское» преклонение перед стихией и пафос революционного Преображения наиболее полно воплотились в произведениях Н. Клюева.

1994; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Козубовская Г. П. Проблема мифологизма в русской поэзии конца XIX — начала XX века. Самара — Барнаул, 1995; Лейдерман Н. Л. Космос и хаос как метамоделли мира (к отношению классического и модернистского типов культуры)// Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 4-12; Кашина Н. К. Функционирование мифологического сюжета в культурно-историческом контексте// Культура и текст. Материалы межвузовской научн. конф. 10 — 11. 09. 1996. Вып. I. Литературоведение. Ч. I. СПб. — Барнаул, 1996. С. 25-29; Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997; Осипова Н. О. Художественный мифологизм творчества М. И. Цветаевой в историко-литературном контексте I трети XX в. : Автореф. дисс... докт. М., 1998; Чепкасов А. В. Неомифологизм в творчестве Д. С. Мережковского 1890 — 1910- х годов: Автореф. дисс... канд. Томск, 1999.

¹ Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного творчества: Автореф. дисс... докт. М., 2000. С. 3-4.

² Телегин С. М. Восстание мифа. М., 1997. С. 37.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПРОЗА НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

1. 1. Концепция Преображения в творчестве Клюева десятых годов

Николай Алексеевич Клюев – самобытный русский поэт, оригинальный художник начала XX века, «посвященный от народа» – родоначальник и «идеолог» новокрестьянской литературы, в которой «избяная Русь» заговорила свои собственным голосом, писатель-философ с внешним обликом северного крестьянина-старообрядца. В современном научном представлении Клюев — «перворазрядная величина на всем пространстве русской литературы», «носитель национальной трагедии».¹

Творчество и личность Николая Клюева и при его жизни и по сей день воспринимаются неоднозначно. В нем видели «руссейшего из русских поэтов» (Б. Филиппов) и стилизатора, и стилизатора, выбравшего «амплуа посвященного от народа» (К. Азадовский); «Аввакума XX столетия» (Н. Тряпкин) и «ладожского дьячка» (С. Есенин); поэта-пророка, несущего свой «стихотворный крест» (Е. Маркова) и поэта-сектанта; «певца олонецкой избы» и творца Святой Руси, «бездонной», рублевской (А. Михайлов); «великого властителя дум народных и народных чаяний» (Б. Богомолов) и защитника кулацкой деревни (Л. Троцкий). Он мог казаться и предельно искренним, благодарным, любящим, и холодным, расчетливым, елейным «хитрым мужичонком». «Большинство обратило внимание на личину и за личиной не заметило лица».² «Чисто русский человек – в поддевке, косоворотке, шароварах и сапожках – старинного покроя. Лицо светлое, шатен, борода небольшая, голубые глаза, глубоко сидящие и как бы таившие свою думу. Волосы полудлинные, руки красивые с тонкими пальцами; движения сдержанные; во всем облике некоторая медлительность, взгляд весьма наблюдательный. Говорит ровно, иногда с улыбкой, но всегда как бы обдумывая слова

¹ Лазарев В. Я. Об особенностях творческого развития Николая Клюева и их современном восприятии // Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 16, 19.

² Филиппов Б. А. Николай Клюев. Материалы для биографии// Клюев Н. А. Сочинения: В 2 т. Мюнхен, 1969. Т. 1. С. 8.

<...>. Говор с ударением на «о» и с какими-то своеобразными оборотами речи», – таким запомнился Клюев певица Н. Ф. Христофорова-Садомова, с которой поэт подружился в начале тридцатых годов.¹ «...Образованнейший человек нашего времени. Вы говорите с ним о философии, он говорит как специалист. Немецких философов Э. Канта и Г. Гегеля он цитирует наизусть. <...> Это был энциклопедически образованный человек, прекрасно понимающий и знающий искусство», – вспоминал И. М. Гронский.² Поэт «с иконописным русским лицом», «изумительное явление в русской жизни», – писал известный дирижер Н. С. Голованов, потрясенный чтением стихов Клюева.³

Как большинство писателей серебряного века, Клюев творил миф о себе, но элементы игры, масочности, театральное «действие» – крестьянская одежда, речь, старообрядческий крест на груди, – были призваны подчеркнуть истинный облик поэта, который видел свое предназначение в воссоздании «нетленных кладов народного духа» и исчезающей Святой Руси, и свою судьбу осмысливал как «жизнь на русских путях», странствия «по русским дорогам-трактам».⁴ Избранному пути он остался верным и в трагических обстоятельствах 1920 – 1930-х годов. «Поэтическое наследие Клюева начинает жить по законам классической литературы. Жизнь классика – это национальная легенда»¹ – вот вывод, к которому пришла современная наука.

Истоками творчества Клюева были древнерусское и севернорусское словесное искусство, а также поэзия начала XX века. Его философско-эстетические взгляды и образ жизни определялись крестьянским происхождением, многослойной народной культурой и религией – христианскими (старообрядческо-сектантскими) ценностями и т. н. Народным Православием, которое впитало некоторые славянские языческие верования. Истоками поэзии

¹ Христофорова-Садомова Н. Ф. Воспоминания о поэте Николае Клюеве // Наш современник. 1992. № 5. С. 153.

² Минувшее. 1989. № 8. С. 130.

³ Цит по: Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы/ Публ, подготовка текстов и коммент. Г. С. Клычкова и С. И. Субботина// Новый мир. 1988. № 8. С. 172.

⁴ Клюев Н. А. Словесное древо. Проза. СПб., 2003. С. 31,38.

Клюева были, с одной стороны, севернорусское и древнерусское словесное искусство, с другой — опыт поэзии начала века, в частности, символизма.

«К русской идее, христианской идее Клюев проник через ее заповедные глубины и дал самое таинственно народное по духу и вместе с тем изощренно-поэтическое ее выражение».²

В течение последних двадцати пяти лет отечественные и зарубежные ученые постоянно обращаются к творчеству поэта. В Вытегре, Вологде, Томске проводятся клюевские чтения и научные конференции. Выпущено несколько монографий, посвященных Клюеву.³ Его поэзия становится объектом диссертационных исследований.⁴ Однако, по верному замечанию В. Лазарева, «неузнавание Клюева, длившееся многие десятилетия, продолжается <...> и по сей день».⁵ Клюев остается поэтом для избранных читателей из-за узорчатой смысловой и стилистической сложности его текстов.

Клюев вошел в литературу в начале десятых годов прошлого века и к 1917 году был известен не только как автор четырех поэтических сборников («Сосен перезвон», «Братские песни», «Лесные были», «Мирские думы»), но и как оригинальный мыслитель. Не случайно подлинным началом Клюева как художника-философа стали его анонимная статья «В черные дни», появление которой стало одной из причин закрытия «нашего журнала» В. С. Миролубова, и политический памфлет «С родного берега», выдержки

¹ Николай Клюев. Образ мира и судьба: Материалы Всероссийской конференции/ Ред. -сост. А. П. Казаркин. Томск: ТГУ, 2000. С. 5.

² Семенова С. Г. Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева //Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. М., 2001. С. 67.

³ Азадовский К. М. Николай Клюев. Путь поэта. Л., 1990; Базанов В. Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева. Л., 1990; Мекш Э. Б. Образ Великой матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева. Даугавпилс, 1995; Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск: Карельский центр РАН, 1997; Пономарева Т. А. Проза Николая Клюева 20-х годов. М., 1999; Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева. СПб., 2002; Simic Olga. Izba e Universo: Vita e poesia di Nicolay Kliuev. Roma, 1991.

⁴ Киселева Л. А. Особенности художественного мышления новокрестьянских писателей: Канд. дисс. Киев, 1990; Савельев Д. А. Духовные искания Николая Клюева и его творческое наследие 1910 - 1930-х годов: Канд. дисс. М., 1999; Головкина С. Х. Термины родства в поэзии Н. Клюева (в лексикографическом аспекте): Канд. дисс. Вологда, 1999; Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства: Дисс. докт. Москва, 2000.

⁵ Лазарев В. Об особенностях творческого развития Николая Клюева и их современном восприятии// Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 19.

из которого неоднократно цитировал А. Блок, глубоко взволнованный взглядами и личностью олонецкого поэта. «Клюев – большое событие в моей осенней жизни», – отметит он в дневнике 1911 года. Клюевские статьи и письма 900-х годов свидетельствуют о том, какое важное значение придавал он своей публицистике. В 1912 году в шестом номере «Аполлона» Н. Гумилев пророчески заявил, что Клюев не только «крестьянин — по удивительной случайности пишущий безукоризненные стихи», но и «провозвестник новой силы, народной культуры».¹

На его приход в литературу откликнулись такие разные художники, как В. Брюсов, написавший предисловие к первой книге Н. Клюева, и А. Белый, Н. Гумилев и С. Городецкий, О. Мандельштам и А. Ахматова, А. Толстой и Р. Иванов-Разумник, Д. Мережковский и З. Гиппиус.²

В 1915 году у Н. Клюева завязываются тесные отношения с С. Есениным, положившие начало той странной «дружбе — вражде», где было так переплетено личное, литературное и общественное, отражено близкое и вместе с тем столь различное понимание обоими судьбы крестьянской Руси.³ Есенин считал Клюева своим духовным наставником. За два дня до гибели С. Есенин скажет В. Эрлиху: «...Ссоримся мы с Клюевым при встречах кажинный раз. Люди мы разные. А не видеть его я не могу. Как он был моим

¹ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 149.

² О восприятии творчества Н. Клюева в дореволюционной критике см.: А. И. Михайлов. Новокрестьянские поэты в сознании современников и в их собственном самосознании; их творческие контакты// Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990. С. 31-47.

³ Творческим и личным взаимоотношениям С. Есенина и Н. Клюева посвящена обширная литература. См., например: Хомчук Н. Есенин и Клюев (по неопубликованным материалам)// Русская литература. Л., 1958. № 2. С. 154-168; Азадовский К. М. Есенин и Клюев в 1915 году (начало знакомства)// Есенин и современность. М., 1975. С. 233-244; Базанов В. Г. Друзья — недруги (С. Есенин и Н. Клюев) // Север. 1981. № 9. С. 95-119; Швецова Л. К. Есенин и Клюев (К творческим взаимосвязям) // Сергей Есенин. Творческая индивидуальность. Художественный мир. Рязань, 1982. С. 55-64; Субботин С. И. «Слышу твою душу» (Н. Клюев и С. Есенин) // В мире Есенина. М., 1985. С. 506- 532; Азадовский К. М. Неизвестное письмо Н. Клюева Есенину// Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 272-280; Михайлов А. И. Есенин и Н. Клюев в Ленинграде-Петрограде. К истории их взаимоотношений и судеб // Радуница. Информационный сборник. М., 1989. Вып. 1; Азадовский К. М. Личность и судьба Н. Клюева// Перечитывая заново: Литературно-критические статьи. Л., 1989. С. 202–205; Киселева Л. А. Цикл «Избьяные песни» Н. Клюева в творческой биографии Есенина// О, Русь, взмахни крылами. Есенинский сборник. Вып. 1. М., 1994. С. 95-103; Субботин С. И. Есенин и Клюев (К истории творческих взаимоотношений)// О, Русь, взмахни крылами. Есенинский сборник. С. 104-120; Михайлов А. И. «Журавли, застигнутые вьюгой» (Н. Клюев и С. Есенин)// Север. 1995. № 11-12. С. 142-155; Киселева Л. А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции)// Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 183-198.

учителем, так и останется. Люблю я его».¹ Клюев же видел в Есенине «отрока вербного», «прекраснейшего из сынов крещеного царства» и поэтического гения. Есенину посвящены стихотворный цикл «Поэту Сергею Есенину» (1916 – 1918), поэма «Четвертый Рим» (1922), «Плач о Сергее Есенине» (1926). В этот период вокруг Н. Клюева и С. Есенина объединяются А. Ганин, С. Клычков, П. Карпов, А. Ширяевец, П. Орешин. Их участие в организации и недолгой деятельности группы «Краса» и общества «Страда» было вызвано желанием обратить внимание литературного Петербурга на национальную сущность и национальные формы в искусстве, в противовес книжной, эстетской, городской поэзии, оторванной от народной жизни.

К середине 1910-х годов сложились устойчивые черты художественного мира Клюева, как и других поэтов «купницы»: отражение самобытности национального духовного и материального бытия, философия, эстетика и поэтика национального быта, «огонь религиозного сознания» (В. Брюсов), христианская идея сораспятия и воскресения, мифологизм мышления и мифопоэтика.

В художественном мире поэта представлена философия природы, она романтически идеализируется, обожествляется (при достоверности и реалистичности русского национального пейзажа). Поэт воссоздает крестьянскую жизнь, реалистически живописует детали русского пейзажа, «дорог извивы, перелесков, лесов пояса», «нивы без прясла», пегий весенний лед на речке, звон на гумнах, дробь молотьбы, «Вещность» привлекает к нему акмеистов, в этот период он сближается с «Цехом поэтов». Но Клюев одухотворяет «вещь», «природы радостный причастник», он романтически идеализирует мир деревни. Пейзажные описания раскрывают сказочную атмосферу языческого бытия, тайну древнего мифа. Лес, «как сладостный орган, десницею небесной» вызван из земли; прибой зеленых волн «под сводами души рождает смутный звон». Мистика природы сочетается с христианской мистикой. В

¹ Эрлих В. Право на песню. Л., 1930. С. 96.

реальном отражается инобытие, в конкретном, зримом чувствуется невидимое, присутствие Бога: «Я молился бы лику заката, темной роще, туману, ручьям». Это позволяет исследователям сопоставлять «прозрение духовного, сокровенного облика России в ее природной ипостаси», свойственное поэзии Клюева, с живописью М. Нестерова.¹ В соединении конкретно-вещного, символического и мифологического создается образ Святой Руси – «тайной, скрытой от гордых взоров иерархии, церкви невидимой», предназначение которой Клюев видел в «спасении мира», «раскрытии красоты лика Божия» («Гагарья судьбина»)

Начиная с третьего сборника «Лесные были», главным свойством поэзии Клюева становится, эстетизация «избяного космоса» (термин, введенный в оборот В. Дементьевым), пространство избы разрастается до универсума: «Лесная изба глядится в столетья, темна, как судьба», выявляется противоположность природы и цивилизации, деревни с васильковыми межами, вечеровым туманом, медвяной росой и каменного города с его мрачными острогами, черным чудовищем паровоза. Природа противопоставлена «ненавистному и черному т. н. цивилизованному миру», «Америке», которая надвигается «на сизоперую зарю, на часовню в бору, на зайца у стога, на избу-сказку»² Неприятие современной цивилизации, которую воплощает город, станет программой всей «крестьянской купницы». Образ «Америки», неоднократно встречается у Клюева, как и у Есенина, превращаясь в мифологему.

Размышляя о роли олонецкого поэта в своей судьбе, С. Городецкий отметит разницу между крестьянской вселенной Клюева и интересом к народному искусству в постсимволистской литературе 10-х годов: «Он был лучшим выразителем той идеалистической системы деревенских образов, которую нес в себе и Есенин, и все мы. Но в то время, как для нас эта система была литературным исканием, для него она была крепким мировоззрением, укладом жизни, формой отношения к миру».³ Свою инокость Клюев ощущал

¹ Михайлов АИ. Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н. А. Сердце Единорога. С. 16.

² Клюев Н. А. Письмо к А. Ширяевцу. Ноябрь 1914 // Клюев Н. Словесное древо. С. 224.

³ Городецкий С. М. Русские портреты. М., 1978. С. 24.

даже с близкими ему по творческим устремлениям людьми. Этим объясняется довольно нелюбимая, при всей ласковости тона, оценка «этнографических» стихов Есенина («В хате» и т. п.) в письме 1915 года: «Твоими рыхлыми драченами объелись все поэты, но ведь должно быть тебе понятно, что это после ананасов в шампанском...»¹ Нарочитости некоторых стихов Есенина этого периода Клюев противопоставляет идею природности, понимаемую как естественность и природоподобие, поэтому цитируемое письмо заканчивается поэтическим *credo* «Быть в траве зеленым и на камне серым – вот наша с тобой программа». В его творчестве, по точному замечанию А. И. Михайлова, сливаются воедино «три линии — религиозно-нравственные искания, социальная борьба и созидание красоты посредством слова».²

К 1917 году относится сближение Клюева и других новокрестьян с А. Белым, группой «Скифы», созданной по инициативе Р. Иванова-Разумника.³ «Скифство» писателя воплотилось в прославлении народной стихии, русского бунтарства — революции, мессианской роли русского народа в истории.

Февральскую, а затем и Октябрьскую революцию Клюев встречает восторженно. По воспоминаниям Р. Ивнева, когда через две недели после Февраля он встретил на улице Петрограда С. Есенина, С. Клычкова, П. Орешина и Н. Клюева, последний выразил общее настроение: «Наше времячко пришло». А через несколько дней, вспомнив об этой встрече при разговоре с Ивневым, Есенин скажет: «Это все Клюев. Он внушил нам, что теперь настало «красное царство» и что с дворянчиками нам не по пути. Видишь ли, это он всех городских поэтов называет дворянчиками».⁴

¹ Клюев Н. А. Словесное древо. С. 237.

² Михайлов А. И. Предисловие к публикации / Н. Клюев. Одиночество — страшное слово // Наше наследие. 1991. № 1. С. 114.

³ В 1917 — 1918 годах в Петрограде вышли два альманаха «Скифы», главным вдохновителем которых был Иванов-Разумник. Его «скифство» было направлено против европейской культуры, с которой он связывал «безличность духа», «претензия на всеобщность и обязательность норм». «Скифство» Иванова-Разумника — это вера в духовную революцию, в Россию как мессию нового человечества. О философии Иванова-Разумника см.: Белоус В. Г. Испытание духовным максимализмом. О мировоззрении и судьбе Р. В. Иванова-Разумника // Литературное обозрение. 1993. № 1. С. 25-38.

⁴ Ивнев Р. У подножья Мтацминды. М., 1973. С. 53.

Действительность 1917 года Клюев воспринимает как начало новой эры человечества, как стихийный взрыв ненависти «Народа-Святогора», что отразится во многих произведениях поэта этого периода: «Мы — кормчие мира, мы — боги и дети, в пурпурный Октябрь повернули рули»; «распахнитесь, орлиные крылья, бей, набат, и гремите, грома»; «за Землю, за Волю, за Хлеб трудовой идем мы на битву с врагами».¹

Революция раскрывается в поэзии Клюева через религиозно-мессианские представления, сюжеты и образы-символы, среди которых главный — Христос как олицетворение святости революции. В творчестве Клюева первых послеоктябрьских лет и, прежде всего, в публицистических статьях, была реализована утопическая концепция революции как Красной Пасхи. Революционные события проецируются Клюевым на библейские, социальная революция уподобляется новой Голгофе, за которой последует Воскресение Руси и всего человечества.

Трактовка конкретных исторических катаклизмов в России как второго воплощения библейско-евангельской истории представляла «крестьянский уклон» в восприятии Октября, который наложился на пасхальные традиции русской литературы.²

В эпоху революции православный *духовный пафос*, изначально присущий русской литературе, заменяется *ремифологизацией* истории, прямой проекцией евангельских событий — Пришествие Христа, мученическая добровольная смерть Сына Божьего и человеческого на кресте ради спасения человечества, его Воскресение, предвещающее грядущее Преображение мира, — на исторический процесс.

¹ Клюев Н. А. Песенослов: В 2 кн. Пг., 1919. Кн. 2. С. 178, 171.

² «Пасхальная идея воскрешения из мертвых узнаваема в известных идеях спасения человека, воскрешения из «мертвых душ», восстановления «униженных и оскорбленных». <...> Русская литература в полной мере восприняла и усвоила христианскую концепцию человека в том виде, в котором она сложилась в православии. Идеи спасения, страдания, искупления и преображения определили ее духовный пафос» (Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы// Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 24).

Православный характер нравственных исканий русской литературы, извлекаемый из сюжета, не соотносимого непосредственно с библейскими образами и мотивами и основанного на действиях вымышленных героев в условных обстоятельствах, уступает место в художественном сознании Клюева библейско-мифологической модели мира, которая «поясняет» современное мироустройство. Евангелие становится прямым комментарием к реальным революционным событиям, непосредственно организующим сюжет, детерминирующим логику его развития. Клюев использует евангельские сюжеты, мотивы, образы, стилистику библейских текстов. Мифологемы Голгофы, креста, крови, Воскресения, Преображения определяют движение авторской мысли. Если первое пришествие Христа завершилось его личной искупительной жертвой, то сейчас, по представлениям Клюева, крестные муки, Голгофу испытывает весь народ ради грядущего торжества справедливости, ради того, чтобы праведное царство «вольной земли» восторжествовало во всей Руси и Вселенной.

Новая мифологическая модель мира, создаваемая Клюевым, вбирает в себя христианский миф о Втором Пришествии, народные легенды о чаемом граде, идеи русского раскола, «типикон спасения» как нравственную основу староверчества и сектантского движения, хлыстовскую идею воплощения Христа в отдельном человеке или «народах-Христах», оказавшую большое влияние на олонецкого поэта и других новокрестьян. Библейско-мифологическая образность поэта опирается одновременно на тексты Священного писания, на апокрифы, народно-утопические легенды и сказания. В ее центре Христос и символика распятия (сораспятия) — воскресения. Образ Христа получает нетрадиционное толкование, впрочем, имеющее опору в русской литературе и в народных легендах.¹

В публицистической прозе Клюева наглядно отразилась «старообрядческое» восприятие событий современности. Известно, что Клюев, как и С. Клычков, неоднократно подчеркивал свою нелюбовь к официальной орто-

¹ См. : Базанов В. Г. Разрушение легенды // Русская литература. 1980. № 3. С. 92-114.

доксии, причиной чему были его старообрядческо-сектантские взгляды. В 1909 году в письме А. Блоку он писал: «Я не считаю себя православным <...>, ненавижу казенного бога». Отрицая «казенную» романовскую церковь, поэт воспевал «мужицкого Бога», защитника социальной справедливости, который в годы революции становится «красным Богом»: «Ваши черные белогвардейцы умрут за оплевание красного Бога».¹

Пассивное понимание апокалипсиса, свойственное русскому символизму, мистическое ожидание наступающего конца истории заменяются в мирозерцании Н. Клюева активной апокалиптикой, где главной становится идея преодоления смерти, наиболее явственно сформулированная автором «Философии общего дела» Н. Ф. Федоровым, учение которого сыграло огромную роль в общественном и художественном сознании 10 — 30-х годов XX столетия.²

Философия Федорова была близка Клюеву, и, как известно из мемуаров и писем, книга этого самобытного мыслителя была любимым чтением поэта. Его привлекали также коллективизм Федорова и христианская вера. «Крайний активизм» Федорова, «проповедь коллективного общего дела, вражда к капитализму, проективизм, тоталитарность в отношении к жизни, склонность к регуляции и к планам мирового масштаба <...>, признание труда основой жизни»³ привели к определенному сходству с коммунизмом, что

¹ В девятисотые и десятые годы XX века в среде либерально-демократической и социалистической интеллигенции было немало старообрядцев. Старообрядческие предприниматели помогали деньгами социал-демократам еще со времен герценовского «Колокола», известно, что С. Морозов субсидировал издание «Искры». В эпоху революции 1905 года и на первом этапе революции 1917 года старообрядцы и социалисты боролись против общего врага — царского самодержавия. «Старообрядческий «социализм» вел свое происхождение не от фаланстеров Оуэна и Фурье, а от легенд о Беловодье и граде Китеже, столь же вожделенном, сколь и недостижимом царстве социально-мистической «справедливости». В сущности никогда не умиривший старообрядческий «социализм» — это социализм первохристианской иерусалимской общины апостола Иакова, «где у множества уверовавших было все общее и где никто ничего не называл своим» (Старообрядчество и «новое мышление»/ Беседа О. Газизовой с о. Петром Коломейцовым// Наука и религия. 1994. № 6. С. 21

² «Все зависит от активности людей. Н. Н. Федоров проповедует неслыханную активность человека, которая должна победить природу, организовать космическую жизнь, победить смерть и воскресить мертвых <...> Подобно Марксу и Энгельсу, Н. Федоров думает, что философия должна не познавать только мир, она должна создавать проект спасения от зла и страдания, прежде всего от смерти как источника всякого зла, — пишет Бердяев в «Истоках и смысле русского коммунизма» (Бердяев Н. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1997. С. 324).

³ Бердяев Н. Указ. соч.

и отметил Н. Бердяев в своей работе 1937 года, сделали идеи Федорова близкими русской советской литературе 1920 — 1930-х годов — от В. Маяковского, А. Платонова, Н. Заболоцкого до Н. Клюева.

Религиозную символику использовало большинство писателей 1910 — 1920-х годов, подчиняя ее законам своей художественной системы, от А. Блока и А. Белого до В. Маяковского, Д. Бедного и пролеткультовцев.¹ Понимание русской революции как своеобразное продолжение религиозной традиции раскрывалось в таких произведениях, как «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова, «Чевенгур» А. Платонова, «Дневники» М. Пришвина, «Кремль» Вс. Иванова и многих других.²

Бердяевская идея глубинного родства революции с народными идеалами, запечатленными в легендах и мифах русского народа, в его религиозных исканиях, определяет художественное мышление и поэтику Клюева 1910 — начала 1920-х годов. В письме к Горькому, написанном осенью 1918 года, Клюев воскликнет: «Скоро праздник 25 октября 1918 года, земля, говорят, будет вольной, и в свою очередь я буду поэтом Вольной Земли и т. п. <...> Мне бы только хоть одним глазком взглянуть на Вольную землю».³

1.2. «Красный» цикл вытегорской публицистики

1.2.1. Поэт «красной пасхи» в критике первых послереволюционных лет

Вера в революцию как осуществление мечты о Вольной Земле дала толчок творчеству Н. Клюева. 1918 — 1923 годы — один из самых плодотворных периодов в его творческой биографии: подготовлено первое (и последнее) собрание сочинений — двухтомник «Песнослава»; выходят сборники «Медный кит», «Песнь Солнценосца», «Львиный хлеб»; в «Известиях

¹ Н. Бердяев считал, что русский коммунизм есть «трансформация и деформация старой русской мессианской идеи»: «искание царства Божьего и целостной правды, способность к жертве и отсутствие буржуазности». (Бердяев Н. А. Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. С. 411).

² Эткинд А. Хлыст. Секты, литература, революция. М., 1998. С. 20.

³ Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 219.

Олонецких Советов» и газетах г. Вытегры, на родине поэта, появляются многочисленные статьи. Он становится заметной фигурой в общественной жизни северного края.

Известно, что ранней весной 1918 года, после смерти отца, Клюев обосновался в Вытегре, где и прожил до 1923 года, лишь изредка наезжая в столицу. Его приезд «с чувством полного удовлетворения» приветствуют в мае 1918 года губернские «Известия Олонецких Советов». Как установили биографы поэта А. К. Грунтов и С. И. Субботин,¹ он не только вступает в 1918 году в партию большевиков, но и принимает активное участие в деятельности местной организации, пишет стихи о своих земляках-революционерах, выступает на собраниях и митингах, участвует в так называемых «красных вечерах».

В мае 1918 года олонецкие «Известия» трижды пишут о нем как авторе революционных стихов, пьесы-аллегии «Красная пасха», а также как об ораторе. Его «Малое слово от уст брата-большевика», восторженно встреченное аудиторией на вечере, посвященном памяти Маркса, стало предметом специального разговора в статье А. В. Богданова, тогдашнего главного редактора «Звезды Вытегры» и театрального рецензента.² К сожалению, текст пьесы «Красная пасха», которую газета называет «песней мщения, скорби и проклятия», до сих пор не обнаружен, и мы можем судить о ней лишь косвенно, по ее обсуждению в местной прессе. В начале июня «Звезда Вытегры» еще раз обращается к «Красной пасхе», что свидетельствует и о большом общественном резонансе, который вызвал спектакль, и о той роли, которую придавали деятельности Клюева местные власти. В августе 1918 года имя Николая Клюева вновь появляется на страницах олонецких «Известий» в связи с избранием его почетным председателем уездной организации РКП(б).

¹ Грунтов А. К. Материалы к биографии Н. А. Клюева // Русская литература. Л., 1973. № 1. С. 118-136; Субботин С. И. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово».

² Поэт Клюев — большевик // Известия Олонецкого губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и солдатских депутатов. 1918. 10 мая. № 77 (136). С. 3; Богданов А. Вечер памяти Маркса // Известия Олонецких Советов. 1918. 25 мая. № 89 (148); Богданов А. Пророк нечаянной радости // Известия Олонецких Советов. 1918. 26 мая. № 90 (149).

Приехав в Петроград летом 1918 года по издательским делам,¹ Клюев не остается в стороне от литературной жизни, принимает участие в поэтических вечерах. В новый сборник поэта «Медный кит» были включены и вытегорские стихи, отразившие его отношение к революции.

Взрыв клюевской послереволюционной активности не остался незамеченным. Если в 10-е годы критика отзывалась на приход Клюева в поэзию небольшими заметками и рецензиями, то в эпоху революции выходят обстоятельные статьи и первые книги. При этом тональность высказываний о поэте меняется в зависимости от все большего расхождения русской революции с крестьянством.

В 1917—1919 годах он восторженно приветствуется как голос крестьянской России и народный поэт. Во втором сборнике «Скифов» были напечатаны отклик А. Белого на поэму «Песнь Солнценосца» и статья Р. Иванова-Разумника о «Песне Солнценосца», «Избяных песнях» Н. Клюева, стихах А. Ганина, П. Орешина и «маленьких поэмах» С. Есенина, в которой рассматривается основа поэзии Клюева, Есенина и Орешина: «Клюев — первый народный поэт наш, первый, открывающий нам подлинные глубины духа народного». До него лишь Кольцов открыл одну черту этой глубинности — «народную поэзию земледельческого быта», Клюев же, кроме органической поэзии крестьянского обихода, показал «тайную мистику внутренних народных переживаний».² Устами этих поэтов народ из глубин России откликнулся на «грохот громов», утверждает Иванов-Разумник. Он пытается найти не только общее, но и индивидуальное в поэзии народных поэтов. Если в стихах П. Орешина отразилась социальная революция, в произведениях Есенина — духовная и политическая, то «...у Клюева революция духовная, социальная, политическая сплетена в один космический вихрь».³

¹ Как известно, «Медный кит» вышел при помощи Петросовета, а «Песнослов» был выпущен литературно-издательским отделом Наркомпроса по прямому распоряжению А. В. Луначарского.

² Иванов-Разумник Р. В. Поэты и революция // Скифы. Сб. 2. Пг., 1918. С. 1.

³ Там же. С. 10.

В книге Б. Богомолова «Обретенный Китеж. Душевные строки о народном поэте Николае Клюеве», опубликованной незадолго до революции, клюевская поэзия рассматривается как воплощение конфликта Запада и Востока, культуры и цивилизации: «...железный город топчет родную национальную красоту»; Русь прекрасна, ее видимая грубость — «плод той лживой человеческой культуры, которая сдавила душу народа в своих ржавых объятиях, пытаясь ее обессилить и обезличить».¹

Клюев для автора книги — «песнослов народной красоты, сказитель русской души, возрождающий избяную великую Русь», «великий властитель дум народных и народных чаяний».² В этих пафосных строчках отразился драматический парадокс клюевской судьбы: как в годы революции, так и спустя полстолетие, народный поэт Николай Клюев не пользовался широкой читательской популярностью в России (за исключением вытегорского периода, да и тогда его известность не выходила за пределы олонечкой общности). Однако именно в 1919-м В. Львов-Рогачевский завершает объемный труд «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин», в котором впервые прозвучал термин «новокрестьянская поэзия». Она рассматривалась критиком как явление не противостоящее, а параллельное пролетарской поэзии. К сожалению, такой взгляд очень скоро уступит место сначала представлению о некоей ущербности, а затем о враждебности новокрестьян идеям социальной революции.

Львов-Рогачевский подчеркивает сходство поэтов из крестьянской и рабочей среды, обусловленное приятием революции, и видит отличительную особенность Клюева и его собратьев в переплетении революционного с религиозным: «Он сливает Голгофу с эшафотом, мученичество с мятежом, «братские песни» духоборов с марсельезой солнценосцев-революционеров, сплетает «самосожженческий стих» с «яровчатыми стихами». Его Христос становит-

¹ Богомолов Б. Обретенный Китеж. Душевные строки о народном поэте Николае Клюеве. Пг., 1917. С. 8, 10.

² Там же. С. 9.

ся «буревестным, его бог — к р а с н ы й Бог, он пишет о народах-Христах, у него «трубят Серафимы над буйною новью [разрядка автора. — Т. П.]».¹

Критик точно улавливает разницу между «крестьянским уклоном» С. Есенина и Н. Клюева: если «радостный» Есенин преодолел Голгофу,² то его собрат по-прежнему через революцию «глядит в иные берега», в Новый Иерусалим и в белый скит, он принял революцию — умом, а сердцем он влечется к «блаженной родине». Цитируя слова Клюева из «Медного кита» о «красной крестьянской культуре», Львов-Рогачевский уточняет: «То, что называет поэт культурой, правильнее назвать патриархальным мифическим мировоззрением», — усматривая в мифологизме воплощение сознания «первобытного младенчествующего человека».³ Критик полагает, что такая верность уходящему быту не согласуется с новой Россией. Книга Львова-Рогачевского отличалась достаточно точным анализом поэтики новокрестьян, их родства с символизмом и т. д. В ней нет и возвышения одних поэтов за счет других, а в разделе, посвященном пролетарской поэзии, есть отдельная глава о ее «недостатках».

Но в самый разгар романа Клюева с революцией на него начинается атака пролеткультовцев, уловивших коренное противостояние поэта не только «Америке», но и «железным» гимнам рабочих поэтов. В первом номере журнала «Грядущее» за 1919 год печатается резкая рецензия пролеткультовского поэта П. Бессалько, скрывшегося под одной буквой Б, на сборник «Медный кит». Автор вынужден признать, что в издании «есть немало очень сильных, красивых стихотворений», но в целом, по его авторитетному мнению, «Медный кит» — книга нездоровая»; «Клюев отстал от жизни ровно на тридцать лет».⁴

Прочитав строчки, свидетельствующие о конфликте новокрестьян с железным городом: «Лютый гад ужалил Китеж-град», — рецензент возра-

¹ Львов-Рогачевский В. Л. Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин. М., 1919. С. 63.

² Как известно, Есенин не принимает клюевскую идею пути к революционному Преображению через народную Голгофу: «Не могу воспринять спасение через муки его и крест» («Инония»), что было одной из причин его охлаждения к Клюеву осенью 1917 года.

³ Там же. С. 75.

⁴ Б. [Бессалько П.] «Медный кит» Николая Клюева // Грядущее. 1919. № 1. С. 23.

жает: для настоящих деревенских парней «рабочая культура не гад, а осянная ярким светом свобода, которая краше Китеж-градов и прочих деревенских сказаний». «Автор тщетно силится уберечь от все разрушающей революции свой древний Китеж-град, свое христианское миропонимание».¹ К сожалению, мысль о необходимости разрушения «древнего Китежа» – крестьянской традиционной культуры, которая объявлялась «реакционной», полностью соответствовала реальному ходу событий, и остается удивляться социальной наивности Клюева, отрицающего «коммуны без лежанки» и надеющегося совместить несовместимое: «Уму – республика, а сердцу – мать-Русь».

Своеобразно откликнулся на сборник «Медный кит» журнал «Творчество», издававшийся отделом печати Московского Совета Рабочих и Крестьянских депутатов, но ставший рупором Пролеткульта. Н. Ангарский обвинил Клюева даже в том, что его книга издана на хорошей бумаге, что она непонятна и к ней не приложен пояснительный словарь, без которого она доступна «лишь особо избранным поэтическим натурам». Но главные претензии критика вызваны религиозной образностью поэта: «Пролетариям нет надобности призывать бога к спасению своих завоеваний»; «вся книжка стихов т. Клюева есть сплошная попытка навязать пролетариату особую религиозную идеологию в духе т. н. «Голгофского христианства».² Общий вывод автора звучит как приговор Клюеву: «Что дает сознательным рабочим поэзия Клюева? Ровно ничего. Читать его стихи надо, вооружившись словарем Даля, сказками и поверьями русского народа, откуда он черпает вдохновение».¹ Критик даже не замечает нелепости своих умозаключений, ибо «сознательный рабочий» того времени не по словарям знал «живой великорусский язык» и фольклор своего народа. Кстати, во второй части своей статьи, опубликованной в следующих выпусках «Творчества», Н. Ангарский будет защищать призыв пролеткультовского поэта В. Кириллова «во имя нашего зав-

¹ Там же.

² Ангарский Н. Заметки о поэзии и поэтах // Творчество. 1919. № 1-3. С. 23.

тра» разрушить буржуазную культуру, ибо она якобы умерла вместе со старым материальным строем.

Антибуржуазные воззрения Н. Клюева в 1919 году еще перевешивали в сознании критики его христианские идеи сораспятия и воскресения, а романтическая космическая символика пролеткультовской поэзии, образы Зари, Солнца, их вера в Преображение вселенной, свет Грядущего, очевидно, на короткое время позволили художнику забыть о глубокой пропасти, разделявшей их.

Мифоромантическое восприятие революции обусловило как недолгое сближение Клюева и других новокрестьян с поэтами Пролеткульта, так и сходство созданной ими картины мира: пророческая устремленность в прекрасное будущее и его идеализация (как одна из традиций русского романтизма), космизм и проекция революционных событий на всю Землю и Вселенную, романтический коллективизм и романтизированное изображение народа, эстетизация коллективного труда — индустриального у пролеткультовцев, земледельческого — у новокрестьян. Этим можно объяснить участие Н. Клюева в вечере поэзии Пролеткульта, сотрудничество в пролеткультовских изданиях и публикацию в 5-6 номере «Грядущего» за 1919 год его очерка «Красный конь», который уже был напечатан в «Звезде Вытегры» 19 апреля.

Даже графическое оформление очерка в журнале призвано было подчеркнуть его антибуржуазный характер. В конце текста была нарисована большая виньетка с изображением зданий, флага РСФСР, герба, плакатов «Кто не работает, тот не ест», «...ничем, тот станет всем», «РСФСР. Свобода — общее дело всех народов». Интересно, что на обложке журнала напечатаны ответы авторам, чьи произведения не были приняты редакцией. Один из таких ответов безвестному Григорию Тунину свидетельствует о том, что позиция журнала непоколебима, и он не приемлет критику города: «Ваше стихотворение не лишено настроения, образности, но содержание его отнюдь не пролетарское. Город — Купель революции, Колыбель Социализма, и ненави-

¹ Там же. С. 24.

деть его — значит ненавидеть нарождающееся в городе Братство, Равенство, Вселенскую Любовь и общечеловеческую Культуру. Стихотворение напечатано не будет».¹

Неприятие Клюевым буржуазно-романовской России до поры до времени обеспечивало ему благосклонность не только Пролеткульта, но и новой власти, о чем свидетельствует хранящееся в Государственном архиве Вологодской области письмо из Отдела Управления Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов от 11 декабря 1919 года, подписанное членом Коллегии Наркомата внутренних дел и зав. отделом Управления делами Петросовдепа С. Н. Равичем и заверенное управляющим делами Петросовета Б. Каплуном. Послание адресовано «Председателю Уездного Исполнительного Комитета Совдепа» г. Вытегры. «Товарищ Николай Клюев» характеризуется в письме «как широко известный поэт», который «находится в чрезвычайно трудных продовольственных условиях». «Николай Клюев — истинно пролетарский поэт и певец Коммуны. Творчество его дорого рабочему классу и трудовому крестьянству, необходимо дать ему возможность заниматься спокойно своим хорошим и дорогим нам делом». Авторы письма обращаются с просьбой обеспечить тов. Клюева «сносным пайком и на зимнее время дровами» и тем самым дать «возможность поэту петь свои песни, столь близкие трудовому народу».²

Появление письма «из центра» — важное свидетельство того, что еще к концу 1919 года «крестьянский уклон» не рассматривается новой властью как нечто чужеродное и враждебное революции, хотя именно этот исторический период отмечен резким усилением антагонизма между крестьянской деревней и социалистическим городом из-за социальной политики «военного коммунизма».

¹ От редакции. Ответы поэтам // Грядущее. 1919. № 5-6. С. 33.

² Документы опубликованы и прокомментированы С. И Субботиным по фотокопии отдела фондов Вытегорского краеведческого музея (№ Нв 5583 и № Нв 4686). См. : Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 221-222.

Исторические события в Советской России, гражданская война, красный террор, политика военного коммунизма и НЭП, привели Клюева к постепенному освобождению от иллюзий 1917 — 1918 годов. Восторженное принятие революции, даже с ее идеей революционного насилия, «пулемета» («коммунист я, красный человек, запальщик, знаменщик, пулеметные очи!»), уступает место сомнениям в возможности гармонического мироустройства на революционной основе, а затем осознанию краха крестьянской мечты и трагическим пророчествам о своей жизни и судьбе крестьянской Руси. Отчасти эта эволюция намечена публицистике 1919 года. Уже тогда писатель, как мы убедимся, начинает задумываться, соответствуют ли исторические события, свидетелем и участником которых он был, времени великого Преображения Господня, но целом его творчество первых послереволюционных лет, вплоть до сборника «Львиный хлеб» (1922), поражает яростной защитой революционного Преображения.

1.2.2. Статьи Н. Клюева 1919 года как цикл. Лейтмотивные образы-скрепы

Как известно, в первые послереволюционные годы происходит бурное развитие поэзии, народного театра и публицистики. Именно эти формы искусства позволяли дать прямую оценку событий современности, призвать, подобно А. Блоку, «всем телом, всем сознанием слушать музыку революции» или предать анафеме, как И. Бунин и З. Гиппиус, «окаянные дни». Не случайно к публицистическим жанрам обращаются тогда почти все известные художники — от А. Блока и А. Ремизова до М. Горького и Л. Андреева. При этом в своей публицистике они стремились не просто выразить переполнявшие их чувства, но и раскрыть собственное понимание происходящего, целостное представление о сущности исторического поворота.

Желание соединить национальную судьбу с «истоками и смыслом русского коммунизма» (Н. Бердяев) объясняет сотрудничество Клюева в советской провинциальной печати. «У Клюева мало стихотворений о революции и

революционерах <...> Еще меньше он пишет о гражданской войне. Его интересуется не схватка, а созидательная программа жизни». ¹ Идея созидания новой действительности заставила поэта после возвращения на родину зимой 1918 — 1919 года обратиться к газетной публицистике.

Помимо одиннадцати статей, напечатанных за его подписью в газете «Звезда Вытегры» с марта по декабрь 1919 года, его перу принадлежит большая группа анонимных (псевдонимных) статей, заметок, рецензий, опубликованных в газете за 1919—1923 годы. Они были атрибутированы С. И. Субботиным. ² Две статьи, «Красный конь» и «Огненная грамота», появились, кроме того, в московском журнале «Грядущее» летом того же года.

Статьи Клюева были продолжением его поэтического творчества 1917 — 1919 годов. В свою очередь в стихах тех лет явно обнаруживается публицистическое начало: название стихотворного цикла «Из «Красной газеты», волевой императив («В ливиную красную веру креститесь!»), пафосность, митинговая лексика, прямые обращения к читателю («Русские юноши, девушки, отзовитесь!») и т. д. Общность двух форм литературного слова Клюева проявляется в осмыслении революции, в идейном замысле произведений, в образной структуре, мифопоэтике.

Послереволюционная публицистика Клюева по своему стилю, образности и концепции будущего как «великой вселенской радости» была близка его ранним статьям. Мысли о борьбе «сил преисподней» против народной правды, разоблачение «глашатаев ложных» и прославление подвига мученичества, жертвы народа и отдельной личности во имя «солнца правды», изображение будущего как власти Земли, где «тело не будет унижено бременем вечного труда», а «сердцу крестьянскому чудится <...> тучная долина Евфрата, где мир и благоволение, где Сам Бог», ³ были идейным стержнем писем-

¹ Маркова Е. И. Стихотворный крест// Север. 1989. № 10. С. 106.

² Субботин С. И. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово»; Субботин С. И. «Где чорт валяется, там шерсть останется»: Из публицистики Николая Клюева 1919 — 1923 годов// Слово. 1990. № 4. С. 65-66.

³ Клюев Н. Словесное древо. Проза. М., 2003. С. 105. Далее прозаические произведения Н. Клюева цитируются по данному изданию с указанием страниц в круглых скобках в тексте.

статей 1908 г., обращенных к издателю В. С. Миролубову, - «С родного берега» и «В черные дни (Из письма крестьянина)», последнюю Миролубов опубликовал без указания имени автора в «Нашем журнале» В. Г. Базанов верно отметил, что это была «типично мужицкая социальная утопия, перекочевавшая в книги Клюева из фольклорных легенд и сказок». ¹ Сформировавшись в 900-е годы, она воплощается в послереволюционной поэзии и прозе олонецкого художника...

Основные черты стиля Клюева-проповедника говорят о контаминации приемов древнерусской и современной литературы: «витие словес» сочетается с аввакумовской страстностью обличений, памфлетная ирония с пафосной лексикой революционной прокламации, религиозно-мифологическая образность с меткостью и выразительностью крестьянского слова. Сходство ранней и послереволюционной публицистики свидетельствует о целостности его художественного мира, при всей эволюции отдельных образов и мотивов.

Концептуальность восприятия революции обусловила единство статей, образующих циклическую целостность. Она определяется не только и не столько тематической близостью разных текстов, как об этом пишет С. И. Субботин, а вырастает на основе эстетизации «избяного космоса» и мифоромантической концепции революции — Великого Воскресения. Все уровни художественной системы Клюева: ритмический, речевой, предметный, образный, сюжетно-фабульный, композиционный, авторского сознания, проблемно-тематический — скреплены неомифологической концепцией революции. Между отдельными самостоятельными произведениями Клюева возникают системные межтекстовые связи, говорящие о цикловых отношениях частей и целого: «первоэлементы целого оказываются подобны ему по своей целостной организации». ¹ Цикличность находит выражение уже во временной сконцентрированности поэта на прозе: 1908 год — статьи-письма; 1919 — создание большинства публицистических статей и начало работы над

¹ Базанов В. Г. «Гремел мой прадед Аввакум» (Аввакум. Клюев. Блок)// Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С. 338.

автобиографическими рассказами, сохранившимися благодаря записям Н. И. Архипова, вытегорского историка и журналиста, в 1919–1923 годах члена редколлегии, а затем редактора газеты «Трудовое слово» (бывшая «звезда Вытегры») и друга Клюева.

Внешними признаками целостности становится тематическая общность. Внутреннее единство обусловлено концепцией революции – Красной пасхи и обеспечивается системой композиционных скреп на уровне заглавий, словесной изобразительности, стилистики, лексики, ритма. Клюевское стремление к циклическому единству самостоятельных текстов совпадает с процессами циклизации в русской литературе.

Истоки прозаического цикла как особого жанрового образования, формирование «большой прозы — из малой» в русской литературе традиционно возводятся к «Повестям Белкина» А. Пушкина, прозе Н. Гоголя, «Запискам охотника» И. Тургенева.² В литературе XX века циклизация малых жанров дает о себе знать в творчестве символистов, М. Горького, И. Бунина. В 1920-е годы циклизация присуща И. Бабелю и М. Зощенко, она проявляется в «Необыкновенных рассказах о мужиках» Л. Леонова, «Партизанских повестях» Вс. Иванова и «Донским рассказам» М. Шолохова, прозе М. Пришвина, П. Романова. Во второй половине нашего столетия признаки циклизации обнаруживаются в творчестве В. Шукшина, В. Астафьева и В. Белова (кстати, не случайно этих писатели относят к «деревенщикам», в чьем художественном сознании отражается целостность «крестьянской вселенной»), а также — в «Колымских рассказах» В. Шаламова, «Мгновениях» Ю. Бондарева, «Камешках на ладони» В. Солоухина, «Крохотках» А. Солженицына, «Миниатюрах» Ю. Куранова, рассказах Л. Петрушевской, прозе В. Пьецуха и других.

Понимание цикла как особого жанрового образования складывается в нашей науке в 1960-е годы, хотя циклизация существует в словесном искусстве со времен «Тысячи и одной ночи». Преимущественный интерес иссле-

¹ Ляпина Л. Е. Русские литературные циклы (1840 — 1860). СПб., 1993. С. 7.

² Ландор М. Большая проза — из малой (Об одном становящемся жанре в XIX веке)// Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 75 -106.

дователей до недавнего времени вызывала поэтика лирического цикла.¹ Но, уже начиная с 1920-х годов, можно наблюдать постоянные попытки Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Томашевского, В. В. Виноградова дать жанровую характеристику прозаического цикла. Сегодня уже накоплен достаточный опыт осмысления циклизации в прозе. В работах Ю. В. Лебедева, Л. Е. Ляпиной, А. С. Янушкевича, Н. Н. Старыгиной по литературе XIX века, Г. А. Белой о «Конармии» И. Бабея, А. Г. Коноваленко о русской прозе 1960 — 1970-х годов² цикл понимается как «особый тип целостной организации»,³ «объединение групп самостоятельных произведений в новые многокомпонентные художественные единства». ⁴ Важными признаками цикла являются осознанная авторская воля к объединению разных произведений в единый текст в определенной последовательности и его графическая оформленность (через общее заглавие, эпиграфы и т. д.). Это позволяет отделить собственно циклическое образование как структурированное единство, обладающее внутренней композиционной упорядоченностью, от «несобранного сюжетного цикла», подобного чеховской «трилогии» («Человек в футляре», «О любви», «Крыжовник») с общими героями и ситуациями и отсутствием внешних по-

¹ См., например: Бельская Л. Л. Проблемы стихотворного цикла и циклизация в творчестве С. А. Есенина // Проблемы реализма. Вологда, 1979; Бельская Л. Л. О сюжетно-композиционном единстве лирического цикла «Персидские мотивы» // Вопросы сюжетосложения. Даугавпилс, 1980. С. 97-105; Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики. Кемерово, 1983; Дарвин М. Н. Русский лирический цикл. Красноярск, 1988; Ляпина Л. Е. Лирический цикл как художественное единство // Проблема целостности литературного произведения. Воронеж, 1976; Сапогов В. А. Лирический цикл и лирическая поэма в творчестве А. Блока // Русская литература XX века (Дооктябрьский период). Калуга, 1968; Сапогов В. А. Сюжет в лирическом цикле // Вопросы сюжетосложения. Даугавпилс, 1980. С. 90-97; Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Калинин, 1984; Фоменко И. В. Лирический цикл. Становление жанра, поэтика. Тверь, 1994.

² Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Кемерово, 1992; Коноваленко А. Г. Проблема циклизации в русской советской прозе 60 — 70-х годов: Автореф. дисс. канд. М., 1983; Ландор М. Большая проза — из малой (Об одном становящемся жанре в XX веке) // Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 75-106; Лебедев Ю. В. У истоков эпоса (Очерковые циклы в русской литературе 1840 — 1860-х годов). Ярославль, 1975; Лебедев Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840 - 1860-х годов (проблемы циклизации): Автореф. дисс... докт. Л., 1979; Левин М. Цикл новелл и роман (к вопросу о типологии прозы) // Материалы XXVII научн. студ. конф. Тарту, 1972; Ляпина Л. Е. Русские литературные циклы 1840 — 1860-х годов. СПб., 1993; Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе 1840 — 1860-х годов: Автореф. дисс. докт. СПб., 1995; Ляпина Л. Е. Литературная циклизация к истории изучения // Русская литература. 1998. №1. С. 170-177; Старыгина Н. Н. Циклизация в русской литературе XIX века и творчество Н. С. Лескова // Модификация художественных форм в литературном процессе. Свердловск, 1988. — С. 59-71; Янушкевич А. С. Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Сборник трудов молодых ученых. Томск, 1971; Янушкевич А. С. Типология прозаических циклов в русской литературе 30-х годов XIX века // Проблемы литературных жанров. Томск, 1972.

³ Ляпина Л. Е. Русские литературные циклы. СПб., 1993. С. 7.

⁴ Ляпина Л. Е. Литературная циклизация (к истории изучения) // Русская литература. 1998. № 1. С. 170.

казателей цикличности.¹ Целостность «несобранного» цикла формально не зафиксирована автором, она возникает в читательском сознании, обнаруживается в интертекстуальности, истории создания и функционирования текстов, сохраняющих, однако, свою самостоятельность.

Цикл — сложное идейно-композиционное целое. Отдельные произведения объединяются в цикл не только на основе проблемно-тематического сходства, общности конфликтов и способов типизации, которые присущи «обычному» сборнику. Они становятся элементами целостной структуры, «кусочками» единого текста. «Большая» целостность цикла возникает как результат взаимодействия целостности и самостоятельности каждого произведения, входящего в цикл. Целостность цикла «может быть прослежена на двух главных уровнях: текстовом (внешняя форма) и уровне художественного мира произведения (внутренняя форма)».² Системное единство обеспечено на текстовом уровне «запрограммированными» (И. Фоменко) автором внутрицикловыми связями — общим заглавием, композицией (последовательность текстов-частей), единством форм повествования) — и «незапрограммированными» — особым метасюжетом, формирующимся на основе межтекстовых взаимодействий, пространственно-временными отношениями, ключевыми словами и образами, стилистическими, лексическими, языковыми, ритмическими повторами. На уровне художественного мира цикловая целостность определяется проблемно-тематической общностью и концептуальностью в осмыслении действительности, которая, в свою очередь, порождает единство авторской точки зрения. Часто внешним указателем цикличности служит прием обрамления — воспоминания рассказчика, дневник, встреча в пути, ситуация, которая предполагает множественность вариантов.

Если лирическая циклизация, по общему мнению исследователей, становится продуктивной тенденцией, набирает силу и развивается по восходя-

¹ Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе 1840 — 1860-х годов: Автореф. дисс. докт. СПб, 1995. С. 5, 14.

² Ляпина Л. Е. Текст и художественный мир произведений // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 2. Тверь, 1994. С. 137.

щей на протяжении XIX — XX веков, то эволюция повествовательной циклизации носит неравномерный, скачкообразный характер. 1920-е годы — один из активных периодов развития прозаических циклов, от публицистических до романских, что объясняется желанием художников воплотить разнородный жизненный материал, новую социальную действительность с точки зрения общей идеи — революционного изменения мира и с точки зрения личности, пытавшейся осознать свое место в новой жизненной реальности.

Циклизация малой прозы (очерк, новелла, миниатюра) приводит к расширению эпических рамок отдельного произведения и позволяет показать типическое, увидеть за отдельными фактами тенденции жизни, сопоставить личное с народным целым, с исторической судьбой страны.

Основа жанрового содержания цикла — концептуальность, «целостное отношение к многомерному миру». «Но в эпосе и драме концептуальность есть признак каждого отдельного произведения, входящего в цикл, а потому концептуальность целого складывается из соотношения «частных концепций».¹ В истории русской литературы XIX — XX веков интенсивное развитие прозаических циклов «предсказывает» роман. Цикл ставит и решает те проблемы, которые традиционно свойственны жанру романа. Главным композиционным приемом в цикле является повторяемость и соотносимость друг с другом содержательных и формальных элементов, благодаря чему обеспечивается целостность, раскрываются дополнительные смысловые значения текста и идейный смысл цикла.

Циклы «малой прозы» активизируются чаще всего в переломный период, на рубеже разных исторических эпох. Автор цикла акцентирует внимание на социально-исторических событиях, их философской и нравственной сути, постигая ведущие тенденции и противоречия новой «становящейся» исторической целостности через художественную целостность цикла. Как и в середине XIX века, эпико-повествовательный цикл «малой прозы» 1920-х годов

¹ Ляпина Л. Е. Текст и художественный мир произведений // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 2. Тверь, 1994. С. 137.

представлен двумя разновидностями — очерковой и новеллистической, которые будут дополнены циклизацией средних и крупных эпических форм — от «Партизанских повестей» Вс. Иванова до романов С. Клычкова.

Послереволюционное творчество Н. Клюева и, в частности, его статьи вытегорского периода есть одна из важных составляющих процесса циклизации в прозе 1920-х годов. Вытегорская публицистика занимает промежуточное место между авторским и «несобраным» циклом.

Перечислим в хронологической последовательности газетные публикации 1919 года за подписью Н. Клюева: «Великое зрение» (6 апреля); «Красный конь» (19 апреля); «Огненное восхищение» (1 мая); «Алое зеркальце» (11 мая); «Сдвинутый светильник» (25 мая); «Красный набат» (4 июня); «Газета из ада, пляска Иродиадина» (15 июня); «Сорок два гвоздя» (9 июля); «Порванный невод» (3 августа); «Огненная грамота» (7 сентября); «Медвежья цифирь» (19 декабря).

Во-первых, бросается в глаза тот факт, что большинство из них было создано в первую половину года. «Самоцветная кровь», не публиковавшаяся в Вытегре, вышла также в июньско-июльском выпуске петербургских «Записок Передвижного Общедоступного театра» (на этом, кстати, заканчивается недолгое сотрудничество Клюева-публициста с центральными изданиями, напечатавшими, таким образом, *три* его статьи). Осенью творческая активность писателя заметно снижается, хотя его стихотворения довольно регулярно печатаются в «Звезде Вытегры» (10 августа, 25 октября, 1 ноября, 15 ноября).

Во-вторых, в названии шести статей (пяти подписанных Клюевым и одной атрибутированной — «Красные орлы»), появившихся в течение двух месяцев — «Красный конь» (19.04.1919), «Огненное восхищение» (01.05.1919), «Алое зеркальце» (11.05.1919.), «Красные орлы» (28.05.1919), и «Красный набат» (04.06.1919), а также в «Огненной грамоте» (07.09.1919) присутствует цветовой эпитет красно-огненного спектра, раскрывающий идею *Красной Пасхи*. Красный цвет доминирует в тексте, создавая образ

красного пожара революции. Кроме того, «огненный» цвет заявлен в подзаголовке статьи «Газета из ада, пляска Иродиадина»: «Малая повесть о судьбе *огненной*, русской» [выделено мной. – Т. II.]. Типологическое сходство «цветового» заглавия свидетельствует о внутреннем единстве текстов. Цветовая семантика крестной смерти-воскресения, страданий и праздника, голгофской крови, Апокалипсиса, революционного знамени выполняет функцию межтекстовой скрепы.

Анализ статей «Красный конь», «Красный набат», «Огненное восхищение», «Алое зеркальце», «Огненная грамота», «Красные орлы» и «Газета из ада. Малая повесть...», содержащих в заглавии цветовое определение, свидетельствует о том, что все они, будучи самостоятельными произведениями, являются частями единого текста — «красного» цикла. Малый «красный» цикл образует ядро «большого» публицистического цикла из одиннадцати статей, в котором имеются признаки типологического сходства с другими прозаическими произведениями Н. Клюева, его дореволюционными статьями и поэтическим творчеством первых послереволюционных лет. Жанровое обозначение «*малой* повести», подразумевающую ее «большой» контекст, свидетельствует о стремлении Клюева к целостности публицистики, ее эпизодичности и концептуальности статей. В мае 1918 года, выступая на вечере памяти Карла Маркса, Клюев назвал свою речь «малым словом». Определение также ориентирует на «большой» контекст «малого» («слова», «повести»), каким является вся публицистика поэта.

Частотный словарь лексем прилагательных и причастий, составленный С. И. Субботиным по сочинениям Н. Клюева 1917 — 1921-х годов,¹ позволяет сопоставить цветовую палитру олонецкого художника, в которой преобладает семантическое поле красного, с цветовой гаммой «красного» цикла. В четырех текстах цикла, где красный цвет присутствует в заглавии, и примыкающим к ним «Огненному восхищению» и «Огненной грамоте», то есть в

¹ Субботин С. И. Материалы к частотному словарю языка Клюева // Русская литература. 1984. № 4. С. 149-150.

половине публицистических статей, не считая маленьких заметок, по нашим подсчетам, из 508-и словоупотреблений прилагательных и причастий (без учета заглавий) на долю цветowych прилагательных приходится — 82, среди которых красно-огненный солнечный спектр доминирует абсолютно (57 раз): *красный* — 16, *огненный* — 12, *кровавый* (в прямом значении — цвет крови) 3, плюс *рудный* (в значении кровавый) — 1, *пылающий* — 3, *алый* — 3, *пламенный* — 2, *кумачовый* — 2, *малиновый* — 2, *багряный* — 2, *горящий* — 1, *киноварный* — 1, *зоровой* — 1, *лучезарный* — 1. Они дополняются пятью «золотыми» и двумя «солнечными» прилагательными. В то же время «черный» употребляется 7 раз, а «темный» — 3. Другие цветообозначения встречаются гораздо реже: *белый (светлый)* спектр — 8, остальные цветowe прилагательные единичны (*самоцветный* — 1, *зеленый* — 1 и близкий к нему, *травчатый* — 2, *серый* — 2. Такая же картина наблюдается и в тех в статьях Клюева, в которых тема красной революции не отражена в заглавии. Так, например, в «Сдвинутом светильнике» из 17 цветowych прилагательных — 7 принадлежат к красно-золотой гамме. Все это доказывает, что действительность 1919 года была окрашена для Клюева в красно-золотые, солнечные, тона, что мир он воспринимает тогда скорее однополярным, моноцветным. Подобное «красно-золотое» цветовосприятие характерно и для творчества С. Есенина 1917—1918 годов, но у рязанского поэта к 1919 году красно-желтая гамма приобретает желтоосенний, ржавый оттенок, передающий «осеннее», кризисное настроение поэта, разочаровавшего в «нарочитом» железном социализме.

«Красный» цикл Клюева открывает очерк «Красный конь», в котором раскрывается отношение поэта к революционным переменам в России. Поэтика очерка определяется мифоромантической концепцией революции — Красной пасхи.

Несмотря на малый объем, «Красный конь» представляет собой сложное жанровое образование. Как любой очерк, он «затрагивает не столько проблемы становления характера личности, сколько проблемы гражданского и

нравственного состояния «среды» и отличается от жанра рассказа «отсутствием единого, быстро разрешающего конфликта и большей развитостью описательного изображения». ¹ Очерковая описательность сменяется в тексте лозунгами и революционными призывами, свойственными политической статье-прокламации, язвительность памфлета, нравоучительность притчи переплетается в нем с метафорической образностью, присущей такому жанровому явлению, как «проза поэта» XX века, и религиозной сектантской мифологией, присущей всему творчеству Н. Клюева.

Отсутствие жанровой «чистоты» характерно для публицистики 1920-х годов, в частности, очерков А. Серафимовича, Д. Фурманова, Л. Райснер, В. Маяковского, фельетонов М. Кольцова. Оно выражает общую тенденцию к жанровому синкретизму в искусстве послереволюционного периода. ² Жанровый синкретизм в художественной литературе 1920-х годов обнаруживается в существовании жанров-гибридов — лирической эпопеи (А. Малышкин «Падение Даира»), драматической поэмы («Пугачев» и «Страна негодяев» С. Есенина), поэмы-очерка («Семен Проскаков» Н. Асеева) и т. д. Публицистика Н. Клюева находится в русле развития жанровых поисков в литературе послереволюционного десятилетия.

Тексту «Красного коня» предпослан эпиграф «Из песен олонецких скопцов». Завершается статья авторской песней в честь красного коня, которая сопрягается со стихотворным эпиграфом, таким образом, замыкается композиционное кольцо, подчеркивающее символику красного коня и смысловую целостность произведения. Эпиграфы редко встречаются в поэзии Клюева. В тех случаях, когда используется эпиграф, он связан с фольклором или библейской мифологией. ³ В эпиграфе «Красного коня» проявляются те

¹ Поспелов Г. Н. Очерк // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 263.

² «В относительно стабильные эпохи границы между жанрами публицистики довольно определены, зато в эпоху бурных общественных поворотов эти границы подвижны и условны», — пишет исследователь жанровых взаимовлияний в публицистике 20-х годов (Блинова Э. В. Очерковые элементы в фельетоне (к проблеме взаимовлияния публицистических жанров) // Сборник трудов молодых ученых. Вып. 1. Томск, 1971. С. 136).

³ Сепякова И. П. Языческое, старообрядческое и христианские начала в поэзии Клюева // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Петрозаводск, 1994. С. 339.

два начала, о которых говорил защитник религиозного «обновленчества» В. Свентицкий во вступительной статье к «Братским песням», представлявшим стилизацию духовных сектантских стихов: «Вселенское, в том смысле, что в них выражается не односторонняя правда того или иного вероисповедания, а общечеловеческая правда полноты вселенского религиозного сознания. Национальное в том смысле, что раскрывается это вселенское начало в чертах глубоко русских, если можно так выразиться, плотяных, черноземных, подлинно национальных».¹

Что вы верные, избранные!
 Я дождусь той поры- времячка:
 Рознить буду всяко семячко.
 Я от чистых не укроюся,
 Над царями царь откроюся, —
 Завладею я престолами
 И короною с державою...
 Все цари-власти мне поклонятся,
 Енералы все изгонятся. (С. 118)

Вера в «Царство Божие на Земле» и неприятие русской действительности как социально несправедливого мироустройства характерны не только для олонецких старообрядцев и сектантов, на родство с которыми Ключев неоднократно указывал, но и для русского национального сознания в целом. Эта вера отождествлялась с конкретными лозунгами и целями Октябрьской революции, воспринимавшейся тогда как пролог к Мировой революции, к «царству свободы». Отсюда совмещение в эпитафье «Красного коня» «библейско-мифологической» лексики (с двойным, мирским и религиозным, сектантским, значением): «избранные», «чистые», «семячко», «цари», «престолы», — и просторечия: «енаралы», указывающее повествователя из народа, а значит, и на народную точку зрения. Как и в «Братских песнях», в ключевском эпитафье «Красного коня» использована форма духовного стиха.

¹ Свентицкий В. П. Вступительная статья// Ключев Н. Братские песни. М., 1912. С. 6.

Поэтика очерка «Красный конь» основана на контрастных сопоставлениях реалий современности с библейскими мотивами и образами, которые усиливают морально-политические обличения прошлой России. Взаимопереход метафор и социальных аллегорий происходит за счет употребления понятий с социально-определенным смыслом: буржуазия, генерал «на жеребце стотысячном». Воскресение народной души возможно, по Клюеву, в результате разрушения «каменного» буржуазного мира и победы Красного коня над Черным жеребцом.

Прообраз всадника на коне — библейский Апокалипсис, Откровение Святого Иоанна Богослова. Битва красного и черного коня как решающая схватка в борьбе сил зла и добра — известный мифологический сюжет и традиционный мотив в русском фольклоре. Клюевская символика красного коня,¹ Воскресения Христа, цветосемантика, характерные для всего искусства 1910 —19 20-х годов, соотносятся с событиями революции. Она уподобляется «великому красному пиру воскресения», но вместе с тем революция романтически конкретизирована как путь нищей, голодной, кандальной, мужицкой Руси к заветному слову правды.

В завершающих текст «Красного коня» романтических призывах явно ощущаются лозунговость и императивность митингового стиля: «Голодные, мученики, кандальники вековечные, <...> стекайтесь на великий красный пир воскресения!». Лексика, свойственная агитационной листовке («серая убойная скотина») сочетается с оригинальным авторским стилем, в котором большую роль играют «украшенные» определения («хвойная, пудожская, мужицкая сель», «Русь самоцветная»), наряду с просторечиями («старичок с Онеги»). Очерк завершается песней-прославлением в честь Красного коня-революции, образ которого строится с помощью космических гипербола:

¹ См. : Базанов В. Г. К символике Красного коня. // Русская литература. 1980. № 4. С. 21-33.

Эх, ты, солнце наше — красный конь!
 У тебя подковы — солнце с месяцем,
 Грива-масть — бурливое Онегушко, и
 Скок — от Сарина Носа к Арарат-горе,
 В ухе Тур-земля с теплой Индией,
 Очи — сполохи беломорские, —
 Ты лети- скачи, не прядай назад: —
 Позади кресты, кровь гвоздиная
 Впереди — земля лебединая! (С. 119)

Ритмика духовного стиха сочетается, как и «Газете из ада» с интонацией заговора. Камень «Сарин-Нос», под которым живет сам Морской царь, упоминается и в письме Клюева М. Горькому осенью 1918 года. Другие образы также становятся если не лейтмотивными, то повторяющимися.

В этом гимне революции отразились «интернациональные» мотивы революционной поэзии Клюева. В его творчестве после Октября устойчивым является мотив единства мировой жизни и культуры: «Часослов с палящим Кораном поцелуйно сольют листы»; «над избой возрастут баобабы»; «улыбнутся вигваму чумы», «покумится Каргополь с Бомбеем». «Кумачный май» полыхает в его поэзии «от Бухар до лопского чума». Космическая образность поэта сопоставима с космизмом Пролеткульта, но «интернационализм» Клюева отличается от богоборчества и беспочвенности пролеткультовцев и возникает на основе «всемирной отзывчивости» русской культуры и христианских пасхальных идей: «От Нила до кандального Байкала Воскреснут все, кто погибли». Герой Клюева, народ-богатырь, «Костромич и Волынец, Олончанин, Москвич, Сибиряк» помещен в пространство «без берегов и дна» «нашего рая вожделенного»:

От Байкала до теплого Крыма

Распахнется ржаной Океан.

Онега, «эскимосский чум», «Белая Меря, Сибирь, Ладоги хлябкая ширь», «Волхов-гусяр, степи великих Бухар, синий моздокский туман,

Волга и Стенькин курган», Китай, Индия, Хива, «хляби и пальмы Ефрата», Царьград, Палермо, Ливерпуль втянуты в орбиту «солнца осьмнадцатого гола»: «Браду морскую, волосья мира Коммуна-пряха спрядает в нить». Торжествует «брак племен и пир коммун»: «багряный Адам» испечет «пирог новоселий», «многоплеменный каравай поделят с братом брат», поэтому в очерке «Красный конь» как близкие топонимы существуют Сарин-Нос и Арарат-гора, беломорские сполохи и теплая Индия, образ которой восходит к фольклорным и древнерусским сказаниям об «индейском царстве» праведности за многими морями. «Белая Индия» неоднократно появляется в поэзии Клюева, ей, в частности, посвящено стихотворение «Белая Индия» («Песнослов», 1919). Достичь Индии можно ценой невероятных усилий и физических страданий на трудном пути, которые в очерке Клюева соотносятся с «гвоздиной кровью». Образ «гвоздиных ран» появился уже в первом сборнике Клюева «Сосен перезвон».

В статье «Порванный невод» Клюев вновь обратится к образу-идеалу Индии, дав ее толкование как страны «высочайшего и сейчас немислимого духовного могущества и духовной культуры». (С. 147). Гиперболизация, присущая стилистике «Красного коня», как и другим статьям Клюева, соотносится с «космическим» романтизмом пролеткультовской поэзии, но зиждется на иной мировоззренческой основе. Индивидуальное в стиле и образности олонецкого поэта накладывается на типологически обобщенное, обусловленное христианской основой клюевской концепции действительности и «пасхальными» идеями русской революции, приводящими к господству мифопоэтики в литературе первых пореволюционных лет.

Идейным центром «Красного коня» являются мифологемы сораспятия-воскресения и всадника на коне, которые получают социально-историческое толкование. Тему распятия обозначает образ Мирового Древа, который одновременно служит голгофским крестом: «И повешан на древе том человек, мужик ребрастый: длани в гвоздиных трещинах, и рот замком задорожным английским заперт. Полеву от древа барыня в скруте похабной ручкой распя-

тому делает, а поправу генерал на жеребце тысячном топчется, саблю с копием на взмахе держит. И конский храп на всю Россию...» (С. 118-119). Черный всадник Апокалипсиса превращается в генерала, грозящего «жандармской» расправой народу, а библейский конь – в «жеребца», вызывающего определенные политические аналогии. В очерке Клюева неоднократно происходит сужение мифологемы до социальной аллегории и обратное расширение аллегории до символа: «Старичок с Онеги-города <...> себя узнал в страстях, Россию, русский народ опознал в пригвожденном с кровавыми ручейками на дланях. А барыня похабная — буржуазия, образованность наша вонючая. Конный генерал русскую душеньку копьем прободеть норовит — это послед блудницы на звере багряном, Царское село, царский пузырь тресковый, — что ни проглотит — все зубы не сыты. Железо это петровское, Санкт-Петербургское». (С. 119).

В. Г. Базанов дает двойное объяснение необычной росписи соборных сеней в «Красном коне»: «То ли расписаны живописцами, которых искусствоведы называют примитивистами, то ли старичок с Онеги по-своему толкует». ¹ Заметим, что изображение мужиков на иконе появится затем в романах С. Клычкова «Сахарный немец» и «Чертухинский балакирь». Клюев создает новый, «мужицкий» вариант церковной росписи в соответствии со своим мировидением, привлекая мнение «старичка» как знак достоверности и подлинности. Опора на народное мнение — постоянный прием клюевских публицистических текстов, в которых собственно христианские мотивы и образы наслаиваются на «народное Православие». Не случайно в образе «старичка» узнается мужицкий заступник – святой Николай-угодник.

Голгофские страдания Христа в «Красном коне» заменяются страданием распятого мужика, символа русского народа, исторической судьбы России. Возможность такого понимания обусловлена влиянием хлыстовства. «Догматическим содержанием хлыстовской веры была идея множественного воплощения Христа и представление о доступности личного отожд-

¹ Базанов В. Г. К символике Красного коня. С. 30.

дествления с Богом».¹ Эта идея воплотилась уже в эпитафии: избранным открывается «царь над царями», «я» как личностная ипостась Бога. Одновременно «царь над царями» это и «царь от нищеты» из народных русских утопических легенд.

В «Красном коне» Клюев прибегает к иконописной символике. На использование Клюевым иконных сюжетов и функциональную природу иконы в его поэзии неоднократно обращали внимание исследователи, в частности, Л. А. Киселева, И. П. Сепсякова, В. В. Лепехин.² Применительно к публицистической прозе этот вопрос лишь затрагивается В. Г. Базановым, С. И. Субботиным и А. И. Михайловым. «Видимая функциональная природа иконы в стихах Клюева ограничена её названием, иногда перечислением: она не имеет ярко выраженной сюжетной функции, не становится поводом для словесного воспроизведения изображенного, персонажи икон не превращаются в литературных героев».³ Икона и сквозной мотив изменения иконного изображения станут важным средством воплощения темы распада «избыточного космоса», искажения природного лада и «отлета» Святой Руси в «горнию Софию» в поздних поэмах Н. Клюева (мотив бегства святых с иконы в «Погорельщине»), его снах, как и в романах С. Клычкова («искаженная», «пьяная» икона)

В очерке «Красный конь» выявляется, в отличие от поэзии сюжетная функция и словесное воспроизведение иконного сюжета: *нарративное* повествование (рассказ о встрече в Соловках со старичком из Онеги города), сочетается с детальным *описанием* живописных «страстей» на стене Преображенского собора. При этом традиционное изображение распятого Христа заменяется социальной аллегорией, а голгофский пейзаж — русским нацио-

¹ Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998. С. 49.

² Сепсякова И. П. Языческое, старообрядческое и христианское в поэзии Клюева // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Вып 1. Петрозаводск, 1994. С. 321; Киселева Л. А. Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева // Православие и культура Киев, 1993. № 1. С. 59–76; Лепехин В. Поэт-изограф: Иконное, иконописное и иконическое в творчестве Николая Клюева // Лепехин В. Икона в русской художественной литературе. М., . 2002. С. 510-544. ; . Лепехин В. Персты и прозрения Рублева. : Иконопись преподобного Андрея Рублева в творческом сознании и поэзии Н. Клюева // Лепехин В. Икона в русской художественной литературе. С. 545-559.

³ Сепсякова И. П. Указ. соч. С. 321.

нальным: «В Соловках, на стене соборных сеней изображены страсти: пригорок дерновый, такой русский, с одуванчиком на услоне, с голубиным родимым небом напрямки, а по середке крестное дерево дубовое, тяжелое: кругляш ушел в преисподнюю земли, а потесь — до зенита голубинога» (С. 118).

Приметы русской жизни и национального пейзажа (а конкретизация начинается буквально с первого слова) — Соловки, сени, пригорок, кругляш, услон, одуванчик, потесь, Онега, Валдай, Пудожье, Санкт-Петербург, Петр — органично включены в авторское повествование от лица рассказчика из народа. Ориентация на манеру говорения «старичка с Онеги», на просторечные формы, интонация устного рассказа («такой русский», «напрямки», «англицкий», «похабная», «душенька», «норовит», «ягодка», «пужается», «сиволапые» и т. д.) сказовость повествования, свойственная разговорной речи самого Ключева, и подчеркивание конкретных деталей русской жизни указывают на народную точку зрения, являются свидетельством истинности сказанного автором и героем из народа.

Локальное пространство в очерке расширяется за счет мифологических образов мирового фольклора: голгофский крест дубовый это не только символ русской народной судьбы, но и Древо Жизни. В истории мировой культуры известен так называемый «вилочный крест» (в форме вил) из германского города Косвельд (середина XIV века). «Христос представлен распятым не на кресте, а на Дереве жизни, символизирующем центр и вечное обновление жизни. Дереву придана форма древнего рунического знака, который в таком виде изображал жизнь, а в перевернутом — смерть». ¹ Нет сведений о том, знал ли Ключев о «вилочном кресте» из Косфельда, но он не мог не знать, что уже в раннем христианстве крест ассоциировался с четырьмя измерениями мирового пространства (ширина, длина, высота, глубина), которые сливались с положениями головы, рук, тела распятого Христа. Аналогия креста и дерева, по которому можно достичь неба или лестницы, которая ведет на не-

¹ Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М., 1993. С. 2.

беса, позволяет рассматривать крест-распятие не только как знак страданий Христа, но и как символ его возрождения из мертвых, символ воскресения. Уже с V — XI веков, как утверждают исследователи, возникают ассоциации с Мировым Древом, а в «вилочных» крестах середины XIV века крест как таковой заменен деревом, на двух ветвях которого распято тело Христа.¹ В соответствии с законами поэтического мира, действующими и осознанно и бессознательно, Клюев трансформирует сюжет мировой культуры в национальный.

«Предание о мировом дереве славяне, по преимуществу, относят к дубу», — замечает А. Н. Афанасьев.² «Крестное дерево, дубовое, тяжкое» рисует и Клюев, с помощью «профессиональных» деталей (кругляш, потесь) подчеркивая русскость и в то же время конкретность, зримость дерева.

Эпитет «голубиный», как и в сказании о Мировом Древе, связан с небесным царством, а также с языческим представлением славян о двух дубах, существовавших до сотворения мира, на которых сидело два голубя. По преданиям славян, как указывает А. Н. Афанасьев, голуби спустились на дно моря, достали песок и камни, из которых и была создана земля, небо и небесные светила. «Голубиный» указывает также на библейские предания и христианский принцип божественного триединства. Кроме того, «голубь» — один из знаков сектантской символики «хлыстов» и скопцов. Но «голубиное родимое небо» — это и традиционное цветовое определение русского национального пейзажа. Одновременно «голубиный» вбирает и семантику «глубинности», восходя к «Стихам о Голубиной книге». Целостное впечатление, таким образом, возникает в результате полисемантизма, наложения разных смысловых оттенков, которые имеет одно и то же клюевское слово и которые по закону поэтических, общелитературных, мифологических, социально-исторических ассоциаций соотносятся с другими текстами поэта, а также со многими пластами мировой культуры. Прием «наращивания смыслов», харак-

¹ Указ. соч. С. 96.

² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2. М., 1995. С. 153.

терный для орнаментального стиля Клюева, создает впечатление слитности отдельных текстов и становится одним из циклообразующих средств в его публицистике.

Сложное соединение языческого, христианского, старообрядческо-сектантского и индивидуально-поэтического начал — структурная особенность поэтического мира Клюева.¹ Оно обнаруживается не только в сочетании тех или иных мотивов, как об этом пишут многие литературоведы, но и, как доказывает предпринятый нами анализ, в одном образе, берущем начало одновременно в таких, на первый взгляд, разнородных истоках, которые мирно «уживаются» не только в сознании этого художника, но и в русском менталитете в целом.

В очерке «Красный конь» воссоздан ключевой для новокрестьян конфликт культуры («русской душеньки») и цивилизации (железа, Петербурга, Царского села, буржуазии, «последа блудницы на звере багряном», «образованности вонючей»). Причина крестных страданий распятой России выводится из петербургского периода истории, восходит к мифу о Петре как царе-антихристе, который поддерживался раскольниками и мистическими сектами. Петербургский миф о царе-антихристе вбирает апокалиптические мотивы, поэтому генерал на жеребце с саблей и копием причудливо совмещает образы петербургского Медного всадника и апокалипсического коня, высокая трагедия Апокалипсиса сталкивается с ироническим снижением. Поверженный Медный всадник, побежденный Красным конем революции, не вызывает прежнего страха.

«Вонючая образованность» в стилистике Клюева появляется вследствие резкого разграничения им Книги, то есть слова, понимаемого как Божественное Откровение, как старообрядческая «Книга Живота» (аналог клычковской книге «Златые Уста») и антикниги, лишенной духовности,

¹ См., например: Семенова С. Г. Поэт «поддонной» России (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев. Исследования и материалы. . 21-54; Сепсякова И. П. Указ. соч.; Филиппов Б. А. Указ. соч.; Хансен-Лёве А. А. Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма // Русская литература и религия. Новосибирск, 1997. С. 153-227.

«бумажного червя», воспринимаемой как забвение традиционной культуры, как замена России на «Америку». ¹

Романтический антиурбанизм в поэзии новокрестьян и Клюева накладывается на неонароднические антибуржуазные теории, а также антипетровские мотивы русского раскола. Город уже в раннем творчестве поэта дан антиэстетически, это «скорее романтический антипод идеального мира деревни, чем реально-исторический город со всеми его противоречиями». ² Город — это «железная жуть», «смрадный каменный ад», «город-дьявол», «преисподняя земли»; Америка как символ машинной цивилизации — «смертоносный, железный край». Особенно ярко это отразилось в цикле стихов Клюева «Земля и железо» (1916 г.). Революция осознается прежде всего как восстание против «железа» и его «сыновей»: «Еще немного, и в новых странах мы жёлудь сердца Земли вручим...Подарят саван заводским трубам великой Азии пески» («Четвертый Рим»). В «Красном коне» символ «железной» цивилизации — «барыня похабная», буржуазия, «послед блудницы на звере багряном».

С. Семенова, говоря о теме гибели крестьянско-христианской Руси в поэме «Погорельщина», первая отметила влияние образов и идей Н. Федорова о женщине-«самке» как главном идоле городской потребительской цивилизации. Этой «Иродовой дочери», по мнению Клюева приносится в жертву душа народная. ³ Однако «городская Дьяволица» возникает в художественном сознании поэта гораздо раньше, в сборнике «Медный кит» и в статьях 1919 года, возводится непосредственно к библейским легендам о городе блудницы и служит предзнаменованием Апокалипсиса для буржуазной цивилизации. Во второй половине 1920-х тема Апокалипсиса будет уже соотноситься с «красным содомом» и «обезглавленной Россией», «подменной Россией».

¹ Впервые на оппозицию Книги и антикниги указала Е. А. Маркова. См.: Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

² Микешин А. М. Исторические судьбы революционного романтизма в русской поэзии эпохи Октября. — М., 1985. С. 71.

³ Семенова С. Г. Указ. соч. С. 243-244.

В очерке «Красный конь» образ Иродиады вписан в общую картину мифологического сражения всадника со змеем. В статье «Газета из ада, пляска Иродиады. Малая повесть о судьбе огненной, русской», напечатанной на страницах «Звезды Вытегры» два месяца спустя после «Красного коня», он станет ключевым. В произведениях, созданных в вытегорский период, Клюев раскрывает один и тот же круг проблем, волновавших его. Это приводит к тому, что многие образы становятся лейтмотивными, переходят из текста в текст, формируя циклическое единство проблематики и поэтики. Писатель прибегает к одинаковым или сходным поэтическим приемам, способам доказательства мысли, повторяет словесные формулы, метафоры, аллегории, символы. Спиралевидность поэтического мышления отражает стремление Клюева к целостности «малого эпоса», его концептуальность и цикличность.

В «Газете из ада...» повторяются многие темы, мотивы, образы, приемы поэтики «Красного коня»: Усекновение Главы, борьба со змеем, страсти, гибель русской души, «огненное» восстание, рассказ «захожего старичка», взаимосвязь библейских и современных реалий. Образ отрубленной головы, восходящий к Иоанну Крестителю, «оказался пророчески роковым для России XX века, духовно обезглавленной», и провидческим, вещим для Николая Клюева, в творчестве которого он стал сквозным.¹ В «Газете из ада...» мотив Усекновения главы появляется в рассказе «захожего старичка», своеобразного двойника «старичка с Онеги» из очерка «Красный конь», выразителя народной правды и высшей справедливости. Описание «захожего старичка», одной стороны, также указывает на Николу-угодника, а с другой – раскрывает образ странника-бегуна, т. е. раскольника так называемого «бегунского толка». Детали внешнего облика, указывающие, на первый взгляд, только на его простонародный вид, подчеркивают также его праведность и истинность всего сказанного им. В клюшке «с копием о земь» просвечивает тот же мотив борьбы со змеем, что и в «Красном коне»); «сапоги выворотные», как до

¹ Михайлов А. И. Отражение трагической истории России и судьбы Клюева в его снах// Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 89.

Петра носили, предваряют сравнение с протопопом Аввакумом и его обличениями, которое разворачивается в «потаенном рукописанье» «старичка».

Клюев доказывает истинность «малой повести» с помощью двойного уровня аргументации. Старичок символизирует народную точку зрения, а она подтверждается древней праведной книгой, которую цитирует странник: «Имеется при мне потаенное рукописанье, рясным и столбовым письмом на кипарисной бумаге умными перстами выведено». Подробности свидетельствуют о древности книги, малое пророчество которой соотносится с библейскими предсказаниями, чем вызвано прямое обращение рассказчика за благословением Господним. В бегунской среде «имела широкое распространение антикрепостническая сатира, бытовавшая под разными названиями («Газета из ада», «Газета ада»), в которой рассказывается о том, какими мучениями будут подвергаться сильные мира сего на том свете. Она по обыкновению висела на почетном месте около образов, вставленная в рамку под стеклом, написанная печатными славянскими буквами». ¹ Образ праведной книги станет ключевым в романах С. Клычкова двадцатых годов. .

Газетная «всячина праведная», которую «пропечатывает» повествователь «от сердечного смысла», противопоставлена «газете из ада как постоянная клюевская антитеза Книги и антикниги. Образы царя Ирода — капитала, «злочестивого, прескверного и злосмрадного, и беззаконного, и блудного», Иродиады — «всемирной буржумазии», «злосмрадной и нечестивой», включены в постоянный клюевский конфликт природы и цивилизации, Библейский Вавилон трансформируется в образ современного города-ада, башня Вавилонская заменяется Эйфелевой, знаком цивилизации XX века, палаты, где пирует царь Ирод, «банками зовутся», а кровавой жертвой стала «глава русского народа».

Повторяющиеся стихотворные строки о «Плесее плясучей» — символ духовной порчи русской жизни и народа, о которой рассказывается сначала в духовном стихе, а затем в обличениях-пророчествах рассказчика.

Образ Ирода впервые встречается в сборнике Клюева «Медный кит» 1919 года, который фактически вышел еще в 1918 году и в стихах которого Л. А. Киселева видит истоки темы «города Иродовой дщери» в поэме «Погорельщина». «Близость Клюева с А. Ремизовым и увлечение творчеством последнего также могли оказать влияние на развитие в клюевском творчестве этого образа», — делает предположение исследовательница, указывая на рассказ Ремизова «О безумии Иродиадином» из книги «Лимонарь, сиречь луг духовный». ² В русской мифологии с проклятыми «дщерями Иродовыми» отождествляются лихорадки, насылающие страшные болезни — «трясовицы» людям. Иродиада — старшая из двенадцати дочерей (лихорадок) царя Ирода. ³ «Связь двенадцати дев-трясовиц с Иродом и Иродиадой чисто русская черта», — считают фольклористы. ⁴ Мотив бесовской пляски- «плясеи» постоянен в творчестве Клюева двадцатых годов

Жанровый характер «Газеты из ада» говорит о свободном соединении элементов летописного повествования и заговора, памфлета и прокламации. Клюевская «Плесея плясучая» вобрала библейскую и народномифологическую образность, включенную в сквозной авторский мотив «духовной порчи» народа под воздействием дьявольских искушений. Губительная сила искушения акцентирована в фонетическо-ритмическом завораживающем («обморачивающем») повторе: *плесея — плесучая*. Влияние же ремизовского образа Иродиады на Клюева не стоит преувеличивать. Искренний интерес олонецкого художника к своему собрату по перу в десятые годы был обусловлен сходством эстетических исканий обоих художников, но революция, воспринятая Ремизовым как «погибель земли русской», а Клюевым — как Воскресение, развела их. Общность некоторых образов и приемов двух художников объясняется не влиянием, а единым

¹ Гарнин В. В. Примечания, // Клюев Н. А. Словесное древо. С. 504.

² Киселева Л. А. Особенности художественного мышления новокрестьянских писателей: Дисс... канд. М., 1992. С. 229.

³ См. : Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения древних славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 44-51; Черепанова О. М. Мифологическая лексика Русского Севера. Л., 1983.

⁴ Власова М. Н. Новая АБЭВЭГА русских суеверий. — СПб., 1995. С. 224.

источником — библейской мифологией, которая получает у них противоположное толкование.

Иродово, антибожественное, аморальное начало жизни Клюев по-раскольничьи видит в отступлении от законов «древлего благочестия», и, равным образом, в антиреволюционности. Во власти беса находятся «табачник», «который сотню за осьмушку платил и светлую Коммуну хулил», и «за хуленье мужицкой красной власти» в аду черти «вытянут ему язык на сажени» (кстати, образ «страстей» также соединяет «Красный конь» и «Газету из ада...»), и святые отцы, которые «весь век богатства ради, а не прокормления мзду собирали, того ради и путь в царствие небесное утеряли» (С. 133). Насмешка над лицемерием служителей церкви соответствует фольклорной традиции сказок, балаганного представления, признаки которого обнаруживаются в рашном стихе, исполненном, впрочем, аввакумовского обличительного пафоса. Русское народное сознание разделяло церковь как тело Христово и церковь как земную «организацию», низовые служители которой подвержены тем же страстям, что и любой грешный человек, чем объясняется появление «попа» как привычного героя бытовой сатирической сказки. После раскола священнослужители становятся зачастую объектом уничижительной сатиры со стороны старообрядцев как представители «неправедного государства. В «Газете из ада...» Клюева вина «беспопечительных чернецов», которая и отворила им двери в ад, состоит не только в том, что они «в небрежении грабительском жили», но и в том, что в 1917 году они встали на защиту только одной из противоборствующих сторон, и, «когда снизошла на землю Свобода, они для кровавой охоты поставили на церкви пулеметы», метили «в бытия праведное сердце». Впервые тема неправедной никонианской церкви, не признавшей революцию и объявившей ей войну, появится у Клюева в статье «Сдвинутый светильник», опубликованной в конце мая 1919 года. Этот мотив получает развитие в «Газете из ада...»

Обитателями ада в «Газете» окажутся также «гордые господа»: прокуроры, становые приставы, генералы, «для которых бог — чины да зерцалы

<...>, совесть им — рубль, а мужик — каналья», богач-ростовщик. Иродовой «плесеей» охвачена «образованная» публика уездного городишка с ее уродливыми модами и ученые с их сюртуками и «постными рожами», прикидывающиеся страдателями за народ и убеждающими «в необходимости бесовского сомнища — сиречь учредительного собрания». Нечисть может смести лишь «огненная метла восстания» народного. «Огненный» мотив также сближает «Газету из ада...» с «Красным конем», а через него — со всем «красным» циклом.

Символика Иродиادیной пляски в «Газете из ада...», как и в библейском тексте, двойственна: убийство «душеньки народной» и неотвратимость Пришествия Спасителя вопреки «плесее» Иродовой дочери. Автор вводит образ новой книги *Усекновения*, «сиречь *Хризопрас в глазу*» (известно, что камень хризопрас у поэта служит символом подлинного знания, высоких духовных ценностей бытия). Завершается «Газета из ада...» прямым обращением к библейскому тексту. Ирония балаганного стиха, обличительная интонация уступает место торжественному стилю библейского пророчества: «Се-бо ныне пришед радость творит велик Богогласник: егда бе на земле, велико свидетельствоваше и глагола всему миру о Свободе, Равенстве и Братстве, хотя избавити вселенную. Аминь» (С. 136). Мифометафоры заменяются прямым сравнением с библейской историей.

Соотносимость проблематики, сюжетных мотивов, образов, приемов поэтики, жанровых особенностей «Красного коня» и «Газеты из ада» делает очевидным типологическое родство статей, их тяготение к циклическому единству.

«Красный» цикл Клюева продолжает статья «Огненное восхищение», опубликованная в праздничном, «красном», первомайском номере газеты, рядом с его стихотворением «Песни Красного Мая» и «Первомайским гимном» Вл. Кириллова.

В стилистике, в форме повествования «Огненного восхищения» и «Алого зеркальца», написанного почти одновременно (с интервалом в десять

дней), появляются новые черты, сближающие их с автобиографической прозой поэта, в частности, с его «Записями 1919 года». Прямая авторская оценка революции, восхищение красным огнем переданы в «Огненном восхищении» через рассказ-воспоминание о неугасимом божничном огоньке. Автобиографизм, едва намеченный в «Красном коне» и представленный единичным эпизодом — встречей повествователя со старичком, в «Огненном восхищении» усиливается. В статье даны описания крестьянского быта, семейных обычаев, иконостаса, слышна интонация неторопливого рассказа.

В начале текста Клюев вспоминает о наступлении весны в деревне, о том, как «запирали» весной лежанку, выносили зимнюю золу на перекресток дорог, как лежаночный огонек в избе уступал место божничному, как «матушка-родитель» (словосочетание, традиционное для стиля поэта) лампадку зажигала. Образ неугасимого огня, которым автор восхищался в детстве, по принципу расширения метафоры переносится на современность, при этом революционное настоящее также вводится через прямое соотнесение с подробностями личной жизни: «От Миколы черниговского, что с пятницей Парасковьей в один день именинник, мне тридцатый год пошел — 1919-ый!» Лирическое начало явственно чувствуется. Из реалий крестьянской жизни вырастают метафоры, связанные с душевными переживаниями, ощущением возраста и преодолением смерти через сопричастность к революционно-библейской идее воскресения: «Смерть пасет годы. Суковатым батогом загоняет их в темный, дремучий хлев изжитого. Не мычат годы — старые, яловые коровы; — ни шерсти от них, ни молока. <...> Слушаю свою душу — легкая она, нерогатая, телочкой резвой на сердечном лугу пасется.

И Смерть-пастух с суковатым батогом в пятку ушла. Ступлю, и главу ее сокрушаю. Коммунист я, красный человек, запальщик, пулеметные очи...

Эй, годы — старые коровы! Выпотрошу вас, шкуры сдеру на сапоги со скрипом да с алыми подкаблучьями! Щеголяйте, щеголи, разинцы, калязинцы, ленинцы жаркогрудые» (С. 120).

Мотив личной победы над смертью переходит в тему бессмертия мятежного народа, рождается чувство единства личности и народного целого: «мамушкина пречистая могилка», «деревенщина» и «посадчина русская», «алмазное сердце родины» соединяются образом Великого четверга-«свечечки».

В стиле «Огненного восхищения» присутствуют некоторые черты сказовости, интонация устной речи, рассчитанной на восприятие слушающего, встречаются уточняющие местоимения и наречия, глагол «помню», восклицания «свят, свят, свят». Основные стилевые приемы говорят об ориентации автора на поэтическую прозу с ее длинными предложениями, инверсиями, повышенной метафоричностью, использованием различных тропов и фигур, восклицательными конструкциями, обращениями, повторами, интонационным акцентированием важных образов с помощью интонационных пауз (тире), не зависящих от правил синтаксиса.

Повествование ведет рассказчик, близкий к лирическому герою. Клюев приводит автобиографические факты, которые повторяются в других текстах. События и факты важны не сами по себе, а как знаки душевной жизни автора. Автор оценивает их, передает чувства, которые они навевают. Его мысль развивается по законам поэтических ассоциаций и образных сцеплений. В статьях «Огненное восхищение» и «Алое зеркальце» раскрываются разные грани внутреннего мира героя, личность «облекается устойчивыми чертами — биографическими и сюжетными», усиливается «единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой», которое и подготовило появление лирического героя.¹

Образ автора, приближенный к лирическому герою, возникнув в революционной публицистике Николая Клюева, перейдет в его автобиографическую прозу, которая будет строиться одновременно по законам прозы и поэзии и которая будет продолжена тема «русских путей» и русского Преображения, что позволяет говорить и о внутренней близости публицистической и

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 146, 148.

автобиографической прозы Н. Клюева, их тяготении к целостности. Единство авторского сознания, сосредоточенность на определенном круге проблем и настроений, что является основным признаком существования лирического героя; его психологическое состояние, которое берется в главных проявлениях: отношении к семье, роду, народному целому, к философии национальной жизни, ее этике и эстетике, — формируется с первых статей Клюева.

Герой «Огненного восхищения» ощущает родство не только с революционной Россией, которая «мчится на огненном тарантасе, с крылатым бурным ямщиком», «прямо в пламень неопалимый», «в сполохи, пожары и пыхи пренебесные», но с мифологическим и историческим прошлым, степью половецкой, саблей монгольской, татарской ордой, златокольчужным витязем.

Лирическое начало в «Огненном восхищении» доминирует над публицистическим, о чем свидетельствует оценочное заглавие статьи. Метафора красного неугасимого огня раскрывается в речи личного повествователя. Графическое оформление — двукратное повторение отдельной строкой посередине страницы — отделяет метафору от повествовательного и лирического сюжета.

По жанру «Огненное восхищение» близко к лирическому эссе, прозе поэта, однако четкая концепция революции — Красного Преображения, ее композиционная завершенность, прямое соотнесение повторяющегося образа «огненного восхищения» с революцией, единство героя с «красными людьми», равно как и прямые сравнения революции с красной пасхой, иконы — со знаменем («Кумачовый дух и в нашем знамени»; «кумачовый дух известен: шафран, мед, корица. Это грядущая Россия») говорят о публицистической выстроенности текста. В последних строчках звучит лозунг-призыв, традиционный для митингово-газетной риторики, но построенный не на образе-штампе, клише, а на метафоре, основу которой составляет мифологема огня: «Братья, братья, пребывайте в Огненном восхищении!» Подобное соотношение лирического и публицистического начала было присуще и очерку «Красный конь». Еще нагляднее оно обнаруживается в статье «Алое зеркальце».

«Алое зеркальце» начинается с иронического размышления повествователя о самодовольных и ничтожных людях, рассматривающих себя в зеркале «по три часа». Их внутреннее убожество, отсутствие «лица» показано автором через антиэстетические детали внешнего облика (волосы в носу, лысина, «четыре зуба сверху, да три с половиной снизу», «и дух от них за последнее время какой-то скотский — не то мочалкой, не то хомутом разит») (С. 121).

«Человек без лица» — это, во-первых, внешнее уродство, во-вторых, — это отсутствие индивидуальности, стертость личности, что выражается во внешней неприглядности. В-третьих, по народным повериям, пропажа лица в зеркале говорит о том, что смотрящийся в него принадлежит к миру Антихриста, силам сатанинским, бесовским, которые всегда обладают отталкивающей внешностью, уродством. Все три значения метафоры «человек без лица» в «Алом зеркальце» взаимосвязаны.

В ходе сюжета на повествовательном и лирическом уровне происходит расширение метафоры (в ее последнем значении прежде всего) за счет включения социальных мотивов. Они вводятся через событийный рассказ — воспоминание о жандарме, который в детстве героя приезжал гостить к мамушке-родителю, требуя «пряжить пирогов». «Щеголь и чистяк», «гость ломливый и куражливый», любящий крутить усы перед зеркалом — мамушкиным приданым, также оказывается безликим. Мотив бесовства материализуется, появляются ощутимые знаки присутствия бесов: «удушьем полнится изба», «обглоданность какая-то **костяная, холодная** ползет по подлабочью» [выделено нами — *Т. П.*].

Затем событийный сюжет уступает место лирическому, и тема жандармского бесовства метонимически переносится на всю эпоху голштинского самодержавия. В словах «гость», «гостить», неологизме «гостибье» содержится значение временности и обреченности этого «смертного гостибья»: «Гостило на Руси голштинское самодержавие, пряжила для него Россия из своего белого тела пирогов, обливала их многоскорбными слезами. Но зеркальце —

душа выдала» (С. 123). Оскорбленная народная душа восстает против бездушной, «безголовой» жандармской Голштинии.

Тема русской души в «Алом зеркальце» также развивается в лирических размышлениях автора и в повествовательном рассказе о прошлом. Обезличенность, стремление людей «без лица» «показать свою личность», напяливая «френчи» и наводя на себя «лака», противопоставлены авторскому представлению о смысле жизни, которое совпадает с народным, вбирает в себя память о прошлом, основано на идее праведной жизни-смерти ради Отечества. Клюев метафорически же раскрывает поговорку «глаза — зеркало души»: «Я, грешный человек, тоже не без зеркала: только оно у меня особенное: когда смотришься, то носа не видно, только одни глаза, а в глазах даль сизая, русская. — За далью курится огонек малешенек, — там разостлан шелков ковер, на ковре же витязь свою кровь битвенную точит, перевязывает свои горячие раны» (С. 121-122).

В лирический сюжет, что вполне соответствует такому жанровому образованию, как *проза поэта*, включен, «стих», который автору пела баба Фекла и который на самом деле представляет собой отрывок из стихотворения Клюева «Небесный вратарь» (1915). В нем говорится об умирающем рыцаре, к которому приезжает на добром коне Дмитрий Солунский:

Ты узнай меня, земнородный брат.
Я дозор нес у небесных врат.
Меня ангелы славят Митрием.
Преподобный лик - свет Солунским!
Объезжаю я мать Россию,
Как цветы, вяжу души воинов.

Душе погибшего воина уготовлен путь в бессмертие, «к солнцу красному», «ко Маврийскому дубу-дереву».

«Стих», таким образом, предстает как народный и как *личное* воспоминание героя. Клюев приводит разнообразные автобиографические реалии: «Баба Фекла, нянюшка моя, пестунья и богомолица неусыпная, что до шести

годов на руках меня носила, над зыбкой моей этот стих певала». Конкретные детали и события из детства героя переводят сюжет в прозаический повествовательный план, но он не утрачивает метафорической поэтической сгущенности, строится по закону лирических ассоциаций. Как в «Огненном восхищении», текст ориентирован одновременно на слушателя и читателя. Иронические размышления, авторская оценка тех, кто по три часа перед зеркалом сидит, строятся как устный рассказ, с использованием частиц, повторов, разговорно-просторечных комментариев («я, грешный человек», «бывало», «ан лица-то и нет», «нет как нет», «не надо и хитростей», «только унывное это дело»). Лексика переполнена просторечиями и диалектизмами («коковка», «разит», «поставец», «пестунья», «зыбка», «окромя», «куражливый», «пряжить», «чистяк» и т. п.). В сравнении с «Огненным восхищением» усиливается сказовость повествования. Символика «Алого зеркала» включена в прозаический рассказ, который отличается поэтичностью стиля и образности, сочетающейся с публицистическими призывами и лозунгами в финале.

Большую роль в сюжете «Алого зеркальца» играет образ «матушки-родителя», который часто встречается в автобиографической прозе Клюева и становится символом народной Руси. Вначале «Митриха» изображается в конкретно-реалистическом облике, через бытовые подробности, обстановку дома, описание ее девичьего приданого, отдельных портретных деталей: «гвоздь двоецесный», на который повешено», «многоскорбные материнские глаза», и вместе с тем детали быта подчеркивают сакральность крестьянского уклада, его традиционность. Образ матери становится символическим обобщением матери-прародительницы, воплощением женского начала русской души: «...Девушкой она в зеркальце живет, в жемчужной повязке, в душегрейке малиновой, бухарской, в сорочке из травчатой тафты». Поговорка «глаза — зеркало души» приобретает «зеркальный» метафорический смысл: «зеркальце — душа чья-то». Он опирается на мифологические представления, связанные с комплексом зеркала, и продолжает сравнение-антитезу, уже

намеченную в тексте: отсутствие в зеркале изображения inferнальных сил и отражение (на лице и в зеркале) внутренней сущности человека.

Известно, и об этом неоднократно писали исследователи творчества Н. Клюева, что женское, материнское начало, с которым многие мыслители, от славянофилов до Н. Бердяева, соотносили судьбу России, было основой его художественного мира. Параллели мать — девушка — Россия обуславливают символику пожара революции и сам эпитет «алый» в названии статьи. Малиновая душегрейка как деталь костюма матери-девушки становится частью метафорического сравнения: «Голштиния» пыталась заглянуть в народную душу, увидеть там свое лицо, «а в зеркальце алая душегрейка пожаром запылала, подожгла малиновым огнем вселенную». Другая деталь костюма символизирует святость революции и жертвенность во имя ее: «Травчатый же рукав — это убрус для Лика нерукотворного, для «прощай, товарищ, — я иду умирать».

С образом «товарищей» в «Алое зеркальце» входит мотив современности, он раскрывается в лирической тональности, в которой слышны публицистические ноты: «Эх, вы белые лебеди — товарищи смертные! Кличет вас солнце золотой трубой в глуби душевные, пламенные; — только в их глядитесь, чтобы лик свой соблюсти! Потянет вас к усам штыками, да к «френчам» — быть России без головы. — Черная шейная кочерыжка опять слезных маминых пирогов потребует» (С. 123).

Образ революции, всматривающейся в «глуби душевные», как в зеркало, впервые возник в «Огненном восхищении», как и смертельно раненый рыцарь. Общность отдельных образов, доминанта лирического начала, публицистическая концовка — призыв к «братьям»-«товарищам», введение элементов повествовательного сюжета через воспоминание о детстве, о матери, бытовые детали, служащие основой для создания архетипов, сближают оба текста, которые стоят чуть особняком в клюевской публицистике из-за повышенной лиризации и снижения публицистического накала и предвещают

появление автобиографической прозы, к которой Клюев обратится в том же 1919 году.

В статьях, созданных после «Алого зеркальца», усиливаются ораторские интонации, публицистичность. Возможно, это вызвано обострением военно-политической обстановки на Севере к лету 1918 года, нарастанием опасности иностранной интервенции, приближением фронта, о чем свидетельствовали официальные сводки в газетах того времени и что, естественно, не могло не воздействовать на писателя.

Очень важным для понимания мироощущения поэта является в «Алом зеркальце» мотив предостережения-предчувствия, тем более значимого, что он обозначен в сильной позиции текста — в финале произведения, который контрастирует с ощущением первомайской праздничностью «Огненного восхищения». . Это клюевское предчувствие искажения лебединой русской революции, ее возможной «бездушности», новых народных жертв — «слезных маминых пирогов» оказалось пророческим.

1.2.3. Поэтика образных контрастов

Статьи Н. Клюева, как любая проза поэта, испытывают влияние его собственной поэзии.¹ Вместе с тем прозаические опыты олонецкого художника 1919 — 1921-х годов были непосредственно связаны с газетной работой, что накладывает отпечаток на приемы раскрытия темы, способы выявления авторской позиции, жанровую специфику, стиль и даже объем. Сплав разных начал, сочетание мифологических и конкретно-бытовых образов, общего и частного плана, национальных и всечеловеческих конфликтов образует феномен художественной публицистики Клюева.

По традиции, порой условно, прозаические произведения Клюева называются статьями, очерками, политическими памфлетами, хотя ни одно из них

¹ Ю. Орлицкий называет публицистические тексты Клюева стихотворениями в прозе. См. : Орлицкий Ю. Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов: (К постановке проблемы) // Николай Клюев: исследования и материалы. М., 1997. С. 150-162.

не укладывается в жесткие жанровые рамки. М. Бахтин полагал, что «жанр и жанровая разновидность определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом является время».¹ Своеобразие циклов русской прозы состоит в том, что они стремятся изобразить не конкретное время человеческой жизни или конкретные социально-исторические события, а народное бытие, национальный образ мира, поэтому М. Ландор и другие исследователи говорят о несовпадении литературного времени цикла с реальным и о его открытости, хотя фабульное время-пространство в цикле замкнуто. Эволюция циклических образований в литературе XIX века свидетельствует об отказе от фабульной общности и переходу к системе ассоциативных сюжетных связей в произведениях, образующих цикл, что характерно и для циклов XX столетия, в том числе для публицистики Н. Клюева.

Хронотоп в его прозе обусловлен авторской мифопоэтической концепцией революции как Великого Преображения. Время в его публицистической прозе — это время революции и гражданской войны, время Советской России, противостояния Юденича, «белых банд», «обломков разбитых режимов» и «нашей революции», «наших частей», Советов, «красной советской столицы», Пудожа и т. д. Одновременно это бытие русской земли и мифологическое время космического круговорота смерти-рождения, библейское время Апокалипсиса и романтическое лирическое время Всемирного утра, Свободы: «Ключи от Врат жизни вручены русскому народу, который под игом татарским, под помещичьей плетью, под жандармским сапогом и под церковным духовным изнасилованием не угасил в своем сердце света тихого, не вечернего, — добра, красоты, самопожертвования и милосердия, смягчающего всякое зло. Только б распахнуть врата чертога украшенного в благоуханный красный сад, куда не входит смерть и дырявая бедность и где нет уже ничего проклятого, но над всем алая сень Дерева Жизни и справедливости» (С. 129).

Взаимное перетекание эпического вечного времени в лирическое настоящее и конкретное время события, которое, тем не менее, не становится вре-

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

менем сюжетным, придает особый характер хронотопу прозы Ключева. Элементы повествовательной сюжетики, событийного настоящего («Молодой воин, куда идешь ты?» — «Красный набат») или исторического прошлого времени («В проклятое царское время на каждом углу стоял фараон» — «Порванный невод»; «татарское иго», «помещичья плеть», «жандармский сапог» — «Красный набат»), а также времени детства и юности героя («Огненное восхищение», «Алое зеркальце») обнаруживаются сравнительно редко, и не рассказ о событии находится в центре сюжетного действия. При этом сам образ времени в повествовании строится в первую очередь в соответствии с законами лирических жанров. Вечное эпическое время становится лирическим настоящим.¹

Настоящее время у Ключева вбирает прошлое (время мифа, библейские времена, историю России) и оно открыто будущему. Образ будущего также двойится — это результат событий сегодняшней революции и вечное время осуществившейся народной утопии. Сегодня раскрывается также в двух аспектах: это борьба сил добра и зла, Свободы и Капитала, народа и его врагов — и одновременно это Всемирное утро, «зерно горчичное, из которого вырастет могучее дерево жизни, справедливости и возможного на земле человеческого счастья» (С. 146). Вспомним, что мифологема зерна и сева — одна из центральных в библейских космогонических текстах.

Пространство в публицистической прозе Ключева строится по законам цикличности и одновременно мифологического романтизма. «Местное изображено так, чтобы максимально раскрыть повсеместное», — пишет об особенностях образа пространства в цикле «Записках охотника» М. Ландор.² У Ключева также местное — только знак повсеместного. Пудож, Петроград, красная советская столица, Вытегра упоминаются в его речи на митингах, которым в большей степени свойственна романтическая митингово-газетная

¹ Лиризация прозы характерна для романтической литературы первых лет революции, проявляясь в «Падении Даира» А. Малышкина, «России, кровью умытой» А. Веселого, «Партизанских повестях» Вс. Иванова, причудливо совмещаясь с натурализмом у Б. Пильняка.

² Ландор М. Ландор М. Большая проза — из малой (Об одном становящемся жанре в XIX веке)// Вопросы литературы. 1982. № 8. С. 94.

риторика того времени: «Черные гады, обломки разбитых режимов, не торопитесь с ликованием победы. Только вчера вы ждали падения Пудожа, но красным порывом наши части отбросили врага, и вы на минуту прикусили язык. Сегодня вам снится Юденич на белом коне в Петрограде, молебствия, крестные ходы, пение царского гимна. Ошиблись вчера, ошибетесь и завтра. Не видать белым бандам красной советской столицы. Только через наши трупы войдут они в нее». Этот отрывок из речи Ключева напечатала «Звезда Вытегры» 25 октября 1919 года.¹ Даже в речах и статьях «по случаю» мы видим трансформацию конкретного в обобщенно-романтическое.

В статьях «Красные орлы» в честь участников 1-го вытегорского добровольческого отряда коммунистов города и уезда, отправлявшегося на фронт, и «Скоро будет радость» — памяти Василия Александровича Грошникова, заместителя председателя укома РКП(б) Вытегры, убитого на Нарвском фронте, — пространственно-временного конкретика является для Ключева лишь основой метафор и мифологем, позволяющих воплотить образ гармонического мироустройства. Красноармейцы — это «красные орлы» и сыновья солнца, что соответствует славянским мифологическим представлениям: «Дружной стайей на огненный зов солнца мчатся они оборонять свое родное гнездо — Коммуну» (С. 127).

Лишь однажды автор употребит конкретный топоним — «всегда серая и убогая, отныне же трижды блаженная Вытегра», но и он трансформируется в «родную голгофскую землю». И не уездный городок, а Вселенная становится местом действия.

Ключев использует фольклорный образ-сравнение свадьбы-битвы, которая тождественна оппозиции смерти-воскресения в ее христианском значении: «Дети весенней грозы, наши прекрасные братья вступили в красный смертный поединок. Солнце приветствует их! Вселенная нарядилась в свои венчальные одежды. Мы кланяемся им до праха дорожного и целуем родную, голгофскую землю там, где ступала нога коммунара. Радуйтесь, братья,

¹ Обнаружено В. Руновым. См.: Рунов В. Новое о Николае Ключеве// На рубеже. 1964. № 4. С. 112.

— земля прощена! Радуйтесь славе всемирной, радуйтесь трепету ясных знамен! Смертию смерть победим!» (С. 127) Стихотворный ритм четырехстопного анапеста со стяжением во второй стопе первого стиха и укороченной последней стопой отражает торжественность интонации:

Радуйтесь, братья, славе всемирной,
радуйтесь трепету ясных знамен!

Статья, посвященная печальному событию — смерти «лучшего алмазного звена в кругу вытегорской коммуны», В. А. Грошникова, начинается с парадоксального для некролога лейтмотивного утверждения, перешедшего и в заглавие: «Скоро будет радость». Но эти, по собственному выражению автора, «безумные слова в наши жуткие дни», когда «носится жизнь в каком-то небывалом зловещем вихре, по которым как будто гибнет все лучшее, что было добыто в течение долгих веков» и «во всем мире слышится треск разрушающейся жизни», означают, что обломки не могут задавить «семя жизни» и «радость стоит у порога». «Пролитая братская кровь» — это искупительная жертва, «залог грядущей красной радости». Христианская символика «красной» Пасхи сливается с революционной метафорой, а возгласы о воскресении переходят в волевой императив, в политический призыв: «Коммунисты, будьте достойны огненной чаши! Воистину победим! Воскреснем!»¹ Финальные лозунги-призывы — типичный прием клюевской публицистики (и публицистической риторики вообще)

Своеобразие художественного мышления Клюева ярко проявляется в поэтическом эссе «Красный набат» и «Огненной грамоте». Последняя статья, завершающая «красный» мини-цикл, была напечатана в 7-8 номере пролеткультовского журнала «Грядущее», чем и закончилось сотрудничество Клюева-публициста с центральными изданиями и Пролеткультом.

Мысль автора в публицистических статьях развивается не только от частного к общему, но и от абстрактных образов к конкретным. Так, в «Красном коне» мы наблюдали мгновенный переход от голгофского дерева к

¹ Клюев Н. А. Скоро будет радость// Слово. 1990. № 4. С. 65.

лесному дубу-кругляшу, а статья «Красный набат» начинается с образа «золотого дерева Свободы», выросшего «из моря народной крови». На первый взгляд, это романтическая метафора генезиса и причин русской революции. Но дерево Свободы превращается в Мировое Древо, а метафора — в мифометафору: «Корни этого дерева купаются в чистых источниках бытия, в сердце матери-природы, ствол ушел за сотое, отныне разгаданное и послушное небо, а ветви своею целящею, бальзамической тенью осенили концы вселенной» (С. 129).

В «Красном набате», как и в «Порванном неводе» появляется образ космогонического «сеятеля с кошницей, полной звездных пылающих зерен», рисуется космический пейзаж: «И горы поколебали свои вершины, поклонясь Огненному сеятелю, океаны принесли ему дары, и недра земли выдали ему свои неисчислимые клады. Из заревой руды, из кометного золота алмазным молоком выковало ему солнце волшебные ключи и на своем поясе-радуге опустило их с высей к ногам прекрасного». Библейские мифообразы («ключи от Врат», «чертог украшенный», «благоуханный сад», «искупительный крест», Христос и Сатана, «князь мира сего — Дьявол») соседствуют с политическими аллегориями и образами-штампами, восходящими к народнической лирике и литературе революционного подполья («Капитал», «нечистый престол капитала», «жандармский сапог», «угнетатели народов», «тирания», «злодеи», «разбить оковы», «против тиранов за свободу»). Композиционными приемами объединения этих, порой разнородных, образов в единую систему служат замещение, а также принцип расширения и сужения образов, характерный для древнерусской литературы.

В «Красном набате» основным средством художественной выразительности являются анафора в начале глав-абзацев («если бы», «когда им говорили»), анафорический союз «и» — в первой части текста; повторы-вопросы и утверждения: «Молодой воин, куда идешь ты? — Я иду сражаться за то...» — во второй) В «Огненной грамоте» («Звезда Вытегры». 07.09.1919) — гипербола и контраст не только как стилевой прием, но как особенность поэтиче-

ского мышления, с помощью которого рождается величественный образ народа-великана. Объем абзаца, каждый из которых обычно состоит из одного предложения, равен стихотворной строке, что позволило Ю. Орлицкому¹ соотнести прозу Клюева с библейским стихом «версэ»:

«Ноги твои, как дикий камень, и о грудь твою разбиваются волны угнетения.

Лицо твое подобно солнцу, блистающему в силе своей, и от голоса твоего бежит Неправда.

Руки твои сдвинули горы, и материки потряслись от движения локтей твоих.

Борода твоя, как ураган, как потоп, сокрушающий темничные стены и разбивающий в прах престолы царствующих.

«Кто подобен народу русскому» — дивятся страны дальние, и отягощенные оковами племена протягивают к тебе руки, как к Богу и искупителю своему.

Всем ты прекрасен, всем изыскан, всем препрославлен» (С. 150).

Аналогично строится образ «Я», «Огненного Разума, который был, есть и будет вовеки». Это воплощение Божественной мудрости, Солнца Разума, главным орудием которого являются «Пластырь знания» и «бальзам просвещения». «Огненная грамота» создана под прямым воздействием «Откровения святого Иоанна Богослова», которое дал ему Бог через ангела своего. Это Божественная истина. Так и «огненная грамота» есть высшее истинное знание о будущем: «...Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует <...> имел имя написанное, которого никто не знал, кроме Его Самого <...> Имя ему: Слово Божие». ² Под пером Клюева он превращается в Огненный Разум. Только его пророчество обращено не к семи церквам и не ко всему роду человеческому, как «Откровение» Иоанна, а к народу русскому, «первенцу из племен земных, возлюбленному и истинному».

В клюевском образе реализована метафора «народ-богоносец». Автор исходит из поэтики «Откровения», создавая образ русского народа «Глаза

¹ Орлицкий Ю. Б. О стихосложении новокрестьянских поэтов (К постановке проблемы) // Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 161.

² Откровение Иоанна Богослова. Гл. 19. Ст. 11, 12.

Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его — как пламень огненный»; «И ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи», — описывает святой Иоанн Сына Человеческого. В статье «Сорок два гвоздя» (Звезда Вытегры. 1919. 9 июля) Клюев уже цитировал этот отрывок, говоря о новом явлении Бога в России.

В «Огненной грамоте» поэт заимствует из «Откровения» мотив света и очищающего огня, само определение «огненный», сакральную семантику числа семь и четыре, образ «жены, облеченной в солнце», змея (дракона), книги жизни и божественного знания, не говоря уже о ритмике и стиле «Откровения». Образы четырех ветров с четырех концов земли также перешли в «Огненную грамоту» из Апокалипсиса: «И после чего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли». ¹ Дело даже не в конкретных образах, а в самой идее клюевского текста, которая взята из «Откровения»: показ божественной премудрости и ее истинности, обличение греховной жизни и человеческих пороков, тема Страшного суда и возмездия и, наконец, мотив новой земли и нового неба.

«Огненная грамота» Клюева не есть стилизация или современный литературный вариант библейского текста, а философско-художественное переосмысление нравственно-этической концепции «Откровения», поэтому все мотивы Апокалипсиса получают оригинальную трактовку и толкование, испытывая влияние иных учений. Так, превращение Иоанна Богослова в Разум Огненный произошло не только потому, что Клюев этически не мог прямо уподобить себя Иоанну, но и, очевидно, под влиянием учения духовных христиан (о чем свидетельствует и название статьи), которые считали, что современный строй, где властвует «порча», «зло», где человек поработен вещами, обречен. Мир должен строиться на духовных началах. Бог, природа и человек (человечество) — это звенья единой цепи, которая и есть Всеобщий Разум. Борьба Каина и Авеля в душе человека закончится победой духа Авеля, он же «ум Господен», появится новый человек как персонификация идеа-

¹ Откровение Иоанна Богослова. Гл. 7. Ст. 1.

ла. Божественный Разум может воплотиться в отдельной личности. Именно это тождество общего и отдельного, Всеобщего Разума и нового Авеля и отразилось в метонимических сопоставлениях «Я» и «Огненного Разума» в ключевском тексте.

Русский народ, «первенец из племен земных, возлюбленный и истинный», «прекраснейший из сынов человеческих» — дитя Бога. Его божественное происхождение и предназначение неоднократно подчеркивается писателем. Аналогии судьбы Сына Человеческого и народа, крестного пути Иисуса Христа и поэта, как отмечается исследователями,¹ неоднократно встречаются и в его стихах:

Он воскрешенный Иисус
Народ родной страны («Февраль», 1917 г.)

Гиперболизм «Огненной грамоты» проистекает не только из мифопоэтизма автора, но и имеет литературную традицию, обнаруживая родство с «Человеком» М. Горького, романтическими гиперболами «Человека» В. Маяковского и гиперболизмом У. Уитмена. Не случайно, наряду с коллективным образом народа, создается образ Человека. Космизмом свойственен различным художественным системам, основанным на романтическом типе творчества.

«Огненная грамота» была напечатана в газете под шапкой: **«Сегодня именины красного слова»**. Редакция, следуя авторскому замыслу, не только выделила в разрядку ключевые слова-понятия, но и напечатала их жирным шрифтом. Своеобразным завершающим штрихом к композиционной закольцованности и воплощением идеи Красной Пасхи стали слова «из писаний Александра Добролюбова», помещенные внизу страницы, данные также в разрядку и жирным шрифтом: «Новые силы будут цвести только на новой земле. Кто никогда не страдал, тот никогда не будет радоваться. Человек преобразит и победит весь низший мир. И будет приказывать камню, и ка-

¹ См.: Сепсякова И. П. Языческое, старообрядческое и христианское в поэзии Клюева // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Вып 1. Петрозаводск РАН, 1994. С. 338.

мень ответит, и скала даст источник воды живой». ¹ Очевидно, с творчеством этого необычного поэта и мыслителя, порвавшего со своей средой ушедшего «в народ», познакомил редакцию и лично А. Богданова (редактора) Н. Клюев, во всяком случае стихи А. Добролюбова публиковались на страницах вытегорской газеты.

Пафос утверждения «нового неба и новой земли» сочетается в публицистике Клюева с гневом отрицания старой действительности и «старого» человека. В ряде статей на первый план выходит тема искажения народной жизни и национального характера в романовской России. Сквозная проблема нравственной порчи национального характера, вины народа, его разделение на высший (праведники и мученики) и низший тип (слуг Дьявола) опровергает обвинения в идеализации народа, в чем часто упрекали Клюева.

Образ народа в публицистической прозе Н. Клюева двойственен: это идеальный «Народ-Святогор», «родимый народушко» и одновременно тот, кто «гноился духовно». Клюев видит две причины нравственной деградации русского народа. Первая, как в библейских текстах и апокрифах, — онтологическая, грехопадение первых людей и победа Каинова начала, воцарение лжепророков. Так возникают образы семи демонов в «Огненной грамоте». В «Красном набате» персонификацией общечеловеческих пороков выступает Глупость, как одно из смрадных чудовищ, которые преграждают путь к Вратам солнечным. Несовершенство русской жизни изображено в «Огненной грамоте» как слепота народа на правый глаз,² которая и позволяет семи демонам свить себе гнездо из сердца народного. «Имена же демонов: **незнание, рабство, убийство, самоуничужение, жадность и невежество** [выделено Н. Клюевым — *Т. П.*]» — это метафоры пороков, искажающих величественный облик русского народа, делающих его «из пылающей горы — комом грязи, из орла — червем, из светлого луча — копотью». Пожалуй, ни в одном

¹ Звезда Вытегры. 1919. 7 сентября. № 62. С. 4.

² Общеизвестно, что оппозиция правый/левый в мировой мифологии тождественна антитезе добра/зла. Эта противоположность правого (праведного) и левого отчетливо выражена в русском менталитете, от убеждения, сохранившегося до настоящего времени, что ангел находится за правым плечом человека, а бес искушает его слева, до этимологической семантики «правых» и «левых» политической партий.

другом сочинении Ключева нет такого обличения темноты и невежества народа, «уязвленного незнанием»:

«Ты попираешь ногами кровь мучеников, из злодея делаешь властителя и, как ошпаренный пес, лижешь руки своим палачам и угнетателям. Продаешь за глоток водки свои леса и земли обманщикам, выбиваешь последний зуб у престарелой матери своей и отцу, вскормившему тебя, с мясом вырываешь бороду...» (С. 151).

Стилевая и лексическая экспрессия, которая достигается с помощью ритма, приемов контраста, берущих начало в стиле древнерусской литературы (гиперболизация возвышенного облика русского народа и резкие упреки): «попираешь ногами кровь мучеников», «будешь ты, как грязь, попираемая на площади» и «продаешь за глоток водки», «железный ошейник раба», — усиливает обличение. Появляется образ Апокалипсиса: «И там где была Россия — земля родимая, колыбельная, будто холмы из пепла, пустое, горелое место, политое твоей кровью».

Вторая причина нравственной деградации русского характера в статьях Ключева также пояснена Библией. В «Откровении» — Вавилон, город крепкий, — есть царство великой блудницы, великой роскоши, несправедно нажитого богатства и процветающей торговли. Мотив несправедного богатства приводит к социальной конкретизации обличений. В «Огненной грамоте» жернова, которые разламывают мясо и кости человеческие, — это «законы царей, вельмож и златовладельцев», делающие человека рабом, обвитым «звеньями каторжной цепи». В «Красном набате» вторым смрадным чудовищем на пути к Вратам солнечным Ключев называет Капитал, вокруг нечистого престола которого собираются богачи, угнетатели народа, повелители мира, тираны, слуги князя тьмы. Дьявол дал народу свои заповеди — «Закон», «Священную собственность» и «Слепое повиновение». В «Сдвинутом светильнике» в одном ряду перечислены «дьявол, капитал, бездушная машина цивилизации».

«Света тихого не вечернего, — добра, красоты, самопожертвования и милосердия, смягчающего всякое зло», как утверждает Клюев в «Красном набате», лишены «богачи и льстецы, хотящие стать богачами, падшие женщины, бесчестные пособники тайных пороков, шуты, сумасшедшие, развлекающие совесть своего владыки», а также «люди насилия и хитрости, пособники угнетения, неумолимые сборщики податей».

Клюевское проклятие повелителям мира одновременно звучит проклятием угнетателям русского народа, что объясняет появление в «Красном набате» реалий социальной жизни: «жандармский сапог», «помещичья власть», «царская казенка» и «господская кухня», — вот что развратило русский народ, сделав его пособником угнетателей, превратив часть его в прожорливую смрадную саранчу, свиную породу: «Для нас все равно: владей нами хоть Каин с Иудой, лишь бы потуже было набито наше брюхо». (С. 129). Отсутствие социальных свобод, считает Клюев, выработало в народе покорность, желание «толпиться у трона», привычку к «казенке». Народ более виновен, чем владыки мира: «Если бы угнетатели народов были предоставлены самим себе, без помощи, без поддержки извне, что могли бы они сделать против народа? Если бы для удержания его в рабстве у них была только помощь тех, кому это рабство выгодно, — что могла бы поделаться эта маленькая кучка против целого народа?» В этом отрывке меняется даже интонация клюевского повествования, мотив гнева уступает место скорбному недоумению, что отражается в стиле и даже в повторе вопросительных знаков. «Дети народа подняли руку на свой народ, резали своих братьев, налагали цепи на своих отцов и забыли даже чрево матерей, родивших их» (С. 130). В публицистике Н. Клюева, как и в его поэзии двадцатых годов (стихотворения «В избе гармоника», «На божнице табаку осьмина», «Вороньи песни», «Деревня — сон бревенчатый, дубленый», «Задворки Руси — матюги на заборе», поэма «Погорельщина») образ народа двоится. Это «народ-Святогор», и тот, кто «гноился духовно» В «Погорельщине» (1928) мотив «гиблой вины» народа, который отвернулся от «злат шатра» Святой

Руси, легко поддавшись дьявольскому искушению, превратился в «человечий сброд», включен в главную тему клюевского творчества конца двадцатых годов – гибели Руси.

Но мотив греха и дьявольского искушения сменяется в «Красном набате», как и во всей поэзии Клюева, мотивом искупительного креста, что резко делит статью на две части.

Вторая часть, отделенная от первой даже графически, посвящена красной России. Духовной и социальной «слепоте» в прошлом противостоит освобождение и единение мира в настоящем, «небратским отношениям» — сражение молодого воина «во избавление братьев моих от угнетения», за бедных, «за то, чтобы каждый мог пользоваться с миром плодами труда своего», за то, чтобы всем «вернуть воздух», «за то, чтобы опрокинуть лживые законы, отделяющие племена и народы, мешающие им обнять друг друга, как детям одного отца, предназначенным жить в спасении и любви», «за то, чтобы все имели единое небо и единую землю под своими ногами». Анафорические повторы создают стилевую напряженность. Клюевское повествование о «новой земле» опирается не только на библейские тексты, но и на сказание о Голубиной книге, «Животную книгу» духовных христиан, которая содержит внутреннее Откровение Бога — Слова. Архетипические образы сливаются с метафорами-аллегориями: «Жена, облеченная в солнце, на челе ее написано имя — наука», «книга горящая», «Великая книга».

В финале «Красного набата» национальное сливается с общечеловеческим, что также сближает статью с библейскими текстами. Общемировое у Клюева совпадает по форме с интернациональными лозунгами русской революции.

Предвосхищает Второе Пришествие появление «Солнечных посланцев, красных пророков, юношей с огненным сердцем и мужей дерзающих, уста которых — меч поражающий». Не забудем, что в поэтической символике Клюева красные орлы, сыны солнца — борцы за революцию, с которой связывается «час прозрения всенародного». Грядущее описано, как в народных

утопиях: изобилие и богатство для всех и каждого, гармония всего сущего и уничтожение всех противоречий: «И полюбишь ты себя во всех народах и будешь счастлив служить им. И медведь будет пастись вместе с телицей, и пчелиный рой поселится в бороде старца. Мед истечет из камня, и житный колос станет рощей насыщающей». Хищник, забывший свои повадки, как символ братства тварного мира встречается в книге пророка Исаяи: «И корова будет пастись с медведицей». . Однако у Клюева браз медведя да и само упоминание о старце навеяны, по всей видимости, сказаниями о житии Серафима Саровского, который приручил зверя, не случайно «медведь святого Серафима» упоминается и в статье «Самоцветная кровь», да и вообще медведь — излюбленный персонаж Клюева от автобиографических рассказов о деде, водившем медведя, до поэмы «Образ Великой Матери».

Последняя фраза «Красного набата» представляет собой лозунг- пророчество: «Да будет так! Да свершится!»

В описании будущей идиллии проявляется антропоморфизм и антропоцентризм Клюева, в художественном мире которого растения, животные и даже неживые предметы, окружающие человека, ему равнозначны, наделены своеобразным разумом.¹ Начиная со сборника «Лесные были» (1913) в его творчестве рождается образ «избяного космоса» (термин В. Дементьева), наиболее полно воплощенный в сборнике «Песнослов» (1919). В конкретных осязаемых картинах русского пейзажа и крестьянского быта отражаются «преисподние глубины», сокровенная сущность природы. «Природы радостный причастник», поэт воссоздает сказочную атмосферу языческого бытия, тайну древнего мифа. Мистика природы сочетается с христианской мистикой. «Я молился бы лику заката, темной роще, туману, ручьям». В реальном отражается инобытие, в конкретном, зримом чувствуется невидимое, присутствие Бога, Божественная благодать. Это позволяет исследователям сопоставлять «прозрение духовного, сокровенного облика России в ее природной ипоста-

¹ См. : Полякова С. В. Заметки к изучению поэтики Клюева// Проблемы литературы Карелии и Финляндии. — Петрозаводск, 1994. — С. 57 - 73.

си», свойственное поэзии Клюева, с живописью М. Нестерова.¹ В соединении конкретно-вещного, символического и мифологического создается образ Святой Руси – «тайной, скрытой от гордых взоров иерархии, церкви невидимой», предназначение которой Клюев видел в «спасении мира», «раскрытии красоты лика Божия» (Гагарья судьбина. С 35).

В творчестве новокрестьян в целом мы видим художественную идеализацию народной жизни как гармонической, акцентирование светлых сторон национального бытия и быта. Подобная идеализация вовсе не означает приукрашивания, а опирается на народные духовно-эстетические ценности, которые прошли проверку временем. Не случайно В. Дементьев писал об иллюзии идеализации, считая, что понятие эстетизации более точно характеризует принцип отражения крестьянской жизни в творчестве новокрестьян.² Новокрестьянскому эпосу народной жизни свойственны полнота, правдивость и объективность изображения. «Иллюзия идеализации», эстетизация природного космоса и осознание трагического разрыва между духовной реальностью идеала и действительной жизнью станут темой прозы С. Клычкова и Н. Клюева.

С темой народа связана в публицистике Клюева традиционная для старообрядцев и сектантов критика исторического Православия за «порчу» национального характера, и разрушение духовных основ русской жизни, ставшее препятствием на пути к чаемому миру. «Продажная синодская церковь», «церковное духовное изнасилование», «лжепророки, променявшие Христа на Сатану» также виноваты в искажении народного характера. Тема обличения официальной никонианской церкви, которая, по убеждению художника, исказила путь русского Православия, была заявлена в статье «Сдвинутый светильник» («Звезда Вытегры», 25 мая). Именно с этой статьи, после лирических раздумий «Огненного восхищения» и «Алого зеркальца», писатель переходит к обличительному пафосу и пророческим высказываниям

¹ Михайлов А. И. Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н. А. Сердце Единорога. СПб, 1999. С. 16.

² Дементьев В. Олонецкий ведун. Н. Клюев // Дементьев В. Исповедь земли. М., 1980. С. 55.

в «Красном набате» и «Огненной грамоте». «Сдвинутый светильник» является свидетельством этого перехода.

С одной стороны, в «Сдвинутом светильнике» Клюев использует привычную по первым статьям форму повествования от первого лица, рассказ о конкретном событии, который становится основой для лирических размышлений и философско-публицистических обобщений; не новым оказывается и включение народной песни с мотивом вознесения души и появления божьих посланцев. С другой — рассказ теряет черты индивидуализации, отсутствуют воспоминания, а главное — тема «огненного восхищения» оборачивается сатирой на ортодоксальное христианство. Образ «красного пира», не будучи доминирующим, присутствует в тексте как некий нравственный идеал, что характерно для сатирических жанров.

Как «Огненное восхищение» и «Алое зеркальце», «Сдвинутый светильник» начинается с рассказа о происшедшем, в данном случае это посещение автором церковной службы, однако, в отличие от предыдущих произведений, событие относится к настоящему времени. Богослужение рассматривается как приобщение к сакральному таинству, очищение души от грехов и как ощущение родства божественного Откровения с «красным пиром».

Мотив нравственной первородной чистоты начинается с авторской метафоры: «Был у обедни, — младенца возбуждал», — и раскрывается через известный духовный стих «О Грешной душе», которая, раскаявшись, получает возможность вознестись «вверх высоко — к Авраамлю в рай». Необычно, что стремление героя-автора к младенческой прозрачной невинности, отпущению грехов, находит подкрепление в стихе о грешной душе женщины. Возможно, такое «перевоплощение» объясняется чисто грамматическим тождеством двух существительных женского рода («душа» и «женщина»). Перечень грехов: «из коровушки молока я выкликивала, во сырое коренье я выдаивала», «смалешенька дитя свое проклинывила», «во утробе младенца запарчивала», «мужа с женой поразваживала», «не по-праведну землю деливала» и т. д. — указывает на «женскую» душу, хотя «неправедный

раздел земли» — мужской грех. Форма приставочного глагола с суффиксом «ва» — показатель многократности действия — создает представление постоянных нарушений нравственных законов.

Среди грехов бытовых и ритуальных, в которых кается грешная душа, расставшись с телом, Г. П. Федотов выделяет «группу грехов против рода и материнства» — «центр тяжести» духовного стиха «О Грешной душе». ¹ «Материнская» основа творчества Н. Клюева, осмысление им судьбы русского народа как крестьянского рода поясняют отсылку именно к этому духовному стиху. ² В статье он служит аргументом греховности лирического героя и, как доказательство «от противного», развернутое в сюжете, — свидетельством «грешной души» романовского православия.

Почти сразу же в лирическое повествование вторгается ирония: «Стану я — овца погибшая, верным чадом православной, греко-российской кафолической церкви, брошу окаянных большевиков, печать антихристову с тела своего миропомазанием упраздню, выкаюсь [неологизм от глагола «каяться» — *Т. П.*] батюшке начистую «Антихристовой печатью», с точки зрения автора, заклеямен не большевизм, а романовская церковь, изменившая этике и эстетике народного Православия. Клюев-художник начинает свое обличение официального православия с описания Железных врат церкви, «начисто четвертными гвоздями по железу униженных, — как в каторжных царских острогах», и сопоставимых с вратами адowymi. Сравнение переходит в антитезу, в противопоставление народа и церкви, которая «Бога всемогущего за железный засов садит», считая «стадо свое» «за татей и разбойников, а попросту за сволочь». Грубая лексика, обычно не свойственная писателю, авторская экспрессия выражают крайнюю степень возмущения автора. Такая церковь, считает он, не очищает душу народную от грехов, более того, ей самой не искупить грехов.

¹ Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)// М., 1991 . С. 176.

² Анализ «материнского» начала в творчестве Клюева см. : Мекш Э. Б. Образ Великой матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева). СПб., 1995; Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

Развитие художественной мысли повторяет движение героя к храму. Церковное пространство открывается глазу постепенно: ворота, паперть, иконы на стенах, кружки для подаваний, приалтарный иконостас, Царские врата, батюшка в ризе. Автор всматривается в окружающий мир, и каждый его отрезок становится *антипространством, антибожественным пространством*. Паперть «замызгана», «проплевана насквозь, как чайнушка из-вошичь». Свечная выручка и «ведерные кружки, что меж стопок свечных уселись», особенно одна, «самая пузатая, с трехцветным набедренником на чреслах», напоминают о власти денег над церковью, об отсутствии сил небесных в храме, о чем автор скажет прямо: «Силы-то силы, только не...небесные». «Самые любимые народом образа» поразвешены «мимоходом», «мало того, что они не по чину расположены — Богородица ниже всех на притыке, а Иван-поститель ошую, да и вперекось на веревочной петле, как удавленник висит, — но и самые лики машкарой выглядят, прокаженными какими-то, настолько они «подновлены» (С. 125).

Этическое и эстетическое в народном Православии неразрывны, поэтому выхолащивание духовного ведет к разрушению красоты: замызганная паперть, «подновленные» иконы, похожие на афиши, «чресла» церковной ведерной кружки, сусальность алтаря, бронзовый порошок ампирных завитушек, намазанных маляром, а не иконописцем, голубь — Святой дух, похожий на ворону, голубая риза батюшки с исподом оранжевого коленкора — все вызывает этическое отвращение автора и оскорбляет эстетические чувства поэта-раскольника. В. Г. Базанов указал на связь обличительного пафоса «Сдвинутого светильника» с обвинительными проповедями Аввакума.¹ В беседе об «Иконном писании» неистовый протопоп называл иконы новонионовского письма позолоченной «богомерзостью».

Антибожественное «голштинское» православие противопоставлено Ключевым сакральному пространству ярославских древних церковок, Софии Новгородской, владимирских боголюбских соборов, Соловков, где боже-

ственная истина выражена в живописной и архитектурной гармонии, подкреплена божественным Словом и святостью ее чад: «У Святой Софии — блаженные персты Андрея Рублева живут»; «В боголюбовских соборах глас великий, жалкий княгини Евпраксии, что с чадом своим у груди с теремной светличной вышки низринулась. И кровь свою жемчугами да хризопрасами по полоцкой земле расплескала, хана татарского чураясь, почести поганой, ордынской, убегая».

Некий нравственно-политический парадокс заключается в том, что статья была напечатана в уездной газете как аргумент в атеистической пропаганде. Обвинения современной церкви в «оподлении риз Христовых» были восприняты как отрицание идеи Бога, а протест против церковной несправедливости казался голосом «союзника». Редакция посчитала статью «Сдвинутый светильник» настолько важной, что опубликовала ее дважды, 18 и 25 мая 1919 г. Последний номер был снабжен примечанием: «Ввиду глубокого интереса, вызванного статьей Н. Клюева, редакция печатает ее вторично, со значительными дополнениями автора».²

Но клюевская обличительная аргументация показывает автора как человека верующего, с позиций истинного Православия, глубоко скорбящего о нравственной деградации Церкви Божьей. Клюев демонстрирует знание иконописи, церковной обрядовости, правильного расположения икон «по чину». Абзацы о древних иконах и о разрушении благодати в послениконовское время напоминают стихотворение в прозе: «Иконы, видите ли, древние, бывали тонко писаны, вапа на них нежная, линия воздуху подобна, и проявляется такой образ исподволь, по мере молитвы и длительного на него устремления»: «Увы! Увы! Отлетело золотое церковное дерево, развеяли черные вихри травчатое, червонное узорочье, засохло ветвие благодати, красоты и серафических неисповедимых трепетов! Пришел Железный ангел и сдвинул светильник церкви с места его. И все перекошилось. Смертные тени пали от стен церковных на родимую землю, на народ русский, на жемчужовую тропу сладости искусства духовного, что вьется невидимо от Печенеги до индийских

¹ Базанов В. Г. «Гремел мой прадед Аввакум» (Аввакум. Блок. Клюев)// Культурное наследие Древней Руси. Истоки, Становление, Традиции. М., 1976. С. 343.

² Звезда Вытегры. 1919. 25 мая. № 12. С. 2.

тысячестолпных храмов, некогда протоптанных праведными лапоточками мучеников народных, светоискателей и мужицких скитальцев. И остались народу две улады: казанка да проклятая цыгарка.

Перемучился народ, изжил свою скверну, перегорел в геенном окопном пламени, и, поправ гробовые пелены, подобный Христу, с гвоздиными язвами на руках и ногах, вышел под живое солнце, под всемирный красный ветер» (С. 126).

Библейская и церковная образность, взгляд на проблему *из глубины веры*, очевидно, не смущали ни редакцию, ни читателей, во-первых, потому, что такая лексика и подобное мировосприятие еще были привычными для слуха и глаза, а во-вторых, церковнославянизмы широко использовались в поэзии тех лет, прежде всего пролетарской, и считались обыденными *поэтизмами*. Но пройдет менее года, и Клюев будет исключен из партии «за религиозные воззрения, посещение богослужения и прикладывание к иконам».

Почти во всех публицистических статьях встречаются образы «романовской» или «голштинской» церкви. Вину за исчезновение из храма Божественного Откровения автор возлагает на «западный» период русской истории, когда русские самодержцы оказывались по материнской линии голштинцами, то есть чужаками, да и сама императорская, романовская самодержавная власть, по Клюеву, противостояла народу. Так возникает в «Сдвинутом светильнике» мотив перекошенной, сдвинутой жизни, на который указывает семантика заглавия, которое указывает на «Откровение» Иоанна Богослова: «Приду и сдвину светильник твой с места» (Отк., II, 5) Писатель даже графически, что характерно для его публицистики, выделяет словосочетание «И все перекошилось», уподобляя его отдельной стихотворной строке и неоднократно повторяя. В «Сдвинутом светильнике» «всемирный красный ветер» сметает вместе с самодержавием и его церковь.

Упоминание о разрушении церковных мощей также понятно в контексте клюевской мысли о «сдвинутом» светильнике духовности и красоты. «Скрежетом зубовым на Фаворский свет», неприятием романовской церковью раскольничьего народного Православия, «красоты и правды народной», которые для Клюева прежде всего связываются со старообрядче-

ством, объясняются и печальные изменения мощей нетленных: «А где скрежет зубовой — там и ад непробудный. Там и мощи засмердят».

5 марта 1919 года в «Вытегорской коммуне», как называлась тогда уездная газета, в том же номере, в котором опубликована последняя часть статьи А. Богданова, посвященная послереволюционному творчеству Н. Клюева, была напечатана маленькая заметка «Паки и паки» за псевдонимом *Омега* о «ревизии» святых мощей. Между этими текстами есть некоторая перекличка. Богданов пишет о пьесе Клюева «Красная пасха», о его странной религиозности, «взлетах к богу, Николе Чудотворцу, к Митрию Солунскому», называя его не коммунистом, а «религиозным анархистом».

Автор же заметки о «ревизии нетленных «Святынь» приводит факты вскрытия святых мощей в Суздале, Калязине и др., при которых «никаких нетленных остатков не обнаружено». «Святые чучела нафаршированы всяким хламом», бинтами, тряпками, ватой, мусором. Заметка завершается безапелляционным выводом: «Ревизия <...> освободит здравый смысл русского народа от пут обмана и шарлатанства». ¹ Нет никакого сомнения в том, что Клюев не мог не прочитать этот номер газеты. В «Сдвинутом светильнике» мотив «ревизии» мощей входит в тему «ревизии» всей прежней жизни. И лишь в «Самоцветной крови» (июнь-июль 1919 г.) он станет частью иной темы — разрушения народной красоты и русской духовности в советскую эпоху.

Несмотря на неприятие исторической «никонианской» церкви Клюев как личную трагедию переживает разрушение христианских святынь, в которых «Руси дух сказался», вскрытие мощей, видя в этом «хулу на духа жизни»:

Низвергайте царства и престолы,
Вес неправый, меру и чеканку,
Не голите лишь у Иверской подолы,
Просвору не чтите за баранку.
(«Ни́ла Сорского глас...», 1919)²

¹ Вытегорская коммуна. 1919. 5 марта. № 17. С. 2.

² Стихотворение оказалось пророческим. Иверская часовня, расположенная рядом с Историческим музеем у Воскресенских ворот, в которой находилась московская чудотворная икона Иверской Богоматери, была разрушена в 1929 году. Восстановлена в 1995г.

Оголтелый атеизм: «Неудачна на Бога охота, Библия дождалась пинка», – разрушение национальных основ русской жизни станут причиной расхождения Клюева с революцией, которая «не открыла Врат». Отражением духовного кризиса Клюева станет сборник «Львиный хлеб» (1922), полный тревожными раздумиями: «Где же свобода в венке из барбариса и равенство – королевич прекрасный?» Герой осознает конфликт революции с крестьянской Русью: «Мы верим в братьев многоочитых, а Ленин в железо и красный ум». Поэт отмечает изменения в избяном мире; «новая твердь над красной землей» превращается в «неприкаянную Россию», «невеста-Россия» – в «обольщенную Русь». Красно-желтыми красками рисуется не «огненное восхищение», а «желто-грязный зимний закат», «листопадный предзимний звон», гибнущая страна:

Мы очнемся в Красном Содоме,
 Где из струн и песен шатры,
 Где русалкою Саломия
 За любовь исходит в плясне...
 Обезглавленная Россия
 Предстает, как поэма, мне
 («Вороньи песни»)

Поддонная Русь становится *подменной*, бездуховной: «Над суздальскою божницей издевается граммофон», «задворки Руси – матюги на заборе, с пропащей сумой красноносый кабак». Поэт клянется в верности «киноварному раю»:

Искажение эстетических и этических идеалов, разрыв их нерасторжимо-го единства как знак «духовного гниения» становятся предметом разговора уже в статьях Клюева 1919 года, посвященных искусству.

1.2.4. Новая эстетика в статьях 1919 – 1923 гг.

Вопрос о соотношении этического и эстетического в творчестве Клюева разработан еще недостаточно фундаментально, его общефилософская постановка намечена в статьях О. В. Шурляковой и Е. И. Марковой.¹ В настоящей работе данная проблема рассматривается в конкретном аспекте: искусство и революция, народность революционного искусства, а также в более узком плане — нравственность, этическое содержание произведений литературы, предлагаемых народу в эпоху революции. Теме искусства посвящены статьи Клюева «Великое зрение» (06.04.1919), первая из «вытегорского» цикла, «Самоцветная кровь» (опубликована в «Записках Передвижного Общедоступного театра», июнь-июль 1919), «Порванный невод» (03.08.1919), выступление в Вытегорском красноармейском клубе «Медвежья цифирь», а также анонимные публикации в «Звезде Вытегры», атрибутированные С. И. Субботиным: «Музей в опасности» (15.06.1919), серия заметок под общим заголовком «Поэты великой революции» о С. Есенине, А. Ширяевце, Вл. Кириллове и о себе самом (07.09.1919),² а также выступление на съезде учителей Вытегорского уезда, появившееся в газете под заголовком «Слово Клюева о ценностях народного искусства» (29.01.1920).

Поэт развивает дорогие ему мысли о нерасторжимой связи искусства с национальной, народной жизнью и революцией. «Сам народ — величайший художник, потрясший вселенную красным громом революции» (С. 118). А. И. Михайлов отмечает, что апология Клюева древнерусскому искусству, в гимне старинным соборам «просвечивает сокровенная мысль поэта о том, что и сама-то потребность русского народа в революции была вы-

¹ Маркова Е. И. Стихотворный крест // Север. 1989. № 10. С. 104-111; Шурлякова О. В. Николай Клюев в его отношении к проблеме «искусство и этика» // Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 95-101.

² Субботин С. И. Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово» (1919 – 1921 годы). . Вопросы стиля и атрибуции. // Русская литература., 1984. С. 136–150.

звана не чем иным, как его «тоской по Матери-Красоте, а следовательно, и по истинной культуре («Слово ценностях народного искусства, 1920).¹

Подлинность искусства, его умение «пролить чудотворный бальзам красоты на бесчисленные раны родины» проверяется, по мысли Клюева, Великим Зрением народа. Искусство раскрывает идеал гармонического мироустройства, «чудо, фаворский свет», «который должен и во тьме светить». «Чудо», в понимании художника, — это осуществленные народные легенды, но одновременно это и творчество великих русских писателей, так или иначе отразивших тоску народа по идеалу: Раз в сто лет порождает русская земля чудо: являлись Пушкин, Толстой, Достоевский — горящие ключи, чистые реки. <...> Мы живем водами этих рек. Мы и наша революция. Огненные глубины гениев слились с подземными истоками души народной» (Порванный невод. С. 145). Тем самым снимаются упреки в том, что Клюев «отвергает огульно, во всех ее проявлениях», профессиональную, «городскую» культуру и выдвигает народную словесность как единственный источник прекрасного.² В «Огненной грамоте» он говорит о пластыре знания и бальзаме просвещения, а на челе «жены, облаченной в солнце», начертано имя — Наука. В статье «Великое зрение» вместе упоминаются А. Пушкин, «великий народный поэт Сергей Есенин» и рабочий краснопев Владимир Кириллов», отношения Клюева с которым включали и творческую полемику и «горячие споры», по собственному признанию Кириллова.³ Стихи Клюева переполнены именами художников, представляющих «городскую» профессиональную культуру, от Верлена до Скрябина. В сборнике «Песнослов» Пушкин, Глинка, «Мей яровчатый», Никитин, «велесов первенец Кольцов», Достоевский, Фет, «льдяный Врубель» сходятся. В «рублевском нетленном саду»

¹ Михайлов А. И. О прозе Николая Клюева: Вступ. статья // Клюев Н. А. Словесное древо. Проза. — СПб., 2003. С. 16-17.

² Азадовский К. М. Поэзия Н. А. Клюева и проблемы романтического // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 464.

³ Кириллов В. Автобиография // Пролетарские поэты первых лет революции. Л., 1977. С. 522.

Рублев у Клюева является символом России, «соединяющий идею святости и идею красоты».¹

Клюев не приемлет искусство, не связанное с народной жизнью, с «чудом, Фаворским светом».

В серии маленьких заметок о «Поэтах Великой Русской революции», предваряющих публикацию их стихов в «Звезде Вытегры» 7 сентября 1919 года, есть характеристика В. Кириллова (три других посвящены новокрестьянам): «Истинный и единственный в настоящее время выразитель городской рабочей жизни. Поэт бедных людей, их крестного пути в светлую страну социализма» (С. 153).

Ясное осознание противоположности своего творчества и пролеткультовской поэзии у Клюева остается (знаменитое стихотворение было написано им в 1918 году), но речь идет не о тотальном противостоянии крестьянской и городской Руси, а о том, что литература Пролеткульта (и сама эта организация) была псевдонародной, псевдопролетарской, «морем клюквенным». Строфа, подтверждающая эту мысль, выступает как смысловой центр стихотворного послания Кириллову:

На святыни пролетарские
Гнезда вить слетелись филины,
Орды книжные, татарские,
Шестернею не осилены.
(«Мы — ржанные, толоконные»)

Пролеткультовская песня не имеет корней в народной культуре, у нее «жизни дерево надколото». Клюев прозорливо увидел разницу между собственными мифологемами и стертыми образами-штампами большинства поэтов-пролеткультовцев. Только «гречневые гении», имеющие глубинное родство со «Словом алатырным», могут «умчать во всемирное» «чугунных», «электрических».

¹ Михайлов А. И. Николай Клюев и мир его поэзии. С. 27. См. также: Лепехин В. В. Персты и прозрения Рублева: Иконопись преподобного Андрея Рублева в творческом сознании и поэзии Николая Клюева // Лепехин В. В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002. С. 545-559.

Утверждение об абсолютном неприятии города и городской культуры Клюевым не совсем корректно и основывается на высказываниях и стихотворениях поэта, часто имеющих полемическую направленность, утрированных, рассмотренных без учета сложности и неоднозначности его философско-этической концепции народа, жизни и искусства.

Романтический конфликт природы и цивилизации, «чугуна» и «березки» в творчестве Н. Клюева отрицать невозможно, он заявлен во многих произведениях, достаточно устойчив и актуализируется в его поэзии конца 1920-х годов, в «Погорельщине одна из причин гибели Святой Руси заключается в том, что «Горыныч с запада ползет по берегам железных вод». Но художественный мир поэта сложен, при всей цельности в нем есть своя противоречивость, которая отличает его восприятие действительности, в том числе и отношение к «городу». В письме к А. Блоку Клюев, называя себя врагом того, что отнимает у человека все человеческое, прежде всего «усовершенствованных пулеметов и американских ошейников», делает уточняющее замечание, что он не против «всего усовершенствованного» — «от электричества до перечницы-машинки». ¹

Собственно говоря, это относится и к литературе новокрестьян в целом, и к восприятию «*машины*» самой деревней, которая еще перед революцией стала охотно приобретать веялки, сеялки, молотилки, жнейки и прочие атрибуты *культурного* сельскохозяйственного производства. В крестьянском быту середняков к этому времени стали привычными керосиновая лампа и швейная машинка. ² Ни традиционное крестьянство, ни его художники-философы не были противниками модернизации как таковой. Речь шла о том, что «любая принимаемая новация не должна была разрушать мировоззренческое ядро, сердцевину отвоеванной в жестоких столкновениях XVII —

¹ Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4.

² Вспомним, что сочетание «культурный хозяин» стало характеристикой многих крестьян-середняков, использующих прогрессивные способы сельскохозяйственного труда в 1926—1927 годах, что и было зафиксировано литературой, хотя оценка этого социального явления была неоднозначной в разные периоды нашей истории, сравним, к примеру, «Поднятую целину» М. Шолохова и «Мужиков и баб» Б. Можая, «Кануны» В. Белова.

XVIII веков собственной культуры. Сутью этого мировоззрения была космоцентричность, стремление любой новый порядок приводить в соответствие с моделью идеального равновесия вселенной». ¹

Поэтическая полемика Н. Клюева с пролеткультовцами и — шире — поэтами городской культуры усиливается как раз в 1918 — 1920-х годах. В стихотворениях «Труд», «Не хочу коммуны без лежанки» (1918), «Железо» (спор с кирилловским «В железе есть нежность»), «Маяковскому грезится гудок над Зимним» (1919), «Братья, мы забыли подснежник», «В степи чумацкая зола» (1920) выявляется не только противопоставление урбанистической цивилизации и крестьянской культуры, но и явственное ощущение единения с «городскими» художниками и «городской рабочей жизнью» как частью народной Руси. Современному городу не доступна подлинная народная культура, приобщение к ней невозможно без литературы, в том числе и истинной пролетарской поэзии. Клюев мечтает о том, чтобы город впитал искусство природной Руси «и суровый шахтер по излучкам стихов наловил бы певучих гагар и бобров» («Железо»).

В стихотворении «Маяковскому грезится гудок над Зимним» мы явственно ощущаем боль за своего «брата несчастного», который не чувствует «поддонной России» и чья поэзия лишена сердечности. Но ведь и сам Маяковский к 1922 — 1923 году откажется от «железобетонных» стихов первых послереволюционных лет, с которыми полемизирует Клюев. Продолжая воспевать социалистический город, он вернет стихам «сердечную суть». Образы стихотворения Клюева («простая, как мычанье», «облако в штанах», мотив «сердца») говорят о знакомстве с творчеством Маяковского. Клюев упрекает поэта за упрощенное представление о жизни России, а не за урбанизм как таковой, поэтому антитеза, намеченная в начале стихотворения — «гудок над Зимним» и «кот на лежанке», заменяется сопоставлением «дум поддонных» и «сердечных домн» в конце произведения.

¹ Мяло Кс. Оборванная нить. Крестьянская культура и культурная революция// Новый мир. 1988. № 8. С. 252-253.

В другом стихотворении из цикла «Владимиру Кириллову» Клюев призывает Вл. Кириллова также уйти от гимнов железу и вернуться в мир природной России:

Убегай же, Кириллов, в Кириллов,
К Кириллу — азбучному святому,
Послушать малиновые переливы
(«Твое прозвище — русский город», 1918).

Еще одно обвинение Клюева в адрес Пролеткульта, звучащее в его поэзии и публицистике, связано с нетерпимостью, авторитарностью пролеткультовской идеологии, прежде всего по отношению к тем в искусстве, кто исповедует иную веру: «Труд и кивер аракчеевский, как в былом, на троне буквенном». Страшные, провидческие образы стихотворения «Мы — ржаные, толоконные»: головы вместо плодов на древе жизни («у подножья кости бранные, черепа с крошечным хохотом») предвосхищают злое пророчество из клюевских снов.

В статьях Клюева об искусстве, проблема города осознается глубже, чем противостояние «избы» и «железа», она включает в себя неоднозначное восприятие городской культуры (именно культуры, а не цивилизации). Точно так же в его творчестве присутствует не идеализация деревни как таковой, а эстетизация «избяного космоса», и в его статьях, стихах и письмах дана характеристика Вытегры как географического («городишко с кулачок») и духовного захолустья:

Глухая Вытегра не слышит урагана
Сонливая, с сорочьим языком,
Она от клеветы и гнусных сплетен пьяна, —
Ей не дружить с тобой — малиновым орлом.
(«Красный орел», 1919)

Это стихотворение посвящено «товарищу Мехнецову», председателю Вытегорского уездного исполкома и председателю укома партии.¹ Реальная «серая и убогая» Вытегра, противостоит «трижды блаженной» Вытегре, преобразенной «лучами всемирного солнца истины» (статья «Красные орлы»). Немало резких высказываний о вытегорской жизни (темнота, невежество, мещанство, неразвитость вкуса, повторяющееся определение «духовное гноение») содержится в маленьких театральных рецензиях и заметках Клюева. «Тьма в Вытегре большая, не только на улицах, но и в головах», — иронически пишет он в фельетоне «Где чорт валяется, там шерсть останется». С обличения «нашего уездного болота» начинается заметка «Лишь мы работники»; «тараканьим городишком» назван уезд в заметке «В более теплые края».²

Маленький провинциальный городок был для Клюева одним из ликов крестьянской Руси. Поэт, после смерти отца перебравшийся из Желвачева на жительство в Вытегру, предпочел ее по конкретным бытовым обстоятельствам, но с философской точки зрения он вовсе не противопоставляет уезд и деревню. В письмах он подчеркивает, что после поездок в Питер здесь он отдыхал душой от столичной суеты. Одновременно в эпистолярных посланиях Клюева звучат жалобы на условия жизни, нужду. В письме к М. Горькому осенью 1918 года он пишет: «Революция сломала деревню и, в частности, мой быт; дома у меня всего житья-бытья, что два родительских креста на погосте. Англичанка [имеется в виду высадка английской армии в августе 1918 года. — *Т. П.*] выгнала меня в Питер в чем мать родила».³ Здесь революция понимается не как историческое событие, определяющее судьбу России, а как внешнее обстоятельство, с которым приходится считаться, тем более что далее поэт пишет о «вольной земле», которую дает революция.

¹ Клюев Н. А. Сердце Единорога. СПб., 1999. С. 415.

² «Где чорт валяется, там шерсть останется»: Из публицистики Н. Клюева 1919 — 1923 годов // Слово. 1990. № 4. С. 65.

³ Письма Николая Клюева разных лет // Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 219.

В 1920 году обнаруживаются признаки кризиса веры в красную революцию, в письме В. С. Миролубову вырвется вопль отчаяния: «Потрудитесь, ради великой скорби, сообщить Есенину, что живу я, как у собаки в пасти, что рай мой осквернен и разрушен, что Сириин мой не спасся на шестке и что от него осталось единое малое перышко. Все, все погибло. И сам я жду гибели неизбежной и беспесенной». ¹ Голодное существование («...Теперь я нищий, оборванный, изнемогающий от постоянного недоедания полустарик. <...> Я целые месяцы сижу на хлебе пополам с соломой») Клюев увязывает с результатами политики военного коммунизма: деревня «завязла в деньгах по горло», но «коровы давно съедены, молока иногда в целой деревне не найти младенцу в рожок». Революция воспринимается, в отличие от статей 1919 года, как сила разрушающая: «Конечно, я во многом человек конченный. Революция, сломав деревню, пожрала и мой избяной рай»; «Я погибаю, брат мой, бессмысленно и безобразно». ² Но и тогда часть вины за свое тяжелое материальное положение поэт возлагает на «малообразованность работников местных культурных учреждений», которые «набиты самым темным звериным людом, опухшим от самогонки» и не могут понять роли культуры и творца в современной жизни.

В выступлениях и статьях Клюева 1920 года акцент ставится уже не на идее Светлой Коммуны, а на сохранении народного искусства, души крестьянской России. Вера в «красную правду» убывает, но не исчезает, поэт закликает: «В Советской Руси <...> правда должна стать фактором жизни», надо признать связь культуры, порожденной тягой к небу, с культурой Советов (С. 158).

Очевидно что «в публицистике Клюева не менее ярко, чем в его поэзии 1918 — 1919-х годов, отразился — зачастую поучительный — процесс осознания им не только действительных чаяний русского народа, но и кричащих

¹ Неизвестное письмо Н. Клюева Есенину / Публикация К. М. Азадовского // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 274-275.

² Там же. С. 279, 274, 278.

противоречий революционной эпохи». ¹ Поэтизация крестьянской Вселенной в его публицистической прозе сочеталась с обличением духовной «порчи» народа и критическим изображением олонецкой действительности.

Не может идти речь об идеализации Клюевым *конкретной, реальной* деревни или России. В его творчестве предстают «изба-богатырица» и «народ-Святогор» как идеал преображенной Руси, как мечта. Клюевские мифы не должны трансформироваться в мифы о Клюеве, как это происходит с оппозицией город / деревня, крестьянская культура / цивилизация.

Отношение писателя к городской культуре и литературе сложнее, чем кажется на первый взгляд. В пореволюционные годы он выступает не противником городской пролетарской литературы как таковой, а врагом псевдоискусства, не связанного с народной культурой и национальной жизнью, унаследованного от буржуазной эпохи и/или мимикрирующего под народное. Искусство такого рода он наблюдал и в столичных Пролеткультах и в маленькой Вытегре, высмеивая их на страницах газет.

Клюев считал, что настоящий художник должен не только отразить душу народную с ее мечтой о Великом Преображении, но и пройти через «огненное испытание, душевное распятие, погребение себя, ветхого и древнего, и через воскресение нового разума, слышания и чувствования» (С. 146). Неприятие Есениным идеи новой Голгофы, отрицание *сораспания*, «оптинской дури» и развело их окончательно.

Для Клюева — писателя и человека — подтверждение своей жизнью идеалов народного мироустройства было непреложным законом поведения. Так возникают в его статьях об искусстве, как и в революционной публицистике, аналогии со Священным писанием, уподобление поэта пророку Бога и самому Христу, а искусства «без духа животворящего» — «паутине для народа», «рву для ближнего». Таким псевдотворчеством, «волчьей сытостью, смрадной завалью из помойной ямы» было для поэта буржуазное искусство, не в смысле принадлежности к классу буржуазии, а выражающее бур-

¹ Субботин С. И. «Где чорт валяется, там шерсть останется». С. 61.

жуазные вкусы и мораль, созданное «продажными борзописцами, двенадцатой пробы художниками, стихотворцами и проходимцами с хорошо подвешенным языком».¹

В статьях Клюева об искусстве переплетены две основных мотива. Это, во-первых, противостояние настоящего искусства и «бумажной чумы», под воздействием которой «народ, особенно та его часть, которая отслоилась к городскому трактиру, гноился духовно». А во-вторых, яростная антибуржуазность и проклятие романовской России.

Трагизм судьбы поэта заключается в том, что его на протяжении десятилетий обвиняли в том, что он зовет назад, к старому, видели в нем защитника одряхлевшего социального уклада, а он со всей страстью звал к преображенному будущему, к воплощенной народной утопии, в которой восторжествуют законы мифопоэтического Золотого века, а не столетия «проклятого царского времени».

Его публицистика, в том числе и статьи по искусству, обличительна. Как и во всем романтическом типе творчества, обличение проявляется не в социальном анализе, а в неприятии морально-этических принципов, на которые опирается буржуазное государство, театр, литература. Выражением безнравственности старой жизни было для Клюева равнодушие к бедам и несчастьям другого, а символом аморальности, нравственной деградации государственного устройства — фараон («детина из шестипудовых кадровых унтеров, вооруженный саблей и тяжелым, особого вида револьвером») и участок: «На фараонском языке вся Россия, весь белый свет прозывались канальей — вся русская жизнь от цигарки до участка. Положим, и сама русская жизнь не шла дальше участка. Все реки впадали в это поганое, бездонное устье» (Порванный невод. С. 145)

Неприятие самодержавной России в статьях Клюева об искусстве доходит до революционного отрицания и завершается концепцией Великого Пре-

¹ «Где чорт валяется, там шерсть останется»: Из публицистики Н. Клюева 1919 — 1923 годов// Слово. 1990. № 4. С. 65.

ображения. Упоминаются уже привычные библейско-мифологические образы «зерна горчичного, из которого вырастет могучее дерево жизни, справедливости и возможного на земле человеческого счастья»; мучеников, умирающих на красных фронтах, «радостно идущих в пасть львиную»; мотив борьбы с драконом буржуазной цивилизации, отождествлением которой был для поэта Запад.

Романтическое изображение Утра революции соседствует в статьях об искусстве с резким неприятием «проклятого полицейско-буржуазного наследия», которое ощутимо в деятельности агитпросвета. Это отрицание буржуазно-мещанского искусства доведено до иронического гротеска, сатиры. Поэт дает конкретный анализ спектаклей, «Лялиных тайн» и «Большевиков под диваном», «Женатых Мефистофелей» и пр. Мотив обличения дополняется мотивом «унижения и обиды за нашу революцию, за всю Россию, за размазанную сапогом народную красоту!» (Великое зрение, С. 118), негодование — со слезами: «Простите меня, братья, — ненавидящие и любящие меня, не могу больше писать к вам...Слезы каплют на бумагу...» (Порванный невод. С. 150). Обличительный пафос направлен в первую очередь не против засилия мещанских вкусов и примитивизма, хлынувшего на театральные подмостки, а против забвения народных этических и эстетических ценностей в современном театре.

Большинство статей Клюева об искусстве, опубликованных за его подписью, за исключением разве «Самоцветной крови», написано по случаю, посвящено местному театру, что объясняется большой ролью, которую играл театр в пореволюционную эпоху, возможностью напрямую обращаться к зрителю, агитационностью народного революционного театра. Сам поэт пишет «Красную Пасху», ставит ее на сцене и фактически работает театральным рецензентом в «Звезде Вытегры», проявляя недюжинный талант в анализе спектаклей, режиссерской и актерской работы.

Выступая в 1919 году в Вытегорском красноармейском клубе «Свобода» перед пьесой (скорее всего агитационной) с символическим названием

«Мы победим», Клюев размышляет о Живописной Тайне человеческого Сердца, чувствующейся в искусстве русских баянов, которых ныне стали величать поэтами: «Что думал народ, в чем его правда да сила Муромская — все баяны стихом выражали». В народном искусстве есть свой потайной смысл — соотнесенность с мирозданием: в округлости вытегорской церкви отразился «Бог безначальный и бесконечный», «семь навесов крылечных семь небес обозначают», двадцать четыре главы — двадцать четыре часа суток, которые все славят Господа» (Медвежья цифирь, С. 155).

В «Медвежьей цифири» писатель возвращается к постоянной и горькой теме измены искусства нравственным заветам и красоте: «Но приказная плеть, кабак Государев, проклятая сигарка вытравили, выжгли из народной души чувство красоты, прощеную слезку, сладкую тягу в страну индийскую», богатей-жулик, «немец» соблазнили мужика, подсунули тальянку вместо гуслей. Интонация размышления сменяется вечным проклятием тем, кто травил, «стращал», уничтожал художников, «кто перебил голени народному слову». В ряду жертв имена Достоевского, Пушкина и Лермонтова, Толстого, Кольцова и Никитина, то есть как «городских» художников, так и поэтов «из народа».

Революция, по мнению Клюева, — это воскресение «родного искусства», которое аналогично Воскресению Господню. В своем выступлении поэт приводит примеры помощи со стороны новой власти гостю-искусству и констатирует, что в настоящее время душе человека доступна лишь малая крупица воскресшей красоты, которую он видит и в Вытегорском народном театре.

Красота искусства соотносится с образом цветка — природной красоты. Весенний «фиалковый холодок» подлинного искусства противостоит надвигающейся голодной осени в одной из рецензий Клюева 1921 года. Автор объясняет «цветочное» сравнение кратким цветением фиалок «от

первой проталинки до первого жаворонка». ¹ А еще через два года, в январе 1923-го, в рецензии на спектакль учащихся вытегорской школы, поэт с горечью вынужден будет констатировать, что молодежь «загноилась душевно», уездный Комсомол «не взрастил ни одного, хотя бы и худенького, цветочка красоты, не проявил себя как светлую силу в уездной тьме». ² И только в спектакле «Подснежник» увидится ему «красная молодая травка» настоящего искусства.

Столкнувшись с крупными подлинными творчеством, Клюев оживал душой даже тогда, когда надежд на духовное возрождение народа уже не оставалось. В 1919 году он твердо верит в грядущее торжество «чудотворного народного сердца», которое он видел в театральных действиях о жизни рабочих людей — «борцов за Красоту, за Землю и Волю», в «голос всемирной совести, не умолкающей над залитой праведной кровью землей» (Медвежья цифирь. С. 157); в следующем году в его статьях и выступлениях все чаще звучат сомнения и горечь.

Представление о пророческой роли искусства заставляет Клюева выступать в 1919 году в защиту идеи революционной пропаганды и просветительства: «В братском попечении о чудесном зернышке Россия покрывается бесчисленными просветительскими артелями, избами-читальнями, библиотеками, и хотя несуразно названными, но должныствующими быть всех умственной агитпросветами при коммунах и военных братствах. Вся эта просветительская машина обходится народу в миллионы, и цель ее быть как бы мехом, неустанно раздувающим красный горн революции, её огонь, святой мятеж и дерзание» (Порванный невод, С. 146).

В современном театре художник усматривает не огонь революции, а духовное наследие прошлого, «разбавленное глубоким презрением к народу апломба, которым так гордилась на Руси страшная помещичья каста»: «Русский народ, наше великое чудотворное крестьянство» изображается по-

¹ Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово». С. 145.

² Клюев Н. А. Где чорт валяется, там шерсть останется. С. 66.

прежнему «как быдло комолое, свиное корыто, холопья, собачья душонка» (С. 147). Ответственность и вину за подобную традицию Клюев возлагает на интеллигенцию, развивая горькую мысль о духовной порче части народа и «бесчестных пособниках» Капитала, которая уже прослеживалась в «Огненном набате», напечатанном за два месяца до «Порванного невода». Автор бичует продажность буржуазной интеллигенции, используя фразеологию большевистской публицистики: «Вся эта шайка кормилась с барского стола, носила платье с плеча их сиятельств и возглавлялась солидным Новым Временем, в кандалном отделении которого, в братском единении с охранкой, фабриковалось подобие литературы» (С. 148).

Социальные обвинения в «Порванном неводе» адресованы «самодержавной литературной уголовщине» с ее лживым изображением народа, с социальным оправданием и идеологическим обеспечением самодержавно-крепостного строя. В пьесах, «где выводился народ — немытое рыло, или наоборот — вылощенное до блеска фарфорового пастушка, <...> в первом случае доказывалось, что подлому народишку без станового не обойтись, во втором же случае в слушателе закреплялось понятие, что под дворянской десницей мужик живет, как в медовой бочке, ест писанные пряники, водит на ленточках курчавых барашков, постукивает сафьяновыми каблучками... Через казарму, школу, театр и церковь вся эта бумажная чума вливалась в народ».¹ Невежественные агипросветители, «в большинстве своем вышедшие из городских задворков» и сами не способные к творчеству, продолжают «посыпать священные раны народа стриженным волосом проклятого полицейско-буржуазного наследия». Меткая и незатертая метафора из разговорной речи, которую использует Клюев, выражает присущее всей его публицистике чувство боли и гнева, ярости и «исторического оскорбления» оттого, что все совершается «от лица революции, под одетым страшной святостью и трепетом знаменем коммуны».

¹ Там же.

Сомнения, соответствует ли революция Второму Пришествию, перемежаются с верой и надеждой. Если, соблюдая хронологический принцип публикации статей, обратить внимание на смену интонаций и переплетение отрицания и утверждения настоящего, на поэтику заглавия и финал произведений как сильные позиции текста, мы увидим, как нарастает сомнение.

Статья «Великое зрение» была первой из опубликованных. Примечателен сам факт, что обращение Н. А. Клюева к газетной публицистике было вызвано желанием высказать землякам прежде всего свое видение искусства и через него весь комплекс философско-этической и социальной проблематики.

В небольшом по объему тексте противопоставление народного искусства, порожденного фаворским светом, и «модного вкуса» уездной закулисной накипи» показано на примере песни, которую слагает «бородач-однодеревенец» во время спектакля «Женатый Мефистофель» в Советском театре Вытегры. В упоминании названия театра нет тронии, наоборот, Клюев пишет о чувстве обиды за революцию. Ирония в статье направлена не на саму пьесу, а на невежественное партийное руководство искусством, на тех, кто, «напялив на себя пышные «френчи» или деловитейшую «кожанку», начинает понукать музами, воображать себя человеком от искусства, т. е. проводником этого искусства в народ, «в целях культурного и классового сознания масс», как модно говорить теперь». (С. 117).

Клюев использует политический штамп, закавычивая его. «Френч» и «кожанка» неоднократно встречаются в его публицистике в отрицательном контексте как знак внешнего приспособления к новой политической реальности и лицемерия. Статья заканчивается утверждением веры в народ, «потрясший вселенную красным громом революции»: «Ей, гряди, крепкий и бессмертный». В статье используется два семантически значимых и полярных по значению цветовых эпитета, усиливающих мотив света красной революции и развивающих тему «зрения»: черный (черное невежество — слепота) и красный (красный гром революции).

В «Самоцветной крови» нет публицистического накала и пафоса, сатирических обличений и иронии, нет и пафосного утверждения. Её отличает интонация раздумий и общих размышлений, стиль более всего походит на «прозу поэта». Статье предпосланы два эпитафия. Первый — слова Л. Толстого об освобождении от ложной веры и необходимости установить истинное отношение к миру. Второй — «Из песен русских Хлыстов»:

Ты светись, светись Иисусе,
 Ровно звезды в небесах
 Ты восстани и воскресни
 Во нетленных телесах. (С. 141)

Второй эпитафия ассоциируется с эпитафией «Красного коня» как и тема воскресения, которая получает своеобразную трактовку. В тексте встречается и образ Китеж-града, но все же основной смысл воскресения связан не с мифологемой Второго Пришествия, а с метафорой возрождения народной культуры как воплощения мужицкого эзотерического видения мира. Сквозной образ нетленных мощей как символ бессмертия народного искусства показан и в конкретном плане.

В «Самоцветной крови» Клюев протестует против варварского уничтожения святых мощей. Их почитание составляло «глубокую духовную потребность древних восточных народов» и влилось в русскую церковь и русскую народную традицию, которую не могли поколебать «позднейшие злоупотребления казенной, никонианской церкви», отвергнутые всенародной совестью. Разрушение мощей — это «хула на Духа жизни» и поругание жар-птицы народной красоты и веры в воскресение: «Направляя жало пулемета на жар-птицу, объявляя ее подлежащей уничтожению, следует призадуматься над отысканием пути к созданию такого искусства, которое могло бы удалить художественный голод дремучей, чернососной России. <...> А пока жар-птица трепещет и бьется смертно, обливаясь самоцветной кровью под стальным глазом пулемета» (С. 144).

Автор не возмущается, а скорее недоумевает, столкнувшись с теми явлениями в своей среде, которые он принять не может, и надеется, что к его мнению прислушаются. Об этом свидетельствует примечание в скобках к опубликованному тексту: «Из Золотого Письма Братьям-коммунистам».

В небольшой заметке «Музей в опасности», опубликованной без подписи в газете от 15 июня по поводу того, что в доме, предназначенном стать музеем, «какие-то развязные молодые люди устроили мебелишки», Клюев повторяет свою излюбленную мысль, что «искусство — это корни жизни, та драгоценная капля, в которой отражается Красное Солнце истории, сердце родного народа». ¹ Появляется ироническое уподобление «усердных в революции молодых людей» крыловской свинье под дубом, которая наелась жёлуудей с золотого дуба Коммуны и начала подрывать его червонные корни, и ироническая метафора-эвфемизм — «животное в «галифе».

Вполне возможно, что отсутствие подписи под заметками 1919 года объясняется тем, что газета требовала не свойственной палитре художника фельетонности, сиюминутности, риторики, прямолинейного раскрытия темы, отчасти обязанного маленькому объему материала.

Мотивы и образы «Самоцветной крови» повторяются в статье «Сорок два гвоздя». Для композиции публицистических произведений Клюева характерно развитие конфликта по спирали. В разных статьях, созданных примерно в одно время, автор постоянно возвращается не только к одним и тем же тематическим мотивам, но и одинаковым или близким образам, сравнениям, стилистическим приемам, заимствованиям из одного текста, одинаковым лексическим единицам.

В «Сорока двух гвоздях» идейно-композиционной основой является тема крестного страдания и воскресения. Она дополняется мотивом народной веры, неприятием буквального, узко материалистического толкования ее догматов. Так возникает протест против примитивной антирелигиозной пропаганды, закона об отделении церкви от государства. Процесс десакрализа-

¹ Проза Николая Клюева в газетах «Звезда Вытегры» и «Трудовое слово». С. 144.

ции духовного заставляет Клюева забыть о распрях с официальной церковью и постепенно встать на ее защиту. В статье «Сорок два гвоздя» отсутствует обличение «казенного бога», которое есть в «Самоцветной крови», пусть и в ослабленном виде, по сравнению с «Красным набатом». Усиление антирелигиозной кампании в 1920-е годы и гонения на самого писателя приведут к стиранию обостренной вражды к каноническому Православию и усиление христианских мотивов, и, очевидно, специальные исследования, основывающиеся на документах и мемуарах, могли бы прояснить эволюцию религиозных воззрений Клюева, в творчестве которого двадцатых годов «раскольническое», «старообрядческое» становится не исповеданием веры, а метафорой нравственной стойкости, верности «русским путям».

Статья «Сорок два гвоздя» состоит из четырех частей. Первая — плач-причет по загубленной родительской земле, но тема плача вступает не сразу. Начало статьи представляет собой метафорический рассказ о «смердной бочке золотарей», лишивших повествователя «воздыхания чистого». Тоска о «воздухе горнем, райском» переходит в плач о том, что «изъязвлена тропа жизни русской»: «Где ты, золотая тропиночка, — ось жизни народа русского, крепкая алмазная веревка, застава Святогорова? Заросла ты кровяник-травой, лют-травой невылазной, липучей и по золоту, настилу твоему басменному, броневик — исчадь адово прогромыхал!» (С. 137). Противопоставление двух метафорических значений «золота (золото нечистот и золотая мечта) показывает всю боль от нравственной порчи русской жизни, от гниения земли. В первой части статьи «порча» объясняется наступлением «броневика-исчадь адова», который «рыгает свинцовой блевотиной... в золотую чашу жизни». Броневик выступает символом Железного царства: «Идолище поганое надвигается. По-ученому же индустрия, цивилизация пулеметная, провололочная Америка» (С. 139). Но значение образа «броневика» раскрывается не сразу.

В первой части лишь обозначена страшная угроза самому корню русской жизни. Клюев использует традиционные для причети приемы звукопод-

ражания («И-и-и-же, хе-е-е ру-у-ви-и-и- мы...»), восклицания («Ах, слеза моя горелая!»), обращения (к ласточкам, жаворонкам свирельным) с просьбой вернуть утраченное хоть на мгновение. Первая часть завершается мотивом всеобщей смерти без вознесения «за грехи наши»: «Люди! Живы мы или мертвы? Давно умерли. И похоронены без попа, без ладана. И крест уж над нами сто лет назад сгнил, трухой могильной рассыпался» (С. 137-138). Пессимистический тон первой части лишь в одной фразе сменяется надеждой на «Великое разговленье».

Во второй части статьи «Сорок два гвоздя» раскрывается торжество «красной правды» и воскресения. Композиционно это находит выражение в пасхальном тропаре, которым завершается вторая часть: «Христос воскрес из мертвых». Иконостас автора-повествователя, спасающего иконы от «смертного духа, что золотари напустили», включает образ «пречудного письма» Софии — премудрости Божьей с предстоящими Пречистой и Иваном-постителем и золотым Спасом, вознесенным за ее плечами. Есть в спасенной иконе особая тайна («...Некая книга на этой же иконе превыше херувимов здынута»), которую не могли разгадать «гадатели высокомысленные», «чернильные люди разные» и которую сразу же открыла забредшая «старушонка»: «Нынешнее время — икона твоя. Красная правда на яхонте сидит, а Солнце с луной предстоящие. С оболочка Разум святодуховский воззрился» (С. 138).

Алчущие правды, «коперщики, тесовозы, с Кривого Колена да солдатской слободки беднота лачужная, <...> такие церковные, православные лица» вынуждены слушать лжепророка вместо апостолов новой веры. Савл, так и не ставший Павлом, «детина, годов этак под тридцать, с питерским пробормом, задом же ядрен и сочен, с лица маслен, и с геенским угольком на губах», отрицает божественность голгофских святынь, христовых гвоздей, хранящихся в соборах православных, общий счет которых, по мнению оратора, «звериный» — сорок два (666). Ключевое дает этико-эстетический контраст «алчущих правды» и низкой телесности «питерского детины», идущий от авва-

кумовской антитезы истинно православных ликов и «жирных телес» «романовских» попов, которым уподобляются изображения на иконах никонианского письма. Лжеистинам автор статьи противопоставляет свет Христова учения.

В третьей части на первом плане — мотив голгофских страданий русского народа: «Не сорок два гвоздя крестных, а миллионы их в народно-Христовую плоть вбито. <...> Обуян он жаждой гвоздиной, горит у него ретивое красным полымем. Потому и любо народушку, если чьи-то умственные руки гвоздь почтут». Христова плоть — плоть народная, всерусская, всечеловеческая» (С. 139). Повторяющиеся уподобления народа-Христа, прилагательные «гвоздиный», «крестный», «красный» сближают образный строй статьи с другими произведениями Клюева. Тема «красной» революции раскрывается как тема Голгофы и Воскресения. Образы «крови», «ран», «креста» «гвоздя» становятся лейтмотивными и сюжетообразующими. Причину крестных страданий Клюев видит в том, что «не гвозди, само железо на душу матери-земли походом идет», «доходят проклятые гвозди до самой душеньки» народа.

Метонимия «железа» и «гвоздя» определяет поэтику третьей части статьи. «Детина с угольком на губах и с леворвертом у пояса» выступает как мучитель народа и носитель лжеистины. Ему противостоит в последней части статьи «Христос — свете истинный». Клюев вновь прибегает к традиционной и в то же время необычной христианской символике и даже бытовому языку: Христос «совокупился с Россией, проспал ночь с нею». <...> И забрюхателя Россия Емануилом, Умом недоуменным, Огненным безумием, от пламени которого, как писано: «Старая земля и все дела ее сгорят» (С. 139). Революционная Россия переживает, по мысли Клюева, «схватки» роженичные, ярые муки», но это последние мучения. Мифопоэтическая образность здесь уступает место политической конкретике: «Колчак с Деникиным наступают, Англичанка с Америкой злоумышляют», но несмотря ни на

что скоро «бабка-пупорезка» Вселенная, по бабушке Саваофовна, поздравит русский народ с рождением Чада.

Финал статьи — прямое цитирование «Откровения» Иоанна, где описывается Иисус и его божественный облик. Сочетание отчаяния и иступленной веры, утверждением которой завершается статья свидетельствует о противоречиях в художественном сознании Клюева.

В «Порванном неводе», написанном всего через три недели после «Сорока двух гвоздей», преобладает пессимистическое настроение: и само название, которое повторяется в последней фразе, и апокалиптическое обличение духовной «порчи», и гневное недоумение: «За такие ли духовные достижения умножаются ряды мучеников на красных фронтах? За такой ли мед духовный в невылазных бедах бьется родимый народушко? За такую ли красоту и радость в жизни ушли из жизни кровавыми страдальческими тенями наши братья?», - и проклятие «продажным борзописцам» (С. 148). Заглавие указывает на идею нецельности, разорванности единой национальной культуры на подлинную и многочисленные подделки.

Окончание статьи «Порванный невод» сопряжено с «Самоцветной кровью». «Золотое письмо Братьям Коммунистам» превращается в письмо отчаяния, причем особенности жанра послания в начале текста «Порванного невода» не ощутимы. Когда рассказ о «проклятом царском времени» переходит в повествование о нашей революции, появляется местоимение «мы», знак единства с революционным народом и с народной властью, обращение «товарищи», и эпистолярные приметы выходят на поверхность: «Не лиха, только добра желая, от корней сердца и крови моей пишу я эти строки». Послание приобретает характер поучения, что обнаруживается в лексике и синтаксисе: должно быть ведомо, должно быть известно, терпимо ли?.. Затем вводятся прямые аналогии с обличительными текстами, стилем и стихом Священного писания: «Поистине вол знает ясли господина своего, пророки же Мои не знают Меня.

А потому вот слово Мое к пророкам народа Моего <...>.
 Вот смрад сердец ваших дошел до престола Моего.
 И не могу терпеть. <...>
 Соткали паутину для народа моего. <...>
 Захлебнетесь в волнах рассудка без духа животворящего.
 И пошлю народу Моему пастыря верного. <...>
 И возвестит он народу правду Мою, восстановит жертвенник
 красоты Моей, и тогда будет свобода вся и во всех» (С. 149).

Обвинения в адрес лжепророков, псевдохудожников и псевдопросветителей трансформируются в финале в мотив скорби и плача, происходит эмоциональная разрядка: «Простите меня, братья, — ненавидящие и любящие меня. Не могу больше писать к вам. Слезы капают на бумагу. Порванный невод не починить словами». Смена интонации подчеркивает отчаяние от бессилия.

Однако отмеченное усиление пессимизма не означало полного отказа от веры в красную революцию, так как последней из «больших» статей в газете была опубликована «Огненная грамота» (07. 0. 9. 1919, то есть через месяц после «Сорока двух гвоздей»), да и более поздних заметках и маленьких статьях в «Звезде Вытегры» Клюев пишет о прежней веру и пытается утвердиться в ней: «Воистине победим! Воскреснем! («Скоро будет радость!» — 18 декабря).

* * *

Эволюция Клюева — художника и мыслителя — в 1920-е годы не была линейной. Часто пишут о том, что он переходит от восторженного принятия революции в 1917 — 1918 году к разочарованию в ней в 1921 — 1922 году. Однако сложность его творческого пути заключается в том, что, с одной стороны, и в самые первые революционные годы у Клюева — и в публицистике и в стихах — были сомнения в том, что современные ему исторические события и есть решающий шаг в царство народной Правды, с другой сторо-

ны, есть немало поэтических свидетельств того, что до конца вытегорского периода (1918 — 1923) и даже чуть позже (в «Новых песнях») он пытается убедить самого себя, сохранить надежду на красный огонь революции, подчеркивая свое право говорить от имени революционного народа.

Положение поэта в Вытегре, как известно, осложнилось после того, как он не прошел перерегистрацию партийных кадров в начале 1920 года и был исключен из ВКП (б).¹ После отъезда А. В. Богданова и появления в «Карельской коммуне» 15 октября статьи Троцкого о творчестве Клюева, вошедшей позднее в его книгу «Литература и революция», в которой пользующийся тогда авторитетом на Севере партийный идеолог фактически похоронил поэта, существенно уменьшились возможности публикации стихов. В начале 1923 года Клюев уезжает в Петроград. Начинается новый, драматический, этап его жизни, ознаменованный резкими конфликтами с литературной общественностью и социальной действительностью. После Вытегры Клюев как публицист замолчит: заветные думы о России, матери-деревне он выскажет в других жанрах, в своей автобиографической прозе и последних поэмах.

Художественная публицистика Клюева свидетельствует о типологическом родстве статей «вытегорского» периода. Формально несобранные в цикл, они отличаются циклической целостностью. Воссоздание судьбы России, народа в эпоху революции, идеи новой Голгофы и Красной Пасхи обеспечивают общность цикла на уровне содержания и типологическое единство произведений на уровне жанровой структуры, что подкрепляется сходством сюжетных конфликтов и коллизий, общим углом зрения, от которого зависит подбор и оценка жизненного материала, единством композиционных принципов (соотнесенность заглавий, роль эпиграфов, композиционное обрамление и закольцованность, повторы), лейтмотивной образностью. В публицистике Н. Клюева, как и любом цикле, «развитие авторской мысли составляет внутренний сюжет цикла, связывающий все его компоненты в ассоциативной

¹ Обсуждение «дела» Клюева см. : Звезда Вытегры. 1920. 18 марта. № 34. С. 3; Олонецкая коммуна. 1920. 4 мая. № 97. С. 2.

последовательности». ¹ Сотворчество читателя играет важную роль в формировании ассоциаций. Агитационность, эмоции призыва и отрицания, интонации убеждения сочетаются с религиозно-философским содержанием, публицистичность — с ассоциативностью, мифопоэтикой, символичностью заглавий, сюжетными и образными лейтмотивами, что обусловлено авторской установкой на воссоздание великого Пересотворения.

1.3. Автобиографическая проза 1920-х годов

1.3.1. Миф о поэте

Особое место в творчестве Н. Клюева 1920-х годов занимает автобиографическая проза — заметки, рождавшиеся как устные рассказы о себе. В основе клюевских рассказов о принадлежности к раскольничьему роду «поборников древнего благочестия» лежит чувство «предначертательности своей судьбы, которая виделась ему схожей с жизнью религиозных подвижников и мучеников». ² В литературоведении существуют две противоположные точки зрения на семейные предания Клюева. К. М. Азадовский в своих статьях и книгах считает их тенденциозными и заданными, пребывание в Соловецком монастыре «ничем не подтвержденными версиями», а его самого «стилизатором» и в этом смысле — «неоромантиком». ³ По утверждению исследователя, «Клюев никогда не был тем, за кого убедительно выдавал себя: посланцем от народа», и творил легенды о матери Руси и поэте — знатоке ее сокровищ». ⁴ А. П. Казаркин полагает, что еще в десятые годы, Клюев «выбрал амплуа «посвященного от народа» и стал «певцом русской самобытности». ⁵

¹ Старыгина Н. Н. Циклизация в русской литературе XIX века и творчество Н. С. Лескова // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск, 1988. Вып. 1. С. 62.

² Дюжев Ю. И. История русской поэзии и драматургии Европейского Севера I половины XX века. Петрозаводск, 2002. С. 88.

³ См.: Азадовский К. М. Николай Клюев. Путь поэта. Л., 1990. С. 326; Азадовский К. М. Клюев // Русские писатели. 1880 — 1917. Биографический словарь. М., 1992. С. 555.

⁴ Азадовский К. М. О «народном» поэте и «святой Руси» // Литературное обозрение. 1993. № 5. С. 102.

⁵ Казаркин А. П. Игровое и трагедийное в поэмах Клюева // Николай Клюев: образ мира и судьба: Материалы Всероссийской конференции. Томск: ТГУ, 2000. С. 46.

В. Г. Базанов относился к воспоминаниям писателя серьезно и неоднократно упоминал о пребывании Клюева на Соловках и в хлыстовском «корабле». При этом исследователи опираются на одни и те же тексты: тетради Н. И. Архипова («Из записей 1919 года», «Гагарья судьбина», «Праотцы»), автобиографию, записанную П. Н. Медведевым и опубликованную П. Я. Заволокиным,¹ маленькую заметку в журнале «Красная панорама» (1926), некоторые фразы из писем Клюва и его устные высказывания. В работах А. К. Грунтова, А. И. Михайлова, Е. М. Юхименко, Е. И. Марковой, А. П. Казаркина, С. Ю. Куняева, Р. Вроона отмечаются как некоторые элементы игры, масочности, берущие начало в фольклоре и присущие серебряному веку вообще, расхождение между «романом о себе» и подлинной биографией, так и соответствие многих автобиографических сведений реальным фактам жизни Клюева.

Беллетризация прошлого, наличие автобиографического элемента в тексте — типологические признаки мемуарных жанров как разновидности художественной прозы. Зарождение мемуаристики в русской литературе совпадает с пробуждением личностного сознания в результате петровских реформ.² По стилю и повествовательным формам мемуары схожи с летописями. На первом этапе, вплоть до 60-х годов XVIII века, в воспоминаниях преобладает безличностный тон и пафос государственности, выражается историческое, а не индивидуальное сознание. Постепенно начинается процесс познания *себя* в потоке истории, повествование концентрируется вокруг личности автора, его связей с временем. В 60 — 70-е годы XVIII века центром воспоминаний становится личность автора, его внутренний мир, отношения с близкими, в мемуары вводится бытовой материал, личное и общественное сливаются.

¹ Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях, с портретами/ Сост. П. Я. Заволокин. Иваново-Вознесенск, 1925. С. 218.

² См.: Елизаветина Г. Становление жанра автобиографии и мемуаров// Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 235-263; Тартаковский А. Русская мемуаристика XVIII— первой половины XIX века. От рукописи к книге. М., 1991; Тартаковский А. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997. В древнерусской литературе, в которой преобладает безличный характер повествования, исследователи выделяют лишь элементы мемуарно-автобиографических жанров внутри других: «Почтение» Владимира Мономаха, «Моление» Даниила Заточника, «Житие протопопа Аввакума», которое занимает промежуточное место между житиями и мемуарами нового времени.

Стержнем мемуарного произведения и его структурной доминантой становится личность автора. «Постепенное усиление авторского начала <...> привело к появлению совершенно нового для русской литературы жанра — автобиографии! (внутри мемуарной литературы), главное в котором — не рассказ об исторических событиях («более официальная точка зрения на события»), а повествование о жизненном пути автора («личный документ»).¹ Автобиография характеризуется «наличием определенной концепции рассказа о своей жизни. События, которые отбирает мемуарист, призваны подтвердить его взгляд на самого себя и выявить главную «идею» его жизни».²

Мемуары писателей, представленные двумя жанровыми разновидностями — автобиографией и мемуарно-биографическим романом, зарождаются в начале XIX века («Записки» Г. Державина — 1811 г.), затем появляются классические образцы романа-биографии — «Былое и думы» А. Герцена, автобиографическая трилогия Л. Толстого, где индивидуальная судьба героя вписана в поток истории и судьбу поколения. Широкое распространение воспоминания писателей получают в XX столетии. Эпоха социальных катаклизмов, разломов, войн, эмиграций, когда история окажется для мемуариста продолжением автобиографии, дала толчок интенсивному развитию жанра автобиографии. «Панавтобиографизм» нашего времени, породивший целое направление в искусстве — мемуары писателей, приведет к проникновению биографических мотивов в художественное творчество.

В эпоху модернизма происходит мифологизация биографии, реальные биографические сведения трансформируются в элементы авторского мифа о себе. Культура начала XX века сделала не только переписку, саму жизнь фактом литературы, превратив мифотворчество в житнетворчество, а автобиографию — в авторский миф. Еще В. Брюсов отмечал, что поэты «творят свои жизни», мистифицируя читателя. Автобиографический жанр был необычайно популярен. Трудно найти художника, избежавшего искушения

¹ Колядич Т. М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. С. 2.

² Елизаветина Г. Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров. С. 243.

поведать о своей жизни, не прячась за созданную «поэтическую биографию», «романного» героя. Автобиографии XX века отличаются повышенным субъективизмом, подлинные события частной и исторической жизни, на которых основаны любые воспоминания, деформируются. Писатели не только используют те же приемы типизации, что и при создании вымышленных персонажей, но и моделируют особую литературную действительность — мифореальность.

Литература Серебряного века дает примеры автобиографического мифа А. Белого, А. Блока, чье влияние на ключевский миф о себе несомненно. Обращаясь к соотношению «поэзии» и «правды» у Блока, исследователи констатируют, что, наряду с «жизненным» и «литературным» рядом, «в сознании поэта существовал третий ряд событий — сакральный, эзотерический, значимый только для посвященных или даже исключительно для одного человека. Это и есть автобиографический миф, равно определяющий и осмысление эмпирической реальности и «поэтику» жизненного поведения Блока, и развитие «макросюжета» его лирической трилогии, и ряд сюжетных ходов в драме, и систему символических мотивов его творчества. Происходит стирание граней между «литературными» и «документальными» текстами». ¹

Подобное взаимопроникновение «текстов жизни» и «текстов искусства» присуще и Н. Клюеву, однако, в отличие от А. Блока, эзотерический ряд событий в его творчестве значим не только для узкого круга избранных. «Посвященной» становится «потаенная» раскольническая Русь с сакральностью всех форм ее жизни, с мифологизацией быта, отношений человека и природы, с чувством исторической и родовой памяти.

Автобиографическая проза Клюева испытывает не только воздействие символистского мифотворчества, но и прямое влияние традиции «Жития протопопа Аввакума», одной из первых русских автобиографий. «Житие» включает в себя элементы исторического повествования, жанра жития и при-

¹ Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 3.

знаки мемуарной прозы, при этом автобиографическое начало преобладает. Аввакум выделяет такие события частной жизни, в которых раскрывается идейная и нравственная позиция, что будет свойственно и Ключеву. Автобиографическая проза Ключева соединяет жанровые признаки классической мемуаристики («ведет прямой разговор о человеке», по выражению Л. Гинзбург) и «мифа о себе» XX столетия, одновременно возвращаясь к содержанию воспоминаний XVIII века и сопрягая «идею жизни» автора-повествователя с существованием *целого*, истории его рода. Личность предстает как частица народной целостности, подобно тому, как пафос государственности побеждает индивидуальное в эпоху классицизма.

Не ставя своей целью определить меру точности рассказов Ключева и не обращаясь к архивным разысканиям, хотелось бы подчеркнуть следующее. Прежде всего, поэт «создает монументальный образ великой крестьянской родословной», поэтому «он концентрирует внимание не на анкетных данных гражданина Ключева, а на фактах «духовной» биографии «себя — поэта [курсив Е. И. Марковой. — Т. II.]». ¹ Этим объясняется провозглашаемое поэтом чувство родства со всеми российскими народами, в первую очередь Европейского Севера, а также акцент на «родовом дереве», которое «замглено корнем во временах царя Алексея, закудрявлено ветвию в предивных строгановских письмах, в сусальном полыме пещных действ и потешных теремов. До соловецкого страстного сидения восходит древо мое, до палеостровских самосожженцев, до выговских непоколебимых столпов красоты народной» (С. 43). Ключев вспоминает о Строгановской школе иконописи конца XVI – начала XVII вв, о старинных обрядах, воскрешает трагическую историю протеста раскольников против церковных реформ: бунт монахов Соловецкого монастыря и самосожжения в старообрядцев в XVII веке, основание раскольничьих «общежительств» на реке Выг.

¹ Маркова Е. И. Карельский князь (Финно-угорские корни русского поэта Николая Ключева)// Николай Ключев. Исследования и материалы. С. 137.

С одной стороны, старообрядческое происхождение Клюева (оно чувствуется даже в его внешнем облике) и верность ему, начиная с мировосприятия поэта и заканчивая хранением древних икон во времена оголтелого атеизма, не вызывают сомнений. Также достоверно и его знакомство с хлыстами. С другой — можно сомневаться в биографической точности отдельных фактов. Неоднократно возвращаясь к семейным преданиям матери об «аввакумовском корне» рода, Клюев скупно вспоминал об отце, вероятно, и потому, что его служба урядником, а затем сидельцем в винной лавке не соответствовала старообрядческой этике, и потому что отношения с отцом не были идиллическими, если судить не немногочисленным источником. То обстоятельство, что в поэтическом мире Клюева уживаются канонические христианские, раскольничьи, сектантские, языческие мотивы и образы, также свидетельствует о том, что поэт стремится воссоздать житие крестьянской праведной и бунтарской России, выразить ее мятущуюся, ищущую Истину душу, а не поведать о своем индивидуальном жизненном и творческом пути. Поэтому вряд ли плодотворно выискивать разницу между легендами о «прадеде Аввакуме» и фактическими предками Клюева, в противном случае его метафорическую формулу поисков Правды: «Жизнь моя — тропа Батыева», — можно толковать буквально и придется искать предков поэта и среди Золотой Орды, забывая о «китежской» основе его мирозерцания. Образ «тропы Батыевой», ведущей к заповедному городу на дне озера из легенды о Китеж-граде, служит символом веры в праведное царство и возможность его обретения ценой подвижничества.

Следует обратить внимание на то, что первое обращение к семейному «древнему благочестию» совпало с эстетизацией избы в его творчестве и в ранней переписке с А. Блоком, в письмах к В. Миролубову, в доверительных разговорах с С. Городецким и И. Брихничевым до 1916 — 1917 годов разговора о «выходцах и страдальцах выгорецких» не возникало. Очевидно, поэтизация крестьянской Вселенной требовала внутреннего этического соответствия личной жизни и русской судьбы, поэтому Клюев и не отказывается от

традиционного облика в конце 1920 — 1930-х годах, когда перед реальной угрозой творческой и физической гибели выявлялась внутренняя суть человека, а не «игра» или «маска». В. Г. Базанов, С. И. Субботин, А. И. Михайлов, Г. С. Клычков отмечают близость автобиографической прозы к житийной повести, что позволяет представить биографию поэта как Жизнь Николая Олонецкого.¹ Его автобиографические рассказы, равным образом, как и рассказы о снах, представляют собой род духовного завещания, чем объясняется ориентация на слушателей, своеобразных «духовных потомков» поэта, и исповедальность.²

Клюев осознанно строил свою биографию и верность «аввакумовскому костру» подтвердил всем своим творчеством и жизнью. В письме Сергею Клычкову из ссылки он писал: «Я сгорел на своей «Погорельщине», как некогда сгорел мой прадед Аввакум на костре пустозерском. Кровь моя волей или неволей связует две эпохи: озаренную смолистыми кострами и запалами самосожжений эпоху царя Федора Алексеевича и нашу, такую юную и потому многое не знающую» (С. 313). В неожиданном эпитете «юная» звучат отголоски былого восторга перед революционным временем и вера, что за голгофскими страданиями последует воскресение.³

Желание акцентировать духовное, даже иконописное начало, особую физическую чистоту в противовес «низкой телесности», но без отрицания мирского приводит к поэтизации собственного облика в автобиографической заметке Клюева 1926 года: «Я — мужик, но особой породы». Это было не самолюбованием, а акцентированием душевной сути, своей природности, традиционной русскости: тонкая кость, волос мягкий, голос чистый, глазом

¹ Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства: Автореф. дисс. докт. М., 2000. С. 19.

² Исследователи связывают жанр «духовное завещания» в прозе Клюева с традициями старообрядческой литературы. См.: Бахтина О. Н. «Сновидения» Н. А. Клюева и традиции древнерусской старообрядческой литературы // Николай Клюев: образ мира и судьба: Материалы Всероссийской конференции. Томск, 2000. С. 64-78.

³ Заметим, что С. Есенин в автобиографиях также говорит о деде-старообрядце, что, как доказали исследования, не соответствует истине и может быть объяснено невольным влиянием своего учителя и тем же стремлением обратить внимание на свои духовные корни.

зорок и сиз, «не пьяница и не табакур, но к сиропному пристрастен», «в обыходе тих и опрятен» (С. 46).

В вытегорский период, особенно в 1919 — 1921-х годах, Клюев неоднократно говорит о своем аввакумовском происхождении, которое было для него естественным следованием древней русской традиции протеста и активного неприятия «неправедной» жизни, «никонианской» антихристовой романовской России. Он верил в Великую Матерь-Руссию и опору для веры находил в истории семьи, рода.¹

Мемуарная проза Клюева сочетает биографию, рассказ о духовных исканиях автора и миф о себе. «Записи» 1919 года — это осмысление своих родовых корней. В материнской родословной писатель подчеркивает верность матери старообрядческим традициям и ее огромную культуру: «Родительница была <...> по чину серафимовского православия», «памятовала она несколько тысяч словесных гнезд стихами и полууставно, знала <...> о христовых наших деяниях из книги латинской удивительной, огненные письма протопопа Аввакума, индийское евангелие и многое другое, что потайно осоляет народную душу — слово, сон, молитву, что осолило и меня до костей, до преисподних глубин моего духа и песни...» (С. 30). Перечисленные в автобиографических рассказах книги относятся к древнерусской «потаенной литературе и, как отмечает К. Азадовский, «скорее характеризуют духовный мир самого Клюева».² Однако земляки свидетельствовали о множестве рукописных и печатных книг, имевшихся в доме Клюевых, о том, что в родительский дом часто заходили «божьи люди», что является подтверждением слов поэта.

Дата рождения вписана Клюевым в природный годовой круг, которому подчинялась крестьянская жизнь, и в православный календарь: «Рождество же мое — вот уже тридцать первое, славится в месяце беличьей линьки и ле-

¹ Как известно, при жизни Клюева были опубликованы два небольших отрывка из автобиографической прозы в сборнике П. Заволокина и в «Красной панораме». Другие тексты были сохранены Н. Архиповым. Воспоминания и сны поэта были записаны рукой Архипова в большинстве случаев под диктовку Клюева и опубликованы К. Азадовским в «Литературном обозрении» (1987) и А Михайловым в журнале «Север» (1992). Заголовки принадлежат Клюеву, за возможным исключением «Из записей 1919 года».

² Азадовский К. М. Жизнь Николая Клюева. Документальное повествование. СПб., 2002. С. 14.

бединых отлетов — октябре, на Миколу, черниговского чудотворца». «Православие обусловило христианский хронотоп русской литературы. Во многих произведениях время представлено не датами (веками, годами, месяцами), а христианскими праздниками. <...> Время жизни рассчитывалось по церковному календарю, в которых главным было не число и месяц, а евангельское событие», — пишет В. Н. Захаров.¹

В прозе новокрестьян и Клюева христианство выступает в форме Народного православия, не случайно в его художественном хронотопе обозначены в первую очередь приметы природного крестьянского кругооборота (месяц беличьей линьки и лебединых отлетов»), да и святой Николай назван по-крестьянски «Миколой-чудотворцем». «Евангельское событие» в народном православии соединяется с праздниками, уходящими корнями в язычество, с приметами природной жизни, обуславливающей смену занятий и самого образа жизни крестьянина в течение года.

Все события личной и семейной биографии Клюева указывают на его крестьянское старообрядческое происхождение как символ национальной судьбы. Индивидуальное, личностное присутствует в меньшей степени и подчиняется родовому. Во внешнем портрете «мужика особой породы» выявляется духовное начало как знак Руси «изначальной», не замутненной никонианскими нравами («тонкая кость», «волос мягкий», «голос чистый», «не пьяница, не табакур»); в описании горницы — верность северному традиционному быту и старообрядческому укладу: «Лавка дресвяным песком да берестой натерта», «в большом углу Спас поморских зеленых писем», <...> «перед Спасом лампада серебряная, доможирной выплавки»; «молось на Андрея Рублева, Дионисия, Парамшина, выгорецких и устюжных трудников и образотворцев», в рассказе об обучении грамоте выделена «книга, глаголемая Часослов лицевой» (С. 30). Облик героя соответствует агиографической традиции. Житие

¹ Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII — XX веков. Вып. 2. Петрозаводск, 1998. С. 24.

может воспроизводить портретные черты, но с их помощью создается не индивидуальный образ праведника, а «лик единого из лика святых».¹

Даже индивидуальные пристрастия, за исключением имени Верлена, соотносятся в «Записях» с кругом знаковых явлений культуры, быта, народной эстетики (византийский поэт Роман Сладкопевец, царь Давид, любимая птица — жаворонок, цвет — нежно-синий, камень — сапфир, «василек — цветок мой, флейта — моя музыка»). Преобладание синего свидетельствует об устремленности к небесной глубине, о русской приверженности любимому цвету народной культуры, о традиционной окраске национального пейзажа.

А. И. Михайлов считает, что Клюев, как и многие художники серебряного века, выступает в автобиографической прозе с эмансипацией человеческого тела («принимаю тело мое как сад виноградный, почитаю его и люблю неизреченно») и прославлением данных человеку даров земли и природы «для осознания им всей щедрости и красоты построенного во благо ему мира» и одновременно «не столько выявляет утилитарную предназначенность предмета, сколько любование им, утонченность и выборочность вкуса ценителя и знатока».² Заметим, что эта утонченность не похожа на эстетизм мироискусников или реабилитацию бытовой вещи акмеистов. Она, с одной стороны, прославляет постоянство предметного мира русского народного быта, поэтому поэт употребляет устаревшие или сохранившиеся только в раскольничьем обиходе слова и понятия: «полукафтаны», «ирбитской кожи наборный сапог», «суропный», «куманичное варенье», «табакур» и т. д. С другой, поэтизация «сада виноградного» восходит к «Песнь песней» Соломона. Материальный, избяной мир Руси изначальной — центральная тема сборника «Песнослов», вышедшего в том же 1919 году.

В «Записях» нет индивидуализированных биографических фактов, поэтому завершается повествование логическим выводом: «Жизнь моя — тропа Батыева», «Жизнь моя на русских путях». «Русские пути» Клюева означают

¹ Плеханова М. Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986. С. 127.

² Михайлов А. И. Автобиографическая проза Николая Клюева // Север. 1992. № 6. С. 146.

следование национальному бытию, крестьянскому северному раскольничьему быту, русской культуре, которая включает не только древнерусское языческое мировидение, верность канонам и заветам допетровского христианского благочестия, но и ценности мировой культуры, прежде всего византийской, восточной. «Верлен», встречающийся в произведениях Клюева неоднократно, становится символом общеевропейского, которое уступает по самобытности русскому, но противостоит бездуховной «Америке». Воспоминания поэта о родительском благословении идти в Соловки и о странствиях отрока по Кавказу вводят в огромный мир русского сектантства.

«Русский путь» — это понимание своей жизни как частицы природного космоса, как ипостаси национальной судьбы и подтверждение в творчестве духовного единства конкретно-исторического и всемирного бытия.

Осознанная концептуальность автобиографической прозы придает ей структурную завершенность и цельность. Три основных автобиографических текста выступают как самостоятельные произведения и как единый текст, как циклическое целое. Композиция непритязательного рассказа о себе тщательно выстроена. Автор стремится к эпической полноте повествования при лаконизме сюжета и фабульных лакунах.

Название «Из записей» настраивает на неполноту и фрагментарность рассказа, его связь с конкретным временем. Каждый абзац, как правило, равен одному тематическому мотиву. При композиционном членении автобиографической прозы Клюев прибегает, как и в некоторых публицистических статьях, к принципам «версейного» стиха. Абзац аналогичен стихотворной строфе-главе. Библейский стих «версэ» обычно равен одному предложению, у Клюева в основе абзаца-главы — сложное синтаксическое целое, несколько простых предложений построены однотипно. Главы-абзацы сопоставимы между собой по способу ритмико-грамматической организации и по развитию автобиографических мотивов: «Я — мужик, но особой породы»; «В обыходе я тих и опрятен», «Родом я ...»; «Грамоте я обучен»; «Родительница моя была...» Вначале делается акцент на мужичьей «особости» во внешнем обли-

ке, портрете, в описании бытовой обстановки, затем эта особенность обосновывается происхождением и подтверждается воспитанием и выбором жизненного пути. Тем самым создается впечатление цельности личности и целостности текста. Внешнее является знаком внутреннего, объясняет его.

«Версейность» автобиографических произведений Клюева сказывается и в наличии «случайных» стихотворных ритмов в прозаическом повествовании: «Жизнь моя — тропа Батыева» (хореический ритм). За внешней сюжетной мозаичностью, свободой перехода от одного мотива к другому ощущается четкость замысла, обусловленная концепцией биографической личности.

В автобиографической прозе поэта, в отличие от публицистики, меняется тональность повествования, оно наполняется раздумиями, неторопливыми размышлениями, исчезает пафосность, риторичность. Лапидарность сюжетного построения контрастирует с полнотой языковых и стилистических описаний, щедростью изобразительно-выразительного ряда, тяготением к эпитетам, к метафоризации. В чем-то такая «теснота» описания при фабульном лаконизме напоминает прозу И. Бунина, при всем несходстве этико-эстетических ориентиров. Талант изобразительности Клюева свидетельствует о его огромных возможностях прозаика, угадывающего, при ярко выраженной авторской индивидуальности, главные тенденции повествовательности литературы XX века.

Основной способ организации сюжета — ассоциативно-хронологический, а не причинно-следственный, который ориентируется на последовательное описание событий и соблюдение хронологии. Писатель сохраняет хронологическую основу автобиографии, дав этапы духовного созревания личности, но в сюжетном движении главную роль играют внутренние, а не внешние скрепы, ассоциации, прием словесно-образного и событийного повтора, что также совпадает с путями развития повествовательных форм в прозе XX века в целом и в мемуаристике, в частности. Ассоциации позволяют расширять временные рамки события, соединять его с прошлым и

будущим, что дает возможность автору находиться одновременно и в прошлом, и в настоящем, порой предвидя и будущее

* * *

Особенности автобиографической прозы Н. Клюева наиболее четко прослеживаются в «Гагарьей судьбине». На титульном листе рукой Архипова сделана запись 1. III. 22 г. Мотив судьбы и тема рождения «Я»-поэта, заявленные в названии, обуславливает внешнюю и внутреннюю архитектуру текста. Судьба героя-автора обозначена с момента рождения как «жизнь на родимых гнездах», странствие по «русским дорогам-трактам». Суффикс «ина» указывает на народный вариант лексемы, на путь поэта как воплощение народной доли и подтверждение родовой биографии.

В «Гагарьей судьбине» ощущаются признаки житийного жанра: рождение и приметы избранности, знаки отмеченности божественным промыслом, встреча с «чудесным», испытание бесовскими искушениями, от которых спасает вера в Христа и Россию. Мотив судьбы, раскрытый Клюевым как идея пути, также обязателен для жития, в котором дается характерное для средневекового сознания восприятие географии как «разновидности этического знания». ¹ Важность категории пути-дороги в жанре жития, ее сходство с фольклорной сказкой отмечают Н. В. Давыдова и Е. М. Неёлов,² который указывает также, что в житийном жанре и в сказке «изображается не конкретный характер, а «человек вообще», заключающий в себе черты «отвлеченного идеала». ³ О подведении жизненных явлений под нормативный идеал, реализующийся в житийной литературе, неоднократно писал в своих работах Д. С. Лихачев. «Этот отвлеченный идеал вполне строго определен: и

¹ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 1. С. 408.

² Давыдова Н. В. Путь на Маковец: читаем «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого. М., 1993; Неёлов Е. М. Сказка и житие // Евангельский текст в русской литературе. Вып. 2. С. 61-72.

³ Неёлов Е. М. Сказка и житие. — С. 66.

путь святого, и путь сказочного героя представляют собой путь, на котором борются силы Добра и Зла». ¹

Автобиографический герой Клюева понимает Добро в христианском смысле как борьбу с духовным злом и в социальном аспекте как неприятие социально несправедливого современного общества, постигая связь между Божественной истиной и аксиологией «поддонной Руси». Признаки житийного жанра, близость к фольклорной сказке, которая ощущается во всем творчестве Клюева 1920-х годов, ² не исчерпывают жанрового своеобразия «Гагарьей судьбины».

Автобиографическое повествование Клюева — это история духовных исканий, обретения себя-поэта. Путь житийного героя — это приобщение к святости, его поступки не зависят от индивидуальной воли и определяются следованием великим подвижникам-первомученикам. Путь героя автобиографии есть результат индивидуального выбора. ³

В «Гагарьей судьбине» присутствует житийное осмысление героем своей жизни как святого предначертания и автобиографическое осознание своего особого пути по «русским дорогам» как результат собственного выбора. Такое столкновение «житийного», мифического и мемуарно-биографического порождает сочетание правды факта, достоверности и художественного вымысла, что отличает клюевский жанр духовной автобиографии.

«Гагарья судьбина», повторяя мотивы и образы «Записей 1919 года», усиливает тему поиска нравственной основы личности. Возвращение к уже затронутым проблемам свойственно публицистической и автобиографической прозе Клюева и объясняется его стремлением воплотить концепцию «избяной Руси» в каждом произведении.

¹ Там же.

² См. : Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

³ Наука выделяет три агиографических памятника, которые знаменуют переход от жития к биографии (автобиографии) — житие Аввакума, Епифания и Елеазара Анзерского. Отныне «святость стала свойством самосознания, результатом выбора на жизненном пути.» (Плюханова М. Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Тарту, 1986. С. 128).

В «Гагарьей судьбине» встречается знакомый по «Записям 1919 года» «Часовник», по которому поэт учился читать, но рассказ об обучении грамоте обрастает подробностями. К тому же возраст ребенка уменьшается. Семь лет заменяются временем младенчества. Вначале упоминается о двух годах, с которых поэт помнил себя, а во второй фразе, где говорится о процессе обучения, Клюев рисует общение матери с «дитятком», которому она дает «творожный колоб», предостерегает, чтобы не выходил с лежанки, хвалит его («Вот, говорит, у меня ребенок-то растет»), так что у читателя создается впечатление о все еще неразумном младенце. Очевидно, автору важно было подчеркнуть чудесное овладение грамотой в столь нежном возрасте, тем более что тема «чуда» найдет продолжение в следующем абзаце в повествовании о видениях. В клюевском рассказе претворилась условность фольклорного текста. Богатырскому эпосу свойственно изображение «младенчества вообще».

В «Гагарьей судьбине» получит дальнейшее развитие история пребывания героя на Соловках, священном для православных русских и особо чтимом раскольниками месте. Клюев вновь упоминает «верижное правило», старца Зосиму и отца Феодора, о котором повествуется и в незаконченной поэме «Соловки» (1926 – 1927). Прием повтора, типичный для произведений, образующих цикл, обнаруживается и на уровне словесных образов-знаков. Так, «Из записей 1919 года» перешли василек и синий цвет как приметы русского пейзажа. Очерченный в «Записях» мотив множества путей к вселенской церкви станет в «Гагарьей судьбине» сюжетообразующим.

«Гагарья судьбина» начинается с момента рождения, которому придается сакральный смысл. В четырех коротких предложениях Клюев четырежды повторяет глагол «родить», закрепляя в сознании читателя сакральность акта рождения. Бытовой случай крещения ребенка «в хлебной квашонке», чтобы «шибко» кричащий ребенок «до попа не помер», также приобретает мистериальное значение. А. И. Михайлов отмечает, что здесь «ощутима и евхаристи-

ческая ассоциация с хлебом — как символом тела Христова, вкушая который верующий приобщается к лику божества». ¹

Мотив близости к горнему миру, будучи сквозным в сюжете, завершится по закону композиционного кольца в финале и будет усилен образами «крестных зорь», «русских голубиных глаз Иоанна, цветущих последней крестной любовью» (С. 42).

А. И. Михайлов усматривает в клюевском уподоблении «квашонки» «хлебу» христову хлыстовскую веру в возможность воплощения Христа в отдельном человеке. На наш взгляд, в сюжете «Гагарьей судьбины» намечено определенное, хотя и не окончательное, расхождение с хлыстовством. Трагическая участь певца «золотой бревенчатой избы», которую Клюев предвидел уже в начале 1920-х, вела его к сближению с каноническим Православием. Старообрядчество, старообрядческие мотивы и образы становятся не исповеданием, но метафорой верности крестьянскому миру, а олицетворение собственной судьбы с земными страданиями Иисуса Христа служит не столько выражением хлыстовской теории личного воплощения Бога или житейской формулы: «Христос терпел и нам велел», — сколько символом крестной судьбы крестьянской Руси и поэта, ее сына. Е. И. Маркова обращает внимание на то, что «в агиографическом контексте происходит последовательная христианизация всех персонажей клюевской родословной и всех элементов природно-крестьянского мира». ² К такому же выводу пришел и А. П. Казаркин, анализируя поэмы Клюева двадцатых годов. ³ Это подтверждает и анализ автобиографической прозы.

Если «Записи 1919 года» отличаются фрагментарностью изложения, то «Гагарья судьбина» — четкой композиционной выстроенностью. Рассказ о необычном крещении и раннем постижении «Часовника» подтверждается видениями юному отроку и дивными снами, которые воспринимаются как знаки божественной избранности: пятно, блиставшее ослепительным светом, как бы

¹ Михайлов А. И. Автобиографическая проза Николая Клюева. С. 147.

² Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. С. 19.

³ Казаркин А. П. Игровое и трагедийное в поэмах Клюева. С. 48-49.

проглотившее героя «на тринадцатом году»; существо, «одетое как в кристалловидные лепестки огромного цветка, с окруженной кристаллическим дымом решеткой», которое предстало перед ним в восемнадцать лет (не называя «существо» прямо вестником Бога, Н. Клюев прибегает к приему аллюзии, описывая нимб, крылья, ослепительное сияние, сопровождающее видение); сон в день похорон матери, когда он увидел путь, «какой человек проходит с минуты смерти в вечный мир» (С. 32).

Русская агиография с осторожностью относилась к видениям. Иосиф Волоцкий предостерегал от веры в визионерство, так как считал, что современный человек, не похожий на первомучеников, искушаем ложными видениями. Сергей Радонежский — первый святой на Руси, которому было явление Богородицы. Исследователи выделяют два типа персонажных видений в древнерусской литературе. Это видения «наяву», в состоянии бодрствования и собственно сновидения. В «Житие протопопа Аввакума», например, рассказывается и о видениях, и о сновидениях героя.¹ Автор «Гагарьей судьбины» рассказывает о двух видениях наяву и вещем сне. Н. Клюев не сомневается в истинности видений. Способность юного героя автобиографической прозы видеть сны-видения, вещие сновидения свидетельствует о его изначальной житийной «святости»: «Не герой жития выбирает святость, а святость уже выбрала его прежде, чем он стал объектом житийного прославления».² Дар провидческих снов Клюева-человека проявится с особой силой в двадцатые годы.

В «Гагарьей судьбине» сон выполняет функцию раскрытия божественного предначертания, предсказания дальнейшей судьбы героя и передачи индивидуального опыта познания мира в его реальной и мистической сущности.

¹ Нечаенко Д. А. пишет, что сон в древнерусской литературе либо является вещим, пророческим, либо связан с вторжением чудесных, «потусторонних сил», «воскресших» покойников, бесов, ангелов, либо, как в «Слове о полку Игореве», раскрывает подсознательные душевные процессы. Аввакум верит в реальность фантастического и одновременно, помня о древнерусском предубеждении к видениям, оставляет возможность двойного толкования («не веле — ангел, не веле — человек, и по се время не знаю»). См.: Нечаенко Д. А. Художественная природа литературных сновидений (Русская проза XIX века): Автореф. дисс... канд. М., 1991. С. 11.

² Плюханова М. Б. Проблема генезиса литературной биографии. С. 122.

В композиции «Гагарьей судьбины» Клюев использует принцип троичности, который также приобретает сакральное значение: *три* видения-сна, *три* испытания верой (Соловки, хлыстовство-скопчество, «церковь невидимая — святая Русь»), *три* рода любви (божественная, плотская, любовь к «родимым гнездам»), *три* «городских» искушения (Иона Брихничев, московская писательская среда, Петербург), *три* знакомства с тюрьмой и *три* образа «другого» дома (тюрьма, ночлежка, монастырь), *три* человека, в которых автор видел или на мгновение пытался увидеть духовных наставников, аналогично тому, как житийный герой стремится следовать святому образцу (Лев Толстой, Григорий Распутин, Елизавета Федоровна, сестра последней императрицы), *три* пространства (родина, экзотические места, «город»), три мироустройства («видимое устройство жизни русского народа как государства», «человеческое общество вообще», «тайная, скрытая от гордых взоров иерархия, церковь невидимая — Святая Русь»), *три* нетленных клада русского духа (слова, песни и молитвы), наконец *три* ипостаси автора — обычный человек, поэт-посол от крестьянской Руси, душа, соединенная с другими «клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога. И план этот — усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия» (С. 35).

Известно, что в архаических традициях цифра «*три*» квалифицируется как совершенное число, «динамическая целостность»: *три* — образ абсолютного совершенства, превосходства, *три* — «основная константа мифопоэтического макрокосма и социальной организации» (*три* сферы вселенной, божественная троица, трехипостасные, трехглавые боги, *три* члена социальной структуры, трехмерность времени).¹ В «Гагарьей судьбине», где мотив обретения заявлен уже в названии, число «три» становится именно образом «динамичной целостности», другие числа или слова, имеющие числовое значение, не обладают сакральным и даже особым семантическим смыслом, и их употребление единично («на тринадцатом году», «лет восемнадцать», «в Соловках я жил по два раза», «80 сажень над морем»).

¹ Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира. М, 1982. Т. 2. С. 629-631.

Любопытно отметить, что в статьях Клюева 1919 года сакральную смысловую нагрузку несут другие числа, прежде всего число «четыре», символизирующее в мифологии устойчивую структуру и целостность, что может рассматриваться как знак верности автора и изображенной им России идеалам голгофского христианства, а также числа с «дьявольской» семантикой, говорящие об отступлении от библейских заветов и законов добра.

Даже в перечислении деталей, в аргументации, в стиле, в словесных повторях при стилистическом усилении автор «Гагарьей судьбины» часто прибегает к «магическому» числу «три», например: «Наварили *лапши*, принесли *вина* и сладких *ягод*»; «стали *трепать* по плечам, *ласкать* меня, *угощать*»; «дали мне сто рублей *денег*, кашемировую *рубашку* с серебряным кожаным поясом, *сапоги*»; «*плавни* Ледовитого океана, *соловецкие дебри* и *леса* Беломорья»; «теплый животный Господь *взял* меня на ладонь свою, *напоил* слюной своей, *облизал* меня добрым родимым языком, как корова облизывает новорожденного теленка»; «жизнь *на русских проселках*, *под теленьканье* малиновок, *под комариный звон* звезд», «*пробрался* ко мне, *приоткрыл* люк сверху и в разговоре со мной *проговорился*»; «*вырыта могила*, *земля рассыпана* <...>, а самая *яма прикрыта*»; «вылез из срубка в придворок, а оттуда уже свободно *вышел* в конопляники и *побежал* куда глаза глядят»; «змей он *берет* в руки, по семи дней *ничего не ест и лечит* молитвой» [Курсив мой — Т. П.].¹

«Стилевая троичность» создает особый ритм повествования. Синтаксическая характеристика фраз достаточно несложна. Преобладают простые предложения с одним деепричастным, причастным или сравнительным оборотом, в сложноподчиненных структурах, как правило, есть лишь одно придаточное. Из тропов Клюев выбирает эпитеты, метафоры, связанные с темой судьбы.

В «Гагарьей судьбине», как и в других прозаических текстах Клюева, встречаются «случайные» стихотворные ритмы («питомец овина» — амфибрахий, «от медведя посол» — анапест). В композиционном строении глав

¹ Все перечисленные примеры взяты произвольно на одной странице клюевского текста.

Клюев использует ритмический и лексико-синтаксический принцип единоначатия, что позволяет соотнести главу со стихотворной строфой: «А родился, то шибко кричал» — первая главка, «А в Соловках я жил» — вторая глава, «А после того побывал я на Кавказе» — третья главка; «Жизнь на русских проселках» — четвертая главка, «Жизнь на родимых гнездах» — пятая главка.

Единоначатие сохраняется и внутри отдельных глав, в которых наблюдается одинаковое ритмико-синтаксическое строение соседних абзацев, сопоставимых со стихотворной строкой-предложением: «А родился, то шибко кричал» — начало первой главки; «А маменька-родитель родила меня» — второй абзац первой главы; «А пестовала меня бабка Фекла» — третий абзац. Это не только придает ритмичность повествованию, но и обеспечивает сюжетную целостность разных эпизодов, их единство. Избежать монотонности помогает все тот же принцип троичности. Смена интонации, изменения в лексико-семантическом строе кратны числу «три». При этом найденный ритм повествования не исчезает совсем, через какое-то время поэт снова возвращается к прежней ритмической и лексико-синтаксической структуре. Так, трехкратный ритмический зачин с союзом «а» (начало рассказа) вновь вводится в конце первой главы (два последних абзаца) и открывает вторую, образуя, во-первых, композиционное кольцо, а во-вторых, соединяя две композиционные части «Гагарьей судьбины».

По использованию приемов «вития словес» отличаются эпизоды-видения, что позволяет акцентировать внимание на отмеченности героя божественным перстом. В рассказе о видениях автор использует уточняющие бытовые детали, подтверждающие истинность всего случившегося: «блестящее, величиной с куриное яйцо пятно»; «сажень на пять напрямки»; «я сидел под сосною»; «когда уж рожь была в колосу и васильки в цвету»; «я черпал воду из проруби, стоя на коленях» и т. д. Одновременно делается акцент на необычности, ирреальности события, его мистическом смысле и его выключенности из хода времени: «Сколько это времени продолжалось — я не могу рассказать»; «я стоял, <...> не чувствуя, где я стою»; «как стало все по-старому

— я тоже не могу рассказать»; «вокруг меня как бы ничего не было и не было самого себя»; «рассказать про виденное не могу, не сумею». Невозможность поведать о божественном видении обычными словами приводит к приблизительным сравнениям: «как бы гул», «пятно ...как бы проглотило меня», «вокруг меня как бы ничего не было», «существо, как бы следящее за мной невыразимо прекрасными очами». Образы открытого синего неба, ослепительного света, ослепительного блеска, нежно-синего сияния, появление блестящего пятна «повыше той черты, где небо с землей сходится», указывают на присутствие Бога.

Третье видение — сон в день похорон матери — передано с помощью обыденных слов, так как ему предшествует житейски-обычная, хотя и трагическая ситуация — смерть матери. Автор раскрывает силу сыновьего горя, его простое величие, отказываясь от выразительности. Герой, «изнемогший от слез», сломлен уходом матери, что подчеркивается пассивными синтаксическими конструкциями: «Меня раздели и повалили на пол». Сам сон не воспроизводится, что также объясняется христианской мистикой смерти, невозможностью смертным при жизни знать «путь, какой человек проходит с минуты смерти в вечный мир». Это тайное знание, которое доверяется избранному, повествователь носит в сердце и лишь может приоткрыть «нечто, похожее на пережитое», в своем творчестве.

Текст «Гагарьей судьбины» сохраняет своеобразие устной речи: бытовая лексика, просторечия, обращения к определенному собеседнику, например: «О послушании моем <...> тебе, милый, выведывать рано, да и не вместишь ты ангельского воображения» («Из записей 1919 года»). Порой абзац начинается как ответ на опущенный вопрос собеседника: «А в Соловках я жил...»; «а после того побывал я ...» Но в целом адресат совпадает с образом анонимного слушателя-читателя, близкого автору по духу.

Внешний и внутренний сюжет «Гагарьей судьбины» обусловлен поисками веры и испытаниями героя. В эпическом повествовании выделяются три этапа в его судьбе. Первый — это рассказ героя о раннем приобщении к

вере и его стремление следовать жизни праведника, святого: уход из мира, Соловки, «вериги девятифунтовые», «четыреста земных поклонов» по вечерам, преклонение народа перед отшельником («люди приходили ко мне, пахло от них миром мирским, нудой житейской... Кланялись мне в ноги, руки целовали»), приручение животных и птиц («лебеди дикие под самое оконце подплывали, из рук хлебные корочки брали; лисица повадилась под оконце бегать, кажную зарю разбудит»), осознание мирской жизни как «плена черного», попытка утешения мирян не проповедями, а природным постижением Бога: «Каждому давал по сосновой шишке в память о лебединой Соловецкой земле». Е. И. Маркова усматривает в свойстве Николая Олонецкого привлекать к себе людей, которые отмечали его «особенность», видели в нем «апостола» и даже «Христа», совпадение с чертами героя канонического жития, который «как магнитом притягивает к себе сердца людей». ¹

Черты житийного героя сочетаются в «Гагарьей судьбине» с автобиографичностью, личностными оценками людей и событий, взглядом из будущего в прошлое, в «тогда», когда герой не осознавал ни себя, ни своего предназначения.

Второй этап повествования и судьбы автора — отпадение от соловецкой веры, точнее — искушение другим исповеданием: «Пришел ко мне старец с Афона в седилах и ризах преподобнических, стал укором укорять меня, что не на правом я пути, что мне нужно в Христа облечься, Христовым хлебом стать и самому Христом быть» (С. 33). Так возникает мотив другого «хлеба» и иного Христа — человека. Противостояние хлыстовства соловецкой вере, бывшей символом истинного Православия, подчеркивается через отречение от креста: старик снимает с героя вериги, бросает нательный крест в озерный омут, а вместо него надевает образок из черного агата, «по камню был вырезан *треугольник*» и надпись «**Шамаим**» [выделено нами. — Т. П.]. ² Ритуал отрицания сопровождается использованием магических предметов и символическим пе-

¹ Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства: Автореф. дисс. докт. С. 20.

² Шамаим – древнеевр. – небо (Бытие 1, 1)

реодеванием в «портки и кафтанец легонький и белую скуфейку». Очевидно, кризис веры в «красную пасху», обнаружившийся в период 1922–1923 годов, совпал с начинающимся отходом от хлыстовства. Оно еще сохраняет для Клюева свою притягательность, но уже начинает ощущаться как искушение.

С высоты прожитых им лет автор объясняет странную легкость отказа от «Соловков» причастностью искусителя, к Афону, оазису православия («старец с Афона в седирах и ризах преподобнических»), его возрастом и молодостью, наивностью, доверчивостью героя («Я был тогда молоденький»; «Я расплакался»; «Что подразумевалось под печатью, я тогда не знал»).¹ Мотив обманутого доверия постепенно переходит в мотив духовной и физической несвободы. Вначале отмечается пассивная роль рассказчика в событиях («меня привезли», «опустили меня в купель»), затем появляется угроза прямого насилия над душой и телом и даже смерти: герой должен был принять «великую царскую печать», то есть оскотление, и на случай, если он не выдержит физических мук, для него уже подготовлена могила.

Неистинность скопчества, родившегося в недрах хлыстовских догматов, вывернутая наизнанку православная сакральность выявляется на лексическом, предметном и обрядовом уровне: купелью оказывается узкий деревянный сруб внутри дома, куда опускают для подготовки к принятию царской печати: пол купели, подушки и тюфяк набиты хмелем и маковыми головками, «от чего пьянит и мерещится»; пленнику дают «от темноты» сорок свечей, каждой хватает на целый день, его кормят кутьей с изюмом и поят чистым кагором с молоком. Атрибуты нового крещения и причастия ассоциируются с наркотическим опьянением, смертью и поминальным обрядом (кутья, сорок свечей — сорок дней прощания души со старым телом). Ценой невероятных усилий герой вырывается на свободу. Идеи скопчества развенчаны, но прощание с хлыстовством окажется не окончательным, как может убедиться читатель.

¹ В «Плаче по Сергею Есенину» молодость и наивность героя («совенка», «подпаска», «дитятка») также являются причинами его податливости соблазнам и житейским обстоятельствам.

В следующей главке мотив другой веры получает воплощение в антиномическом образе «раввина, который Христу молится» и рассказчика называет Христом, и красавца Али, с которым связана тема искушения пленительной и сладкой *не-божественной* и *не-свободной* любовью. В «Записях 1919 года» упоминалось, что Али также бежал от «царской печати». Герой «Из записей» считал, что любовь Али есть проявление «скрытного восточного учения о браке с ангелом, что в русском белом христовстве обозначается словами: обретение Адама», и их встречу воспринимал как «осознание себя человеком». ¹ В «Гагарьей судьбине» любовь Али спасает рассказчика от «ярости влюбленной ватаги», воспоминание о нем возникает как утешение в те моменты, когда он находится в атмосфере несвободы или неискренности: «В тюрьме, в ночлежке, в монастыре или в изысканном литературном салоне я всегда утешаюсь образом Али».

Третий этап в сюжете «Гагарьей судьбины» — завершение поисков веры и обретение «нетленных кладов народного духа» и святой Руси, приобщение к теплому животному Господу. Этим мотивом завершается первая часть рассказа.

Святую Русь автор воспринимает как соединение языческого чувства сопричастности всему живому с народным православием и христианскими догматами. Но обретенной гармонии «жизни на русских проселках», в которой природный космос по-крестьянски обжит («комариный звон звезд»), угрожают «каменные щупальцы». Городской период жизни автора рассматривается как еще одно искушение, уже не только для героя, но для России в целом. Вначале город воспринимается еще прекрасным, с высоты будущего повествователь говорит о нем как о «нехорошем и бестолковом» времени. Оценки городской литературной и культурной среды бескомпромиссны: писатели кажутся суетными, маленькими людьми, облепленными моллюсками тщеславия, нетерпимости и порока; женщины пугают, как бесы; театры, музыка, картинные галереи и музей не дают «ничего, кроме полынной тоски

¹ См.: Солнцева Н. М. Странный эрос. Интимные мотивы поэзии Николая Клюева. М., 2000.

и душевного холода» (С. 36). При первом побеге из плена Золотого Корабля белых голубей-хлыстовцев герою помог «брат Мотя», второй раз его спасет от растления городом икона Грузинской Божией Матери. Ее «прекрасные миндальные очи» внушают ему чувство стыда и смертельной обиды за себя, за Россию, за песни, ставшие товаром. Бегство из города — это путь-дорога «назад, в деревню, к сосцам избы и ковриги-матери». Первые четыре главки из девяти составляют первое композиционное кольцо «Гагарьей судьбины». Это возвращение к хлебной ковриге, дающей телесную и **духовную** крепость.

Вторая часть «Гагарьей судьбины» (внешне не выделенная, все главки одинаково отмечены звездочками) начинается, как и первая, с образа родимого гнезда, крестьянского космоса — «берестяных звезд». Его постоянным ядром является изба, а духовной основой — «святыня-мать». Однако возвращение героя, как в русской сказке, отмечено изменениями в знакомом мире: «Старела мамушка, почернел <...> памятный часовник».

Смерть матери — композиционный центр второй части и сакральное событие. Мать *знала* «день и час», когда за ней придут ангелы, момент прощанья души с телом отмечен вещими знаками: «А как душе мамушкиной выйти, сходилась вихрь на деревне: две тесины с нашей крыши вырвало и, как две ржаные соломины, унесло далеко на задворки; как бы гром прошел по избе» (С. 37). Святость смерти доказывается вещими приметами и подчеркивается автором непосредственно: «Так умирают святые». Число два в вещи примете символизирует два несчастья: смерть мамушки и «великое сиротство» сына: «Я — сирота до гроба и живу в звонком напряжении: вот-вот заржет золотой конь у моего крыльца — гостинец Оттуда — мамушкин вестник».

Во второй части «Гагарьей судьбины», на новом витке спирали, продолжается тема утрат. Автор вспоминает о встречах и своем разочаровании в людях, которые являются или слывут духовными авторитетами. Это Лев Толстой,

который не может понять внутренние душевные движения тех, кто не поклоняется ему слепо, а хочет вникнуть в суть его веры.

О неистинности учения Толстого прямо не говорится, но такие подробности яснополянского быта, как ругающаяся «толстая баба с подойником», «вкусный предобеденный запах» и «стук тарелок», дважды повторенная деталь: «поразившие меня своей огромностью синие штаны»; «огромным синим парусом сердито надувались растянутые на веревке штаны», противопоставление вкусного запаха еды и «большого с черным бочком яблока», подобранного под окном яснополянского дома, которое рассказчик «жамкает зубами», создают ощущение фальши, несоответствия слов и поведения Толстого. Его искренность художника, но не философа обнаруживается лишь в интересе к стихам юного посетителя. Повествователь демонстрирует объективность своего взгляда на толстовство: его спутники также разочарованы и покидают усадьбу «со слезами на глазах».

В следующей главке тема неистинной, противоестественной жизни раскрывается через образ «тюрьмы и сумы». Клюев рассказывает о своем тюремном заключении за отказ от военной службы, включая эту историю в мифологизированный сюжет обретений и утрат. Частные обстоятельства реального ареста приобретают вымышленный характер, трансформируются в символическую историю насилия социально несправедливого общества над личностью: «дикий офицерский суд», «четыре с половиной года *каторжных* работ [выделено мной — *Т. П.*]», «я был признан малоумным», «три раза сидел я в тюрьме», «били меня в тюрьме люто». Герой воспринимает неволю как библейское испытание страданием и необходимость смирения. Ненависть надзирателя уравнивается любовью, которую испытывает к повествователю «убийца и долголетний каторжник Дубов». Любовь побеждает все зло, причиненное им людям, поэтому в поминальнике рассказчика Дубов числится как «убиенный раб божий».

Вторым человеком, чей духовный авторитет рухнул в сознании героя «Гагарьей судьбины», был Григорий Распутин. Значимость его личности для

повествователя проявляется уже в том, что ему отведено в рассказе две главы и что ключевой образ «гагарьей судьбины» вплетен в повествование о Распутине. Ключевое описывает не подтвержденную биографами первую встречу с Распутиным во время богомолья с Палеострова и делает его «земляком и сомолитвенником». Автор создает сказочно-мифологическую атмосферу Севера, где на костях самосожженцев за истинную веру «доселе» «цветет, шумит Неопалимое Древо» и где помнят еще черных купцов, охотников за речным жемчугом.

«Сивая гагара» — символ удачи, обретения своей судьбы и веры. Ухватить ее может «талантливый человек», разгадавший тайну жизни и смерти, знающий, как воды в земляной квашне бродят и что за дрожжи в эту квашню положены» (С. 38-39). «Земляная квашня» жизни соотносится с «хлебной квашонкой», ставшей купелью для автора. «Певучее сивое перо», которое гагара отдает в свой смертный час, — дар поэта, полученный автором от матери-природы, от Великого Онега, «чаши гагарьей». Был дарован «голос» и Распутину, спасшему ладью с богомольцами. Но Ключев сразу же «подсказывает» читателю, что «сибирский мужик» не выдержал испытания судьбой и потерял заклятый пищик: «Голосник был — *захваленный ныне* гагарий погонщик — Григорий Ефимович Распутин [выделено мной — Т. П.]».

В описании второй встречи с Распутиным в Петербурге через семнадцать лет Ключев с первых строк вводит мотив отпадения от Бога и народа. Вначале это бес-сыщик на Гороховой, затем «бесовское» связывается непосредственно с бывшим «земляком». Автор табуирует имя, закавычивая местоимением «он», подчеркивает печальные изменения во внешнем облике, городской, «не народный» костюм («бурые жилки под кожей»; «зрачки в масло окунуты»; «под рубахой из крученой китайской фанзы — белая тонкая одета и запястки перчаточными пуговками застегнуты; штаны не просижены»; «и дух от него кумачный»).

Отказ Распутина от народной веры раскрыт через значимую деталь: «В углу иконы не истинные, лавочной выработки, только лампадка серебряная

— подвески с чернью и ряном, как у корсунских образов» (С. 40). Важно, что знаком истинности икон является корсунская иконопись, то есть древнего Херсонеса, который принадлежал Византии и был наследником ее культуры. «Бесовский» мотив становится сюжетным: когда рассказчик творит молитву, перед тем, как «аминь» сказать, он слышит стон «братишки» — беса, «низшей плененной Распутиным сущности». «Голосник» ведет себя неестественно, отвечает невпопад, частит, потом признается, что «ходит в жестокое православии», то есть отождествляет себя с государственной романовской идеологией, не приемлемой для Ключева. «Евангельская линия» и «рождение Христа в человеке» в разговоре героя с Распутиным свидетельствовали, что для него еще сохраняется притягательность старообрядчества и хлыстовства.

«Бесовство» распространяется на Царский двор. Отчужденность царской власти от народной жизни показана в последней главке «Гагарьей судьбины». В подборе деталей заметна авторская ирония: адъютант «с золотой саблей на боку», который пугает кухарку Авдотью своим внезапным приходом, «раззолоченные фигуры» в холодном зале царскосельского дворца по контрасту с «питомцем овина» в грубых мужичьих сапогах, «сивый тяжелый генерал», «плеши и букли моих блистательных слушателей», «какая-то ущемленность» в лице царицы, «раздушенная прислуга», «разное дворцовое офицерье». Ирония уступает место грусти, «чувству какой-то вины перед печью, перед мужицким мозольным лаптем».

В противовес всем, кто изменил вере, народу, судьбе, в финале возникает образ истинной праведницы, подтвердившей своей мучительной смертью верность святой Руси, «царицой сестры Елизаветы Федоровны», которую окружают любимые художники автора — Нестеров и Васнецов. Мысль о необходимости отдать свою жизнь за убеждения и предчувствия будущих крестных испытаний, утверждение «последней крестной любви» завершают «Гагарью судьбину».

Автор в «Гагарьей судьбине», что соответствует жанровым признакам мемуарного текста, выступает одновременно как повествователь и как биографический герой, рассказчик и персонаж. Образ раскрывается в разные возрастные этапы жизни («молоденький» и зрелый человек). События и переживания даны с позиций ребенка, юноши и в то же время дополняются взглядом умудренного жизнью художника-философа, познающего и оценивающего себя в прошлом и вновь, уже сегодня, из настоящего, переживающего путь обретения смысла жизни. Автору важны и сами события, и свое мироощущение, выражение своего отношения к происходившим событиям или людям, причем это отношение корректируется (или не корректируется) его сегодняшней позицией («захваленный *ныне*» — более поздняя оценка Распутина).

* * *

«Праотцы» были созданы (надиктованы) в 1924 году. К. М. Азадовский отмечает, что Клюев работал над автобиографической прозой и в последующие годы: в архиве критика М. Клейнборта сохранились обрывки рассказа поэта о себе, где фрагмент «Праотцов» соединен с «Записями 1919 года». Такой же «монтаж» представляет собой и заметка в «Красной панораме». Это факт еще раз доказывает, что Н. Клюев стремился к целостности автобиографических текстов, которые тяготеют к цикличности. К. Азадовский видит «тематический признак, их сближающий: это образ матери, святой для поэта, история ее рода и воспоминания о ней». ¹ На наш взгляд, «тематический признак» — это производное от общей концепции «жизни на русских путях». Объединяет автобиографическую прозу в первую очередь ее концептуальность и сюжет обретений и утрат.

В «Праотцах» Н. Клюев возвращается к «Записям 1919 года», буквально повторяя большой кусок текста, где был нарисован его портрет «мужика осо-

¹ Азадовский К. М. Вступительная статья/ Николай Клюев. Я славлю Россию: Автобиографическая проза// Литературное обозрение. 1987. № 8. С. 101.

бой породы». Вместе с тем писатель восполняет пробел в автобиографии и дополняет повествование о матери историей ее рода и рассказом о семье отца, создавая целостную семейную биографию. Фрагментарность, которая ощущалась даже в заглавии — «Из записей 1919 года», — сменяется текстовой завершенностью.

Рассказ о матери в «Записях 1919 года», который был только одним из мотивов текста, в «Праотцах» развивается в самостоятельный сюжет. Незаурядность и талантливость матери, отмеченная в «Записях 1919» года, в «Праотцах» получает объяснение в ее принадлежности к «аввакумовскому корню»: «В нашем колене молитва за Аввакума застольной была и праотческой слыла». В облике, поведении, образе жизни матери, деда по материнской линии Митрия Андрияновича и прадеда Андрияна подчеркивается связь со «страдальцами выгорецкими», стоявшими «древлему благочестию стеной нерушимой». Для подтверждения своих слов Ключев постоянно ссылается на мать, используя глаголы неоднократного действия: «Говаривала мне покойная родительница»; «глядит, бывало, <...> а на устах речь пречестная»; «и еще говаривала мне моя родительница не однажды»; «...сужу, припоминая причеты моей родительницы»; «родитель мне ее [надпись — *Т. П.*] прочитывала».

Доказательством истинности сказанного являются «древний рукописный часовник», который рассказчик неоднократно видел в детстве, фамилия бабки Серых, имена деда и прадеда, подробности жизни деда Митрия Андрияновича, который «безусым пареньком провозил <...> с Выгова серебро в Питер начальству в дарово». «Выговское серебро ему достаток давало. В дедовском доме было одних окон 52; за домом сад белый, черемуховый, тыном бревенчатый обведен» (С. 45). Подлинность фактов подтверждается такими «документами», как причет родительницы, которой она «ублажала кончину своей матери», «крепким ребячьим разумом» матери, помнящей семейные легенды, собственной и материнской памятью.

Явное преувеличение материального достатка (52 окна!), акцентирование роли деда в деятельности «церкви невидимой» («с латинской Австрии, с

чужедального Кавказа и далее от персидских христиан бывали у него гости»), как и утверждение, что род бабки Федосьи идет от «боярских хором» «белого крепкого Ново-города», укрепляют представление о поэте как полномочном представителе «поддонной Руси». Основу его творчества составляет древняя «самая тонкая одухотворенная культура», а жизнь уже изначально по праву происхождения есть продолжение заветов «прадеда Аввакума». Подтверждают это слова матери, сказанные еще в детстве: «В тебе, Николаюшка, аввакумовская слеза горит, пустозерского пламени искра шает».

История отцовского рода — это повествование о крестьянских корнях поэта. В рассказе о деде Тимофее, водившем медведя по ярмаркам, автор обращает внимание не только на то, что дед «медвежьей пляской сыт был» и дочерей «за хороших мужиков замуж выдал», но и на его талантливость «на сопели играл»). Повтор деталей, свидетельствующих о материальном благополучии («ярмонки в Белозерске, в Кирилловской стороне до двухсот целковых за год деду приносили»; «сам жил не на квасу да на редьке»), указывает на значимость деда в жизни села, его самодостаточность. Клюеву важно показать сопричастность деда народной культуре, наследником которой он себя чувствует: «...Сопель медвежья жива, жалкует она в моих песнях, рассыпается золотой зернью, аукает в сердце моем, в моих снах и созвучиях» (С. 46). Отцовский сюжет в «Праотцах» не развернут, поэт ограничивается ярмарочными приключениями деда, так как не может идти вопреки сути жизненных событий и характеров. Творение биографического мифа Клюевым базировалось на конкретных реальных фактах из жизни семьи, которые трансформируются в единицы мифосюжета, становясь элементами мифа, принимая форму легенд и преданий.

Итак, автобиографическая проза Клюева, представленная формально фрагментами, являет собой художественное целое. «Из записей 1919 года», «Гагарья судьбина» и «Праотцы» тяготеют к циклу, целостность которого скреплена концепцией «избяного космоса» и «поддонной Руси», поэта — певца древнего благочестия, «питомца овина, от медведя

посла». Внутрицикловые межтекстовые связи прослеживаются на уровне сюжета и сюжетно-тематических мотивов. Сквозной темой воспоминаний является поиск и обретение веры, корней выгорецких страстотерпных, соотношение «крестных зорь России», голгофских мук Христа и «последней крестной любви» автора.

В архитектонике автобиографической прозы используется принцип композиционного кольца, развития действия и тематических мотивов по спирали. Прием возвращения выполняет структурообразующую функцию. Обращение к одним и тем же сюжетным ситуациям, героям рассказа, одинаковым образам, повторяемость деталей, синтаксических и лексических единиц, ритмических конструкций, введение элементов стихотворной речи формируют особую целостность. По ритмической организации автобиографическая проза сближается с «версейным» стихом и обнаруживает сходство с публицистическими текстами Н. Клюева.

Единство художественных и «нехудожественных» текстов поэта происходит из символистского мифотворчества, при котором художественный текст является эманацией жизни, а жизнь автора предстает как текст, в котором раскрываются философские, этические, эстетические идеи, приобретающие характер мифотворчества.¹ Общность с публицистикой Клюева первых послереволюционных лет проявляется в мотиве Голгофских крестных мук, но, в отличие от статей вытегорского периода, исчезает мотив нового Преображения, да и сама тема революции сходит на нет. Главным объектом изображения в публицистике Клюева была Красная Россия, в центре автобиографического повествования — судьба поэта как наследника аввакумовского корня и крестьянской вселенной.

Следует отметить, что по целям мемуаротворчества, автобиографическая проза Клюева, будучи семейным преданием, примером родовой памяти, типом духовного завещания, сопоставима как с воспоминаниями XVIII сто-

¹ См.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137-171.

летия, так и с мемуарами новейшего времени, ориентированными на публикацию, ставшими или стремящимися стать фактором общественного и литературного процесса. Клюев, по всей видимости, рассчитывал напечатать свои устные рассказы, о чем свидетельствуют не только дошедшие до читателя «Заметки», но и последующая работа поэта над текстами, их монтаж.

А. И. Михайлов подчеркивает «широту охвата личностью рассказчика разных социальных и духовных сфер России» — «от избы до дворца, от песни за навозной бороной до белых стихов в царских палатах» («Гагарья судьбина») как одну из важных черт клюевской автобиографической прозы, видя в этом стремление автора «выйти на широкий простор общественно-духовной жизни России в ее высших ценностях, выйти из как бы предназначенного «поэту из народа» лишь узкого круга его социальной среды». ¹

По субъективным и объективным обстоятельствам автобиографическая проза Н. Клюева не приобрела завершенности и целостности книги воспоминаний, хотя в ней есть и единство концепции жизни, и своя логика развития идеи, и художественная цельность. Главная причина заключается в том, что во второй половине 20-х годов писатель не мог не сознавать, что его индивидуально-родовое восприятие русской истории и социальной действительности противостоит господствующему вульгарно-классовому представлению об историческом движении времени, где личность растворяется в потоке безличных масс. Подобно «запискам» XVIII века, устные рассказы поэта Клюева были адресованы «домашнему» кругу близких, тех, кому могли быть интересны и дороги его духовные и этико-эстетические искания, обретение им нравственных истин, и одновременно, по всей видимости, Клюев хотел увидеть их опубликованными. Эта неизвестная широкому читателю клюевская автобиографическая проза соотносится с общими тенденциями русской мемуаристики.

Биографический миф — стержень многих писательских воспоминаний XX столетия. Почти параллельно с клюевскими рассказами и независимо от

¹ Михайлов А. И. О прозе Николая Клюева/Вступ. ст. // Клюев Н. А. Словесное древо. Проза. С. 10.

него миф о литературном Петербурге создается Г. Ивановым в «Петербургских зимах» (1928) и О. Форш в «Сумасшедшем корабле» (1931). В обоих «петербургских текстах», как и во «Взвихренной Руси» А. Ремизова, мы встречаемся с Николаем Клюевым как мифологизированной фигурой. Вспомним также полемическое название мемуаров Л. Д. Блок «Были и небылицы», различие между жизненной и литературной реальностью в автобиографических книгах А. Белого. Затем традиция мифологизированной биографии возникнет в 60-е годы в прозе «позднего» В. Катаева и на новом литературном и историческом этапе приведет в постсоветской литературе к мифологизации эпохи, социальной действительности и героя-автора в творчестве В. Шарова, В. Пелевина, Л. Петрушевской и многих эпигонов постмодернизма.

1.3.2. Рассказы о сновидениях как художественный текст

Особым жанром автобиографической прозы Н. А. Клюева являются его сны, записанные под диктовку Н. И. Архиповым и частично переданные по памяти Н. А. Христофоровой-Садомовой. Сон в структуре художественного произведения — один из самых устойчивых мотивов в литературе — неоднократно привлекал внимание исследователей. Сну Татьяны в «Евгении Онегине», снам Обломова посвящена обширная литература, мотив сна занимает важное место в лирической трилогии А. А. Блока. К сну в клюевских текстах, в частности, в поэме «Песнь о Великой матери» обращается Е. И. Маркова.¹

Сон самого писателя как текст есть «белое пятно» семиотики и литературоведения. Некоторый аналог снам Н. Клюева можно найти лишь у А. Ремизова и Ф. Кафки, который записывал сны в свой «Дневник». Сильное

¹ К сожалению, творчество Н. Клюева, как и С. Клычкова, в прозе которого сон играет ключевую роль в создании мифопоэтического мира, выпало из поля зрения О. Славиной, автора интересной по своим наблюдениям диссертации, посвященной поэтике сновидений в литературе 1920-х годов. См.: Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале прозы 1920-х годов): Автореф. дисс... канд. СПб., 1998.

чувство мистического было свойственно И. Тургеневу.¹ Сновидение — это внутреннее состояние сознания одного человека, представление о нем возникает не от самих сновидений, а от рассказов о них».

Психология сновидения, ставшая со времен З. Фрейда, К. Юнга, А. Бергсона объектом изучения современной психологической и философской науки, до сих пор таит в себе немало загадок.² Неразгаданность механизмов сна прежде всего относится к *вещим* сновидениям, когда сюжет сна символически воспроизводит события, которые должны произойти в будущем.³ При этом «характерной особенностью вещего сна является осознание человеком его предсказательного значения».⁴

Толкование сна связано не только с коллективными представлениями бессознательного, но и, как указывают исследователи, с *индивидуальными архетипами*, то есть первичными комплексами ощущений, которые присущи только данной индивидуальности и не меняются в течение ее жизни. Таким образом, объяснение сна зависит от индивидуального мировосприятия сновидца. Еще А. Бергсон в своей «Творческой эволюции», переведенной на русский язык в 1913 году, сравнил художественную логику со сновидением. П. Флоренский указывал на общий источник искусства и сновидения — «первообраз».⁵ Вполне возможно, что именно сходство сновидческой и эсте-

¹ Проблема взаимопроницаемости снов, видений, сонных мечтаний и яви в мире писателя и его реальной жизни стала объектом анализа В. Топорова («Странный Тургенев (четыре главы»). М., 1998.

² См.: Фрейд З. Толкование сновидений. — Ереван, 1991; Юнг К. Алхимия снов. — СПб.: Timothy, 1997; Гроф С. За пределами мозга. М., 1992; Малкольм Н. Состояние сна. М., 1993; Сон — семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. Восприятие «мира сновидений как универсальной виртуальной реальности, свидетельствами о которой являются, собственно, наши сны, точнее, сообщения о снах» сочетается с рассмотрением «индивидуальной реальности сновидения, т. е. отдельно выделенного сна как реальности восприятия». В виртуальной реальности сна, в подсознании могут формироваться новые понятия и комплексы представлений, которые в бодрствующем состоянии можно использовать сознанием, логическим мышлением, таким образом «сон может рассматриваться как внутренний театр человека». (Мхиторян К. Н. Реальность сновидения, свидетели сновидения // Сон — семиотическое окно. С. 18).

³ Провидческая функция снов объясняется тем, что «во сне время становится многомерным. Человек покидает свое тело, привязанное к обычному течению времени и по одному из новых измерений устремляется в будущее» (Руднев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 124).

⁴ Мхиторян К. Н. Реальность сновидения, свидетели сновидения // Сон — семиотическое окно. С. 19.

⁵ Для П. Флоренского «художество есть оплотневшее сновидение» (Флоренский П. Иконостас: Избранные труды по искусству. — СПб, 1993. — С. 18). В. Розин отмечает общность сновидений и искусства, их единую событийную основу: «Видя сон, погружаясь в произведение искусства, мы переживаем определенные события, которые осмысливаются как относящиеся к особым символическим реальностям — условным или эстетическим», вхождение в эти обе реальности связано с блокированными, нереализованными (не)желаниями, которые актуализируются во время сна или во время созерцания и переживания эстетиче-

тической реальности определяет значимость сна в художественном произведении.¹ Сон выступает не как иллюзия, а, подобно художественному тексту, как «сверхреальность» (выражение В. П. Руднева).

Отмеченная общность значения снов в творчестве Н. Клюева, а также А. Ремизова и Ф. Кафки не заслоняет их принципиального различия. В «Дневниках» Кафки записанные сновидения почти не отличаются от новелл, притч, фрагментов будущих произведений. Им свойственна фрагментарность, незавершенность, нет ни одного полностью записанного сновидения. Все его «литературные формы (новеллы, притчи, романы, включая письма) представляют собой не столько жанры, сколько оптические конструкции, позволяющие улучшить сновидное зрение», но не для того, чтобы показать цельный образ сновидения, а чтобы передать его реальность, что приводит к нагромождению подробностей, — констатирует В. Подорога, рассматривая сновидческую логику прозы Ф. Кафки.²

Тема сна часто встречается в ранний период и в последние годы творчества И. Тургенева. Она обусловлена его способностью «видеть» будущее, тем значением, которое писатель придавал предчувствиям, а также потребностью воспроизводить их в устном и письменном слове.³ Тургеневский сон либо программирует дневное поведение человека, либо создает атмосферу таинственности, либо служит сигналом опасности, смерти. «Темная душа» Тургенева впервые стала объектом внимания А. Ремизова («Тридцать снов» в цикле «Тургенев — сновидец»).

Функции снов у самого Ремизова в целом традиционны, хотя его сборник «Мартын Задека. Сонник» (1954) — уникальный случай собрания произведений в жанре снов, которому предпослано авторское предисловие «По-

ской реальности (Розин В. М. Природа сновидений и переживания искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Сон — семиотическое окно. С. 24).

¹ В. Руднев, подчеркивая различие сна и реальности, сна и текста, связанное с тем, что сон невозможно адекватно передать знаковыми средствами, указывает и на их сходство: «Время сновидения движется в противоположную сторону по отношению ко времени реальности». Спящий видит сон и думает, что это реальность, но это и есть «модель эстетического переживания художественного произведения» (Руднев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121).

² Подорога В. Ф. Кафка. Конструкция сновидения // Логос. М., 1994. № 5. С. 45.

³ Топоров В. Н. Станный Тургенев. С. 128.

лодни ночи» и послесловие «Тонь ночи». Сон у Ремизова входит в структуру прозаического текста и существует как его часть (вставная новелла, эпизод, отдельная главка) либо в составе мотива, либо как образ, либо как прием характеристики. Как во всей модернистской литературе, сновидения Ремизова создают впечатление миражной, сдвинутой реальности, что выражается в повествовательном принципе «потока сознания» и приводит к взаимопроникновению сновидческой и социальной действительности. Сама революция во «Взвихренной Руси» предстает «как пробуждение человека в жестоком дне».¹

Проза А. Ремизова отличается удивительным сочетанием биографического и мифологического, что сближает ее с творчеством Н. Клюева: «Личная биография, личная судьба писателя и мировая история (легенда, миф, предание оказываются взаимопроницаемыми, а их пространственно-временная несовместимость становилась фикцией, легко преодолимой. Более того, легендарное и мифологическое приобретало статус реальности в той мере, в какой и «факты» современной писателю действительности. За всем этим стояло стремление ощутить трагизм истории и мифа, а вместе с тем — трагизм личной судьбы», — пишет современный исследователь А. Ремизова.² Сон для А. Ремизова, который увлекался учением Р. Штейнера, основателя антропософской школы, был возможностью понять знаки судьбы в прошлом, настоящем и будущем.

Сновидения в его творчестве также приобретают статус реальности. Особенность его прозы заключается в том, что писатель не выдумывает «условные» сны, которые снятся герою или рассказчику, а включает в повествование видимые автором реальные сновидения. «Сновидения эти невыдуманные, он их в самом деле видит. И смешивает, таким образом, — д н е в н у ю я в ь, и н о ч н ы е с н ы, и ф а н т а с т и ч е с к и е в и д е н и я

¹ Ремизов А. М. Взвихренная Русь. М., 1990. С. 91.

² Доценко С. Н. Автобиографическое и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 38.

[разрядка Ильина. — *Т. II.*]», — указывает И. Ильин.¹ Главы «В деревне», «Москва», как и в целом текст «Взвихренной Руси», построены на противопоставлении и сопоставлении двух реальностей, в которых одновременно пребывает автор. При этом сновидение может иметь провидческий характер, а в целом раскрывает мир как хаос и себя как частицу мирового вихря, обрушившегося на Русь.

А. И. Михайлов выделяет такие разновидности сна у Ремизова, как сны — абсурдные видения, не являющиеся художественно-фантастическими; сны, включенные в реальную действительность для показа ее абсурдности, сочетающие признаки реального сновидения и одновременно играющие роль литературного приема; сны как необходимые звенья, проясняющие духовную реальность; сны, открывающие высший, конечный план человеческой судьбы («смертный» сон в повести «Странница»).² За исключением итогового сборника снов «Мартын Задека», писатель всегда, даже графически — двумя длинными тире, выделяет сон в структуре текста. Завершение сна оформляется либо отточиями-звездочками, в которых часто дается его восприятие («и я открыл глаза», «сон был прерывен и тревожен»), либо оно совпадает с концом главы.

Обращаясь к снам Клюева, А. И. Михайлов отмечает в них отсутствие литературной заданности и многоплановости. Сны Клюева обнаруживают свою абсолютную стихийность и подчиняются определенной доминанте — теме страха за свою жизнь и судьбу России и ожидание расплаты.³ Соглашаясь с общими выводами ученого, вместе с тем хотелось бы уточнить, что в автобиографической прозе Н. Клюева, в которой так же, как и в книгах А. Ремизова, взаимодействуют «апокрифическое» и «автобиографическое» начала, тоже встречаются видения-сны в их традиционной идейно-

¹ Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин. Ремизов. Шмелев. М., 1991. С. 88.

² Михайлов А. И. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова и Николая Клюева// Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 89-103.

³ Там же. — С. 98.

композиционной функции в тексте, рассмотренной нами при анализе «Гарьей судьбины», что не исключает литературной заданности.

Тексты сновидений в литературе 1920-х, по мнению О. Ю. Славиной, становятся знаком «испорченности» мира, моделью хаоса, альтернативной реальностью, особой логикой постижения действительности. Предпочтение сна — реальности является либо вариантом «социального романтизма», либо выходом в смерть.¹ В той или иной степени эти значения раскрываются и в снах Клюева-человека.

Его сны, относящиеся к 1920 — 1930-м годам, лишены литературности, хотя их пересказ обладает признаками художественного произведения и индивидуального стиля писателя. Как и сны любого другого человека, они «представляют собой результат особого измененного состояния сознания».²

Сны Клюева были записаны двумя слушателями. При этом Н. И. Архипов, сам имеющий отношение к литературе и искусству, понимающий значение поэта, записывал их под диктовку собеседника, рассказывающего свои сны на следующий день или через короткий временной промежуток после сновидения, и сохранял все своеобразие клюевского стиля. Н. А. Христофорова-Садова же воспроизводила сны по памяти, описывая общее впечатление от снов и их сюжеты, вероятно, в начале тридцатых годов, когда Клюев годов жил в течение нескольких месяцев в ее квартире, а возможно, и позже, ибо запись в архиве ИРЛИ помечена 1967 годом. «Архиповские» сны имеет заголовки, очевидно, принадлежащие самому Клюеву, сны в записи Христофоровой-Садовой «безымянны».

Публикация А. И. Михайловым снов Н. Клюева позволяет понять природу творчества поэта. Он сам признавался, что «творческое состояние <...> было не второй его натурой, а первой, — в нем он находился почти непрерывно, даже во сне».³

¹ Славина О. Ю. Поэтика сновидений (на материале литературы 1920-х годов): Автореф. дисс. канд. СПб., 1998. С. 4-7.

² Руднев В. П. Культура и сон. С. 124.

³ Лазарев В. Я., Субботин С. И. Из творческого наследия Н. Клюева// Собеседник. Литературно-критический ежегодник. М., 1985. Вып. 6. С. 287.

Михайлов рассматривает сны в самом важном аспекте — *провидческом*, как «отображение трагической истории России и судьбы Клюева».¹ Исследователь выделяет тематические и сюжетные мотивы снов 1920 — начала 1930-х годов: мотив опасного места, крови, бегства от преследований, радости спасения и спасительного места (природа, Православие, крестьянский мир/дом). Он отмечает также провидческий есенинский мотив в снах Клюева, вещий образ отрубленной головы, пришедший из стихов поэта (и публицистики — *Т. П.*), сон — предвидение экологической катастрофы. Тем не менее, некоторые аспекты, в частности, «поэтика сна» нуждаются в дополнительном рассмотрении.

Во-первых, необходимо отметить, что Клюев частично «использует» собственные сновидения в своей поэзии. Речь идет не только об осознании трагизма русской действительности второй половины двадцатых — тридцатых годов и судьбы поэта, который раскрывается во всем его творчестве последнего десятилетия, но и об общих образах и мотивах, таких, как «усекновение главы», понимание жизненного пути Есенина как измены своему долгу и т. д.

Вещий сон «Медвежий сполох» (январь 1923) о смерти Есенина от лап медведя, в котором предсказана трагическая участь «Сереженьки», отразился в трансформированном виде в сюжете «Песни о Великой матери», где жених Параша Федор Калистратов, спасая девушку, погибает от лап медведя. Со слов В. В. Ильиной, у которой Н. Клюев неоднократно бывал во время томской ссылки, известен его «автобиографический» рассказ, как мать поэта, когда она провалилась в медвежью берлогу, спас ценой собственной жизни ее возлюбленный Ваня-бедняк.² Медведь — постоянный персонаж клюевского

¹ Михайлов А. И. Отображение трагической истории России и судьбы Клюева в его снах// Николай Клюев. Исследования и материалы. М., 1997. С. 78 - 94.

² Швецова Л., Субботин С. «Эти гусли — глуть Онега» (Из поэзии Николая Клюева конца 20-х — начала 30-х годов)// Север. 1986. № 9. С. 108.

творчества. Е. И. Маркова видит связь этого образа не только с русским фольклором, но и с тотемическими представлениями карело-финских народов.¹

Несколько раз повторяется в последних поэмах Клюева «Погорельщина», «Деревня» мотив ухода (бегства) святых с икон. Во сне, записанном Христофоровой-Садовой, «все святые покинули русскую землю — одна Владычица осталась» (С. 96). Прослеживаются параллели между сном «Двурядница» (апрель 1928) об утекших реках и поэтическими предчувствиями будущих экологических катастроф (в том числе Чернобыльской), запечатленными в поэме «Песнь о Великой матери», в последнем стихотворном цикле «Разруха» (1934): «Волга синяя мелеет», «зыбь Арала в мертвой тине». В клюевском сне «ушли воды русские, чтоб Аравию поить, теплым шелком стать. И только меж валунов на сугорах рыбы запруды остались: осетры, белуги сажени по две, киты и кашалоты рябым брюхом в пустые сивые небеса смотрят. Воздух пустой, без птиц и стрекоз, и на земле нет ни муравья, ни коровки божьей» (С. 96). Образ «бесприродной» земли появится также в предсказаниях рассказчика из романа «Чертухинский балакирь» С. Клычкова.

И вещие сны, и поэтическое творчество Клюева были вызваны его постоянной тревогой за судьбу крестьянской Руси, которая обусловила конфликт природы и цивилизации в его творчестве, получивший обостренную форму в эпоху начинающейся индустриализации, массового наступления города на нетронутые еще уголки России. Общенациональный масштаб гибели природы дополняется изображением страшных изменений на родном Севере, что приводит к появлению деталей местного быта, северной флоры и фауны, карело-финских топонимов: озера, осетры и белуги (сон «Двурядница»), Поморье, Выг, Лаче-озеро («Разруха»).

Трагизм, предчувствие смерти, гибели определяют основную тональность клюевских снов. «Дурной» сон становится у Клюева, как и во всей ли-

¹ Маркова Е. И. Карельский князь (Финно-угорские корни русского поэта Николая Клюева)// Николай Клюев. Исследования и материалы. С. 137 -149.

тературе 1920-х, аналогом «дурной» реальности.¹ Между тем даже в последний период творчества изображение русской катастрофы сочетается у него с надеждой на еще возможное Преображение. Так появляется в «Погорельщине» почти несбыточная мечта о Лидде, городе белых цветов:

Лидда с храмом белым,
 Стратотерпным телом,
 Не войти в тебя!
 С кровью на ланитах
 Сгибнувших, убитых
 Не исцель, любя

Только нежный розан,
 Из слезинок создан,
 На твоей груди.
 Бровью синеватой
 Да улыбкой сжатой
 Гибель упреди!

В снах Клюева, заглушенные криком страдания и боли, возникают также и нота радости, умиротворения, образ сладких слез, что обычно не принимается во внимание, заслоняется от читателя и исследователя мотивами беды и смерти. Единство мотивов приятия жизни и отталкивания от нее, как и в поэзии О. Мандельштама, но, разумеется, на иной мировоззренческой и этико-эстетической основе, прослеживается уже в поэтике заглавий.

Первый записанный сон называется «Радости учитель» (март 1921). Заглавие и содержание сновидения, точнее видения наяву, связаны с темой избранничества. В видении на крыльчке часовни «под купанным крестом», поэту является Серафим Саровский. Знаковые детали: «часовенка», купающая «крест в талом заряничном сусле», «незабвенный» голос «Серафима-брата», его обращение к сновидцу: «Радость моя», — делают сон про-

¹ См. : Славина О. Ю. Поэтика сновидений. С. 10.

видческим, говорят о подвижнической судьбе автора. Последующий комментарий звучит как клятва на верность пути, указанного Небом: «Таково Серафимово виденье, до гроба не забыть. Аминь» (С. 79).

Следующий сон «Троицкий хлад» (2 июня 1922) продолжает тему избранничества. Уже название, указывающее на один из двенадцатых праздников, особо почитаемый в народе, свидетельствует о его неслучайности. Апостол Петр и его спутник раскрывают сновидцу его близость к ученикам Христа («он нашего рода»), богоизбранность его творчества («он может написать про тебя») и называют земную цену божественной отмеченности («...от малого так страдает»). Образ «хлада» не столько деталь-предварение, создающая ощущение ранней весенней Троицы, сколько предупреждение о будущих страданиях, душевном и житейском «хладе».

Сны «Живое дерево» (без даты, очевидно, январь 1923), «Неприкосновенная земля» (январь 1923), «Сон блаженный» (25 февраля 1923), «Пресветлое солнце» (24 июня 1923), третий сон, записанный Н. Христофоровой-Садомовой, воплощают клюевскую христианскую веру в Спасение. «Живое дерево» — аналог Древа Жизни, мирового центра и одновременно Древа христианского. Клюев рассказывает о мертвом сне «леса особенного», где «все деревья заматерели во мхах, в корявых наростах, в седилах трущобных». Душу спящего «самого матерого дерева» еще нельзя разбудить, еще не пришла пора: «...Ведь христианство только теперь началось!...» Авторское послесловие «Годы дремучие...» соотносит сон с «дремучей» реальностью настоящего, в котором еще не пришло время для истинного христианства, но надежда на пробуждение ощущается в подтексте, в неторопливости интонации, в параллелях с русскими волшебными сказками о заколдованных снах.

В «Неприкосновенной земле» спасаемое место — Египет, «земля древняя, неприкосновенная», и одновременно это пространство русской утопии спасения, блаженная страна, которая открывается немногим. Повествователь, в согласии с христианской этикой, умаляет свою значимость, подчеркивая свою греховность, осознание которой уже есть залог ее преодоления и путь к

праведничеству: «Собака я ошпаренная, а вновь и опять видел я небо величавое и колыбельную землю сладимую» (С. 85).

Образ «блаженной страны» раскрывается во «Сне блаженном»: «В солнце стоял я, как пчела в меду, потонул в лучистом злате. Передо мною же картина: блаженные деревья, блаженные небеса и воды. Слева — ястреб горный парит... И блаженны глаза мои и сердце от вида блаженного...» В сновидческой реальности спасительное место — Россия, Олонецкая губерния. Вместе с тем указывается на иллюзорность этого представления о современной России как «блаженной стране»: «И был мне голос: «Это картина Беато Боттичелли, она в Олонецкой губернии». Блаженная страна и в сновидении оказывается лишь художественной условностью, произведением «блаженного» Боттичелли.

Клюевские ремарки к спасительным снам: «Проснулся обрадованный» («Неприкосновенная земля»), «очнулся я с улыбкой блаженной, как пчела в меду, сердце топилось» («Сон блаженный»), «я проснулся в восторге и в каком-то недоумении» (третий сон из записей Н. Христофоровой-Садомовой) — указывают на психологическое состояние автора, радостные сновидения которого являются для него опорой в реальности бытия. Большинство снов поэта снабжено психологическими комментариями. Рассказ о сновидении — предвидении смерти Есенина начинается и заканчивается возгласом недоумения, нежелания поверить в вещий характер приснившегося: «Два сна одинаковые...К чему бы это?»; «Этот же сон нерушимым под Рождество вдругоряд видел я. К чему бы это?» (С. 85).

Ремарки к видениям собственной гибели, казни, отрубленной головы, пучины, крови говорят о радости пробуждения, возвращения к реальности из сновидения: «А я перекрестился и говорю: «Господи, Иисусе Христе, спаси меня, грешного!..» Тут я и проснулся» («Мертвая голова»); «Тут я и проснулся» («Царь славы»); «Конец сну» («Пучина кромешная»); «Я со стоном проснулся, потрясенный, и почувствовал приближающееся мученичество» (второй сон из записи Христофоровой-Садомовой); «Проснулся я, от

радости крестом себя осеняю крепко так, до боли на лбу и под ложечкой» («Двурядница»); «Проснулся, а слезы текли ручьями» (первый сон из записи Христофоровой-Садовой)

Иногда перед началом рассказа Клюев дает общую оценку сновидений: «В эту зиму больше страшные сны виделись» (апрель 1928); «Страшно рот открыть, про этот сон рассказывать...» («Пучина кромешная», 1 января 1926); «А я видел сон-то, Коленька, сегодня какой!» («Лебяжье крыло», 8 июля 1925).

Если заглавия светлых снов могут передавать состояние, выражать оценку, быть метафорами, то названия снов-кошмаров чаще всего соотнесены с объектом сновидения, фабулой, повествовательной деталью («Пучина кромешная», «Мертвая голова», «Два пути», «Медвежий сполох»), хотя в отдельных случаях встречаются и оценочные заголовки: «Сон аспидный», с мотивом казни, приснившийся за два дня до «Сна блаженного».

Как правило, рассказ о сновидении предваряется своеобразной экспозицией. Обычно это указание на даты народного или православного календаря: «в четверг на Троицкой неделе», «под Михайлов день», «в канун кануна Спиридона Солнцеворота», «под святочную порошу», «на память преподобного Серафима, Саровского чудотворца» (т. е. в день поминовения — *Т. П.*); «на память мученицы Февроньи». Клюевская привязка к христианским праздникам указывает на провидческий характер сновидений.

Как и в автобиографической прозе, излагая свои сны, Клюев пользуется приемом композиционного кольца, что придает сну-тексту целостность, нивелирует фрагментарность и позволяет связать сновидческую реальность с жизнью. Рассказ начинается с детали, указывающей на временную достоверность, и завершается возвратом к бытовой действительности. Сон, тем самым, помещается в реальное бытие, приобретая качество истинности. Рассказчик часто подтверждает происходящее с помощью повторения глагольных форм: «гляжу я», «вижу», «смотрю я».

Восприятие сновидения как реального события сочетается с четким представлением об условности происходящего, миражности сна, его иллюзорности. Нередко рассказы начинаются с частицы «будто»: «*будто* лезу я на сарайную стену»; «*будто* двор снежный в церковной ограде!», «*будто* топлю я печь в новой избе»; «*будто* горница, матицы толстые, два окошка низких в озимое поле»; «будто новый год на земле»; «*будто* я в лодке»; «*будто* улицей ночной, захолустной иду я»; «*будто* иду я с Есениным»; «*будто* два безвидных и бесчеловечных тебе лицо ударом окровавили»; «*будто* спасаюсь я от врагов». Частица является границей сна и реальности, вставной новеллой. Ирреальный план и конкретная реальность перетекают друг в друга, оставаясь самостоятельными сферами бытия.

Любому сновидцу дается мгновенное зрение, позволяющее окинуть целый мир, перепрыгнуть из одного угла земли в другой, что приводит к неожиданным изменениям в сюжете, которым сновидец ничуть не удивляется, ибо во сне отсутствует удивление. А. Ремизов, размышляя над природой снов, указывал, что в сновидениях «пространство со своей геометрией и тригонометрией летит к черту» и «закон причинности» отсутствует: «Действие во сне не «почему»-то, а «здорово-живешь» и «ни-с-того, ни-с-чего».¹

В ключевских рассказах часто повторяются наречия «вдруг», «негаданно», подчеркивающие разорванность времени в сновидении. Смена событий и обстоятельств маркируется также лексическо-синтаксическими переходами: «И уже нет со мной друзей багряных»; «и в мгновение ока очутился я вновь в святой горнице»; «негаданно стена позади меня воссияла»; «попал я в львиное ущелье»; «вознесся я на стену, простор узрел: небо и землю» и т. п.

Человеку во сне дается также некое *знание* о происходящем, природа которого не определяется: человек, видящий сон, часто *знает* (неизвестно от кого и каким образом), не удивляясь этому, где, когда происходит действие сна, что за персонажи его окружают. О таком «знании» Ключев упоминает в

¹ Ремизов А. М. Избранные произведения. М., 1995. С. 323.

своих рассказах неоднократно: «И знаем мы, что если пойдем все по одному пути или порознь — по двум, — то худо будет нам» («Два пути»); «и про себя я знаю, что не люди это» («Мертвая голова»); «знаю, что не простая это дверь»; «уразумел я, что искусало тебя насмерть житейское море» («Седьмое кольцо»); «и знаю я сонным знанием, что шелковые воды — это ожившая Сахара» («Двурядница»).

Поэтика клюевских сновидений соответствует особенностям сновидения как такового: нагромождение подробностей, деталей, на которых Клюев фиксирует внимание; отсутствие удивления у сновидца при встрече со странным — с уже умершей маменькой, со сказочными персонажами, с экзотическими странами; чувство ужаса в снах-кошмарах, страх неминуемой смерти и желание спастись, мотивы бегства, погони, быстрая смена пространственно-временных планов, алогизм, нарушение правдоподобия.

Стиль снов ориентирован на устную манеру говорения, высокая лексика и метафорическая образность, стихотворный ритм видений разбавлены бытовым словом, прозаизмами. В «Радости учителя» стихотворный ритм зачина: «Мартовские насты — сивы, а зори падучи и вихрасты» — переходит в обыденную речь, в которой преобладает диалектная и разговорная лексика: «с устатка», «откулешный», «часовенка», «старичок». Тот же контраст бытового и поэтического слова, высокого и разговорного стиля характеризует сон «Новое счастье». Впечатление рассказчика от «чертовой пляски»: «Осоловел я. В неум меня кинуло» и «стал я пса пинком от тебя гонить», — противоположно описанию божественного спасения: «Помолился я святу мужу рыдающей молитвой о дружбе нашей, и он благословенную десницу подъял и благословение афонское проглаголил» (С. 88). Высокий стиль, стихотворный ритм в большей степени свойственны снам с мотивами избранничества, спасения, благословенной земли. Сны-кошмары передаются чаще всего разговорным языком.

Тексты рассказов о снах, их образность говорят о своеобразии клюевского поэтического языка и мышления. В рассказах-снах Клюев часто повторяет

излюбленные слова и выражения. Так, «теленканье малиновки» («Троицкий хлад») встречалось в «Гагарьей судьбине», которая создавалась в это же время. Оппозиция позади / впереди: «Позади зубы львовы, впереди же проказа карфагенская» («Львиный сон»), — пришла из его публицистики 1919 года, однако она наполняется принципиально новым содержанием. В очерке «Красный конь» это был контраст настоящего и чаемого будущего. Во сне «Пучина кромешная» (1 января 1926) оппозиция впереди / позади передает состояние безысходности, контраст заменяется уподоблением. «Новый год на земле, новые звезды и новый ветер в полях» внешне соответствуют новогодней ночи сновидения. Истинный смысл «новой земли» раскрывается через историю пребывания во сне «за порогом земным, на том свете, среди мерзлой замогильной глади» (С. 93). «Новая земля» в клюевских снах — это полная противоположность «новому небу и новой земле» из «Апокалипсиса» и «нового Назарета» новокрестьянской поэзии, публицистики Клюева первых послереволюционных лет, так как она соотносена лишь с «замогильной» действительностью, а не с идеей Преображения.

В снах Клюева, как и в его автобиографической прозе, мотив пути, присущий сновидениям в целом, является структурообразующим. Он связан с оппозицией добра и зла, темой избранности и уклонения от предназначенного судьбой, греха и возмездия за него, искупления и возможности спасения. Третий записанный Н. Архиповым сон, посвященный судьбе художника, называется «Два пути». Фраза «иду я» — одна из повторяющихся в рассказах о снах.

Путь поэта выстроен в совокупности текстов как постижение Провидения (в первых двух снах), как представление о том, что не всякий писатель соответствует своему дару («Два пути»); как предсказание трагической участи человека и поэта (четвертый записанный Архиповым сон «Мертвая голова», пятый — «Царь славы») и как возможность спасения («Неприкосновенная земля»). Другие сны развивают и дополняют семантику первых восьми снов.

В снах возникает образ «чужого места», ада, его преддверия, где герою и его спутникам (обычно это два самых дорогих для поэта человека — С. Есенин, «Сереженька», и Н. Архипов, «Коленька») угрожает гибель. А. И. Михайлов справедливо замечает, что «в творческое сознание поэта вторгается упорное, варьирующееся в разных жанрах предчувствие своей насильственной гибели, которое окажется вещим». ¹ Исследователь детально анализирует сюжетно-тематические особенности снов-кошмаров, трагическое совпадение подробностей сновидений с будущими событиями (смерть Есенина) и социально-политическими реалиями действительности 1930-х годов: разрушение храмов, массовые расстрелы, общие могилы-рвы, груды окровавленной одежды, военный-мертвец и т. д. ²

Клюев, как справедливо указывает А. И. Михайлов, видит в смерти-самоубийстве Есенина наказание за отступничество, смертельный неискупимый грех отказа от мессианского пути. Изображение адских мучений рязанского поэта, беса, который «гон торопит», куста лезвий, режущих смертно ноги Есенину, цепи булатной, которой он насквозь прошит, рождают глубокое чувство сострадания и горечи.

По мнению О. Ю. Славиной, в литературе 1920-х инфернальные персонажи теряют свою значительность, «перестают быть страшными и успешно имитируют реальность и быт. По-настоящему страшным становится ощущение рока». ³ Это страшное ощущение рока присутствует и в творчестве новокрестьян, но утверждение о замене демонических образов «мелкими бесами» неверно по отношению к новокрестьянам. В прозе С. Клычкова, например, персонажи «низшей» и «нестрашной» демонологии дополняются образом «князя мира», который предстает в действительно не всегда вызывающем страх, но внешне отталкивающим и порой жутком облике «флангового солдата» с аршинными усами. И в художественном творчестве Клюева, и в его «жизненных» снах нет пародийной интерпретации инфернального мира, ко-

¹ Михайлов А. И. Сны Николая Клюева // Новый журнал. Л., 1991. № 4. С. 4.

² Михайлов А. И. Отображение трагической истории России и судьбы Клюева в его снах. С. 78-94.

³ Славина О. Ю. Поэтика сновидений. С. 14.

торая, по утверждению О. Ю. Славиной, характерна для литературы 1920-х годов. Иное отношение новокрестьян к inferнальным образам по сравнению с господствующей тенденцией объясняется их верой в реальность иного мира, в отличие от атеистической советской литературы. Страшное ощущение рока у Клюева-человека рождается из навязчивых и повторяющихся ночных кошмаров. Рассказ о них объясняется также желанием освободиться от кошмарных видений.

Предварением снов о есенинской смерти и его адских муках является сон «Два пути» (7 октября 1922). Существуют всего две возможности для поэта, третья, «напрямки» (очевидно, это путь обычного грешного человека), сулит кровь. *Правый* путь, клюевский, это дорога мировой культуры, которую символизируют «белые изваяния», статуи Сократа, Магомета, Данте.¹ *Левая* аллея, есенинская, несправедливая, обсажена мохнатыми кактусами и «каменными болванами», на которые надеты *черные* маски, она посвящена писателям, чье творчество, по мнению Клюева, носит облегченный, развлекательный характер. Это Марк Твен, Ростан, «а напоследок Сергей Клычков зародышем каменным уселся». Возможно, что в его поэзии 1910 — начала 1920-х Клюев чувствовал внешнюю орнаментальность, этнографизм, те же «рыхлые драчены», за которые он упрекал когда-то Есенина.

Третий сон из записей Христофоровой-Садовой символически раскрывает значение жизни и творчества Клюева. Повторение «белых», «мраморных» деталей («широкая площадь из белого мрамора», «церковь — собор, тоже из белого, чистейшего мрамора», «мраморная, очень широкая лестница», необычайный простор создают, даже в пересказе слушательницы, атмосферу значительности происходящего). «Существа человеческого вида, но очень высокие, в белых плащах» представляют собой аллегорическое изображение божественных сил, а «величественная жена» напоминает «Жену, облеченную в солнце» и одновременно Богородицу, ибо ее называют

¹ Значение клюевского этико-эстетического контраста правого и левого пути (Божественный/дьявольский) соответствует семантике бинарной оппозиции правый / левый, в мировой мифологии.

Владычицей. Храм, состоящий «из художественных изделий человеческих рук», заключенных в золотые рамки, «труд жизни определенного человека», является символом мировой культуры: «Он был бесконечен, стены его раздвигались». Этому храму достойно и художественное творение поэта-сновидца: «изображение избы», «белый голубок, в клюве которого было сердце человека из рубина». Рубиновый цвет в реальности сна символизирует жизнь, «пострадавших до крови» (С. 98). Сон является очередным свидетельством того, что Клюев отдавал себе отчет в значимости своего творчества и своего места в храме мировой культуры.

Истинный путь художника, «Царя Славы» («Царь Славы», 23 декабря 1922) — это преследования, постоянная опасность, «мусор какой-то задворочный да помойный», который цепляется «за светлые ризы», грязь житейская, от которой «приют и оборона» только в благочестивой жизни.

Предсказание трагической смерти в реальности не всегда сбывались, и не все сновидения Клюева были вещими. Так, судьба Н. И. Архипова, вопреки снам, сложилась достаточно благополучно по русским меркам XX века, он избежал насильственной гибели и умер в 1967 году, хотя не сумел уклониться от ареста в эпоху тридцатых. Однако «провидческое» в теологической концепции сновидений может относиться не только к земной, но и посмертной судьбе человека, тем страшнее становится для Клюева загробное существование Есенина.

Ряд клюевских кошмаров связан не с предчувствием будущего, а с четким осознанием того, что человек грешен и все его грехи «перед Богом на теле <...>, как явной бумаге, язвами рассказаны».

Картины адских мук «Коленьки», конечно же, во многом объясняются также страхом Клюева потерять единственно близкого в Вытегре друга, но вместе с тем в его сновидческой судьбе мы видим обобщенное представление о страшном наказании за земное ничтожество и возможность избежать его покаянием и молитвой.

Образ «Коленьки», каким он предстает в целом ряде текстов — это своего рода сновидческая типизация обычного земного человека с грузом грехов, среди которых немаловажное место занимает «грех кабацкий» («Царь Славы»), следование городской моде и отказ от традиционного крестьянского облика (противопоставление «пиджака с круглыми полами» и «поддёвочки рязанской в «Двух путях»). Не зря в первом из снов-кошмаров образы «мертвой головы», «разрубленного туловища» относятся к Архипову, а не поэту.

В «архиповских» снах («Царь Славы», «Новое счастье», «Седьмое кольцо», «Студеная жажда», «Львиный сон») мы сталкиваемся с двумя вариантами судеб. Первый, *условно* «коленькин», ибо мы не знаем, в какой мере были (и были ли) присущи в действительности Н. И. Архипову те бытовые пороки, которые так ненавистны Клюеву и в которых погряз его друг в сновидениях.

Стоит обратить внимание на довольно большое количество снов, посвященных «пьянству», и нагромождение в них обличительных антиэстетических деталей, которые передают личное отношение рассказчика к этому пороку: «синяя опухшая рожа», «пропитушие гнойные зенки», «пьяный и дражный, пропащий бесповоротный забулдыга», «псиный и червивый», «черноглазые девки». Определения «псиный», «червивый», «синий» (в контекстуальном значении) являются знаком нечистой силы. Освободиться от кабацких пороков трудно, но возможно тем же путем молитвы и божественного благословения. Только во сне «Новое счастье» происходит превращение «псиного и червивого» в «легкого и воскового, из червя вызволенного», и друзья попадают на «Канарские острова», в «край незнаемый, неуязвимый бедами», их ждет «новое счастье» непорочной жизни. Преддверие ада сменяется райской «новой землей».

Герою-сновидцу также угрожает опасность несправедливой жизни, житейская грязь («будто я часы украл»), его «светлоогненные ризы» «выше колен слизью да калом измазаны»), но ему удастся в конечном итоге в «архиповских» снах избежать участи друга. В тех снах, где тема ада, опасности связана лишь с героем-рассказчиком, спасением может быть только пробуждение

(«Сон аспидный»), помощь матери («Лебяжье крыло»), следование заветам святых отцов, религиозных подвижников («Пучина кромешная»).

В сюжетах снов прослеживаются параллели с образной системой и структурой фольклора (сказочная птица, говорящая человеческим голосом, требующая человеческого мяса в пищу в «Львином сне»), мифологические мотивы (три пряжи в «Царьградском закате»), связанные с судьбой и спасением.

В. Н. Топоров пишет, что дар сновидчества предполагает прежде всего *открытость* той вести, которую несет сновидение, *восприимчивость* к самому сновидению, которая присуща лишь тонкой психической натуре воспринимающего. Кроме того, подлинный сновидец умеет «пережить» сон творчески, то есть усвоить его смысл, запомнить, выразить в слове.¹ Все это в полной мере относится к Николаю Клюеву и его снам.

Сны Клюева, будучи важным фактом частной жизни поэта, стали к тому же фактором искусства. Они имеют эстетический характер и создают условную реальность, сопоставимую с литературной. Как и другие его произведения, они свидетельствуют о единстве художественной индивидуальности, творческого и жизненного поведения, указывают на взаимообусловленность сознания и подсознания, на постоянные темы, идеи, образы и символы, которые, варьируясь, проходят через все творчество Клюева. По своей жанрово-родовой природе рассказы-сны — это своеобразный цикл «малой» прозы, в которой, как и во всем творчестве олонецкого поэта, воплощается его мировидение, духовный и душевный опыт поэта-пророка, запечатлена художественная концепция жизни.

* * *

Проза Николая Клюева, как свидетельствует его публицистика «вытегорского периода», автобиографические рассказы и записанные

¹ Топоров В. Н. Странный Тургенев. С. 130.

Н. И. Архиповым рассказы-сны писателя, представляет собой целостный художественный текст, в основу которого положена эстетизация «избяного космоса» и мифопоэтическая концепция революции — Красной Пасхи, опирающаяся на религиозно-мифологические представления о Втором Пришествии и хлыстовские идеи личного воплощения Христа в *избранном* «народе-Христе», в отдельном человеке, которого Провидение отметило своим божественным перстом. Таким носителем духовной Истины был для Н. Клюева русский народ и поэт как выразитель национальной судьбы и русских крестных мук. В статьях 1919 года передана его вера в революционное Воскресение России, в автобиографической прозе он повествует о своих родовых «корнях выгорецких», а его провидческие сны отразили трагические предчувствия гибели «отлетающей» Руси и собственной участи.

Мифопоэтические образы олонецкого ведуна опираются на тексты священного писания, апокрифы, народные утопические легенды. Мифологемы Голгофы, распятия (сораспятия)/ Воскресения и Преображения образуют центр художественной картины мира, которая включает также конкретное изображение примет русской национальной жизни, деталей народного быта, личные воспоминания поэта об истории рода, матери, видениях и снах, испытанных им в детстве и юности, о его путях «по русским дорогам-трактам».

Жанровыми истоками прозы Н. Клюева были древнерусская словесность и принцип «вития словес», «Житие протопопа Аввакума», а также поэтика символизма с идеей пересотворения мира. В то же время статьям поэта, опубликованным в «Звезде Вытегры», свойственно сочетание очерковой описательности и лозунга, агитационности революционной прокламации и политической памфлетности, митинговой риторики, пафоса и философской глубины, публицистической заостренности и четкой композиционной выстроенности.

Клюевская проза испытала сильное воздействие поэзии, что приводит к ритмизации текста, «случайным» стихотворным размерам, к «версейному»

стиху, повторам и ассоциативности как принципу композиционной организации, метафорической сгущенности, к сближению образа автора с лирическим героем, который дан в главных проявлениях — в отношении к семье, роду, вере, народному целому, русской идее и ее судьбе.

Сквозные лейтмотивные образы, спиралевидность поэтического мышления, постоянное возвращение в разных произведениях к одним и тем же конфликтам, ситуациям, эпизодам, мотивам, стилистические и лексические повторы обусловлены единством содержательных элементов и служат признаками циклизации прозы Н. Клюева. Тенденция к циклизации обнаруживается, во-первых, внутри отдельных видов прозы, которые образуют большие («вытегорская» публицистика, автобиографическая проза, сны) и малые циклы («красный» цикл статей, сны, объединенные общими мотивами «опасного места», гибели и т. д.). Во-вторых, вся совокупность прозы Н. Клюева 1920-х годов — его публицистика, автобиографические рассказы и сны — это единый *макроцикл*, раскрывающий крестную судьбу России и поэта, ее сына. Он объединяется образом автора-повествователя в публицистических статьях, рассказчика — в автобиографической прозе и снах.

Большой и малые клюевские циклы есть результат развития его творческой индивидуальности (уже «Избяные песни» 1914 – 1918 гг. свидетельствовали ли о тяге к эпической целостности) и ответ новокрестьян и всей русской литературы на вызов времени. Циклизация в творчестве Н. Клюева 1920-х годов была осознанным стремлением художника создать великий и трагический эпос национальной русской жизни, раскрыть народный характер, чья сила и слабость выявляются на изломах исторического времени. Публицистика, автобиографическая проза и сны дают сходное решение одних и тех же тем и мотивов, воплощают варианты единой концепции русской жизни. Эпизация в прозе Клюева — это изображение русского космоса и русской соборности, величия русской идеи, крестьянской родословной, в которую вписана судьба автора, отразившая трагическую и величественную эпоху XX столетия.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. РУСЬ В МАЛОЙ ПРОЗЕ

П. КАРПОВА И А. ГАНИНА

2.1. Поэтика рассказов П. Карпова I половины 1920-х годов

2.1.1. «Жизнь-сказка» и «жизнь-золушка» (сборник «Трубный голос»)

В литературе начала 1920-х годов происходит активизация малых эпических жанров.¹ Малая эпическая форма развивается «необычайно активно, порой опережая роман и повесть — и по остроте поднятых проблем, и по многообразию ракурсов в трактовке действительности — от конкретно-классового до абстрактно-философского, от героического до трагикомического — и по интенсивности художественных поисков».² Пестрота революционной и послереволюционной действительности, калейдоскоп жизненного материала, отсутствие дистанции времени, стремление «прежде всего собрать материал — наскоро, наспех записать то, что случилось в годы революционной борьбы»³, обусловили внимание писателей к жанру рассказа, который рождается на стыке двух противоположных тенденций — к воссозданию бытовой конкретики жизни и масштабности обобщений. Обе эти тенденции явственно ощутимы в прозе Пимена Карпова.

Пимен Иванович Карпов, самобытный поэт и прозаик, мало известен широкому читателю. Издание С. С. Куняевым в 1991 году избранных произведений П. Карпова в серии «Забытая книга» стало первой попыткой возвращения писателя в современную литературу. Его жизненные идеалы представляли собой причудливую смесь голгофского христианства и христианского социализма с толстовством, неонародничеством, идеей революционных изменений действительности. Карпов призывал интеллигенцию к

¹ О судьбе русской новеллистики первых послереволюционных лет см: Русский советский рассказ. История и поэтика жанра. 1917 — 1967: Библиографический указатель/ Сост. Н. А. Грознова и Э. А. Шубин. Л., 1975; Грознова Н. А. Ранняя советская проза. 1917 — 1925. Л., 1976.

² Скороспелова Е. Б. Достоинство «малого жанра»// Советский русский рассказ 20-х годов. М., 1990. С. 9
³ Воронский А. К. Искусство видеть мир (о новом реализме) // Воронский А. К. Избранные статьи по литературе. М., 1982. С. 427.

«опрощению» и «окрестьяниванию» как единственной возможности осуществления равенства с народом, слияния с ним. В воспоминаниях «Верхом на солнце» писатель приводит ответ Дм. Мережковскому, спросившему: «Кто вы?» — «Крестьянин. Взыскую грядущего града».¹

До революции П. Карпов издал «наивный и сумбурный» (С. Куняев), сборник статей «Говор зорь. Страницы о народе и интеллигенции» (1909), брошюру «У плуга. Умны крестьяне наши» (1910), которая была изъята из продажи за революционное содержание. Он стал популярен после появления романа «Пламень» (1913), получившего скандальную известность в общественных и литературных кругах. Роман был воспринят как реалистическое произведение «из жизни сектантов», тем более что сам писатель говорил о следовании действительности «до мельчайших подробностей». Ни жанр, ни метод писателя не были поняты, хотя он пытался объяснить смысл своего романа-мифа о поисках Светлого Града крестьянской Россией как попытку «в реальном раскрыть символы и образами выразить свое мирозерцание».²

Как и все новокрестьянские писатели, П. Карпов принимает Февраль, а затем и Октябрь «с крестьянским уклоном», понимая социализм как мужичий рай, как космическое явление. Участие в крестьянских бунтах во время революции 1905 — 1907-х годов, нелегальное положение в 10-е годы, революционная пропаганда среди солдат во время Первой мировой войны — вот вехи его судьбы, свидетельствующие о неслучайности социального выбора.

Осознание Карповым возможных перспектив революции (если судить по его воспоминаниям «Из глубины», даже с учетом их недокументальности, ошибок памяти и политической коррекции «из будущего»), которая согнет в бараний рог поэтов из народа, заставит их воспевать «вагранку», его сочувственное отношение к мнению близкого приятеля о власти коллектива, превращающей всех в «постылых роботов»,³ — наконец, понимание революции

1 Карпов П. И. Верхом на солнце. М., 1933. С. 121.

2 Карпов П. И. Пламень; Русский ковчег; Из глубины / Подготовка текста, сост., вступ. ст. и коммент. С. С. Куняева. М., 1991. С. 11.

3 Карпов П. Указ. соч. С. 284, 287.

как крестьянского «вопля о земле» говорят об особом, духовно-нравственном восприятии революции.

1920-е годы были чрезвычайно плодотворными для Пимена Карпова: напечатаны два сборника стихов, две книги рассказов («Трубный голос» и «Погоня за радостью»), изданы две пьесы. В его творчестве преобладает малая жанровая форма. В этот период Карпов рассматривается критикой и читателями в ряду новокрестьянских писателей, его имя упоминается в статьях о современной литературе.

В прозе П. Карпова двадцатых годов сохраняется, как и у всех новокрестьян, мифопоэтический подход к социальной реальности, который оформился в «Пламени», но конкретно-социальное начало усиливается. Сборник «Трубный голос», вышедший в 1920 году и, к сожалению, не переиздававшийся с тех пор, отразил не судьбу России в переломную эпоху, не характер русского мужика, даже не типическое отношение к революции, а особенности крестьянского сознания, крестьянского мировосприятия, в котором сохранился заметный фольклорно-мифологический пласт. С одной стороны, жанровые зарисовки, эскизы быта, жизнь отдельных героев раскрывают крестьянский взгляд на социальную действительность. Через фабулу, через разговоры «селяков», через авторскую точку зрения в описаниях и прямых оценках, передано осмысление персонажами революционных изменений. С другой — бытовая реальность соседствует с мифопоэтическим образом Светлой революции.

«Характерная для революционной литературы в целом романтическая настроенность» нарушается в раннем советском рассказе «вторжением драматических конфликтов «житейской прозы». Новеллистике с ее властью лишь над отдельными фактами не доставало сил, чтобы более или менее полно воссоздать общее движение народной массы», — отмечает Н. А. Грознова.¹ Эту концептуальную задачу берет на себя в малой прозе 1920-х годов более широкое жанровое образование — цикл. Новые жанровые

¹ Грознова Н. А. Ранняя советская проза. 1917 — 1925. Л., 1975. С. 29.

рамки позволяют воплотить тот круг проблем, который недоступен отдельному рассказу — стихию народной жизни, проблемы гуманизма в эпоху социальных катаклизмов, противоречия действительности и народного сознания.

В истории художественной прозы цикл рассказов (новелл) — наиболее часто встречающаяся форма художественной целостности.¹

Новеллистический цикл возникает чаще всего на стыке двух эпох, поэтому в центре внимания находятся происходящие в обществе изменения, сюжет становится моделью ситуации, в которую включен повествователь, а текст — ее интерпретацией. «Новеллистический цикл 1920-х годов ставит конкретную проблему, а каждая новелла представляет читателю тот или иной аспект проблемы», что позволяет определить цикл новелл как «функциональное единство сюжетных вариантов темы».² Жизнеподобие в рассказах того периода, по выражению Е. Б. Скорospelовой, «взрывается изнутри» масштабом описания, монтажом, метафорами, которые позволяют соединить временное и вечное, современность и историю, социальный и природный мир.³ Так, анализ рассказов в творчестве писателей группы «Перевал» приводит И. В. Синюхина к выводу о внимании «перевальцев» «к характерам и типам, корнями своими уходящим в многовековой уклад национальной жизни», о преимущественном развитии в середине 1920-х годов жанра рассказа, сюжет которого основан не на действии, а «на изображении гармонических отношений с миром природы, нарушаемых каким-либо «предрассудком».⁴ Природа является основой философских обобщений.

1 Впервые попытку проследить судьбу новеллистических циклов в литературе 1920-х годов на примере «Конармии» И. Бабеля предпринял М. Левин. См.: Левин М. Текст, сюжет, жанр в новеллистическом цикле 1920-х годов // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 49-51. О циклизации малых жанров в русской советской литературе XX века см. также: Кузнецов Н. М. Развитие эпических начал в прозе военных лет (Проблема циклизации рассказов) // Проблемы реализма. Вып. 6. Вологда, 1979. С. 105-121.; Коноваленко А. Г. Проблемы циклизации в советской прозе 60 — 80-х годов: Автореферат дисс... канд. М., 1983; Белая Г. А., Добренко Е. А., Есаулов И. А. «Конармия» Исаака Бабеля. М., 1993.

2 Левин М. Текст, сюжет, жанр в новеллистическом цикле 1920-х годов // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 49-51.

3 Скорospelова Е. Б. Достоинства «малого жанра». С. 11.

4 Синюхин И. В. Жанр рассказа в творчестве писателей группы «Перевал» // Жизнь и судьба малых литературных жанров Иваново, 1996. С. 203.

Тенденция к философскому, символическому изображению в «бесфабульных» или сюжетно не завершенных произведениях, показывающих народное бытие не через яркое событие, а через описание нравов, народной среды, народного сознания или через образно-метафорический ряд, прослеживается с начала 20-х годов у художников разной социальной ориентации, в том числе и у Карпова.

Сочетание писателем конкретного бытового материала с его мифопоэтическим обобщением рождает новую художественную целостность. «Трубный голос» — не сборник самостоятельных рассказов, а скрепленный темой революции в деревне и ее осмыслением цикл, с «запрограммированными» и «незапрограммированными» внутритекстовыми скрепами, что позволяет отнести его к циклическому жанровому образованию. Писатель не ограничивается изображением отдельных эпизодов или разрозненных впечатлений бытия, а стремится к художественному единству, к циклической целостности.

Внешняя композиция «Трубного голоса» подчиняется развитию темы и авторской воле, подчеркивает художественную целостность сборника, создаваемую символикой Преображения. Из двенадцати рассказов девять входят в обозначенный автором цикл «Подспудные ключи». Последовательность расположения текстов в нем задана цифровой нумерацией, которая вскрывает внешнюю и внутреннюю логику сюжета в цикле. Проблематика «внутреннего», малого цикла найдет продолжение в трех «внецикловых» рассказах — «Бесенке» с ключевым образом-символом «бесенком» контрреволюции и двух рассказах из предреволюционной жизни с метафорическими заглавиями «Воскреснет!» и «В свете бурь». Таким образом, весь сборник являет собой «большой», формально «недооформленный» цикл. Более того, выделение внутри сборника циклового ядра свидетельствует о концептуальном и композиционном единстве всей книги.

Целостность авторского мировидения позволяет автору «Трубного голоса» увидеть в локальном жизненном материале глобальные процессы русской

социальной и духовной жизни, воссоздать народный мир, с его «роевым» массовым, мужичьим, сознанием, с коллективным героем — мужиком. Слово «мужики» — одно из самых повторяющихся в тексте — акцентирует «крестьянский уклон» в восприятии революции.

Подобно многим циклам, сборник Карпова отличается замкнутостью и обобщенностью хронотопа. События происходят в конце эпохи «военного коммунизма», контрибуций и «чрезвычайек» в деревне, изображенной в короткий промежуток пребывания рассказчика на родине, образ которой не конкретизируется. Лишь два рассказа обращены к дореволюционной поре, которая, рассматривается как предистория революции. Подобное воспроизведение образа времени, когда все события исторического прошлого воспринимаются как путь к торжеству революции, а будущее — как ее следствие, присуще ранней советской литературе.

Сборник «Трубный голос» отличается двуплановостью. Двуплановость — одна из главных черт мифопоэтического романтизма — обнаруживается на разных структурных уровнях.

В сборнике представлены два типа рассказов, о чем говорят заглавия. «На родине», «Канун», «Легенды дня» изображают деревенскую жизнь и особенности коллективного народного сознания, «мужиков», «селяков», «бородачей», безымянных персонажей. Рассказы «Читарь», «Маруся-огонек», «Лазарь четверодневный», «Выборный поп», «Поэт из деревни» повествуют об отдельных судьбах, но характеры не индивидуализированы. В них показаны типы времени, русского национального характера. Заглавие рассказа «Ревком», в котором автора интересует не только социальные противоречия времени — конфликт мужиков с ревкомом, — но и отдельный человек, выявляет лишь одну грань содержания.

Заглавия трех произведений, не вошедших в цикл «Подспудные ключи», не однородны, и отношения названия и смысла не прямолинейны. «Бесенок» — не история Зинки-подкидыша, а воссоздание народного сознания. Кстати, этот рассказ наиболее тесно связан с «Подспудными ключами» и может вос-

приниматься как его дополнение. В «Воскреснет» тема революции-воскресения, заявленная в заголовке, выявляется в сюжетной истории рассказчика, близкого к лирическому герою. «В свете бурь» посвящен любви писаря Панкрата «в свете бурь» революции.

В цикле и в сборнике в целом нет таких внешних циклообразующих скреп, как повтор эпизодов, нет общих топографических названий и «бродячих» персонажей. Межтекстовые отношения определяются мифопоэтической концепцией революции и проявляются в образной символике. Как и в любом цикле, в «Трубном голосе» большую роль играют ассоциативные сближения между отдельными произведениями, соотносимость символических и мифологических образов, лексического строя, стилистических приемов. Повтор играет важную концептуальную и художественно-эстетическую роль, выполняя структурообразующую функцию и обеспечивая целостность цикла и всего сборника. Тот факт, что внутрицикловые связи в первую очередь выявляются не во внешнем фабульном движении, а в словесно-образной символике, вырастающей до мифологем и раскрывающей современную действительность в ее разных ликах — «жизнь-сказку» и «жизнь-золушку», говорит о поэтическом компоненте прозы новокрестьян, который по-разному представлен в творчестве всех поэтов «есенинского круга».

Название сборника «Трубный голос» восходит к библейскому гласу, «вострубившему» о приближении Апокалипсиса, оно перекликается с символическими образами трубы, грома, зова, рыка в «маленьких поэмах» С. Есенина и соответствует библейски-мифологическому восприятию революции как космического преобразования мира. Слова «буря», «всемирный пожар», «огонь» (огни революции) повторяются в рассказах неоднократно, образуя особый символический ряд, становясь мифологемами и межтекстовыми скрепами.

Во всех рассказах сборника можно выявить контраст жизни-сказки и жизни-золушки, света и тьмы в его конкретном, символическом и мифологическом значении. Понятия «свет» и «тьма» характеризуют деревенскую

жизнь. «Тьма», тусклый свет являются приметамы сельской действительности первых послереволюционных лет. Когда речь идет о быте — отсутствии света (освещения), копоти коптилок, каганках-светильниках, тусклых языках огня, чадающем огне, вызывающм зависть к рабочим, которые, по мнению крестьян, после революции, переехав в дворцы, живут с электричеством и люстрами — прилагательное «темный» употребляется в конкретном словарном значении. Нередко оно превращается в традиционную метафору косности, суеверий, незнания: «темные колдовские закоулки», «темные лесные жители», «темные мужики», «темные дни», «темь», «тьма контрреволюции».

Знаком косности в рассказе «Читарь» становится уподобление газет и книг, которые читает Селифон и которые повествуют о Всемирной революции, о суде над Вильгельмом кровавым, — колдовским и сатанинским, «черным»: «Прошел по деревне слух, будто Селифон с нечистой силой якшается, черные книжки у них достает, да и предрекает по ним». ¹ Затем следует второе метонимическое «политическое» сравнение: «Черносотенец, не иначе, раз черные книжки». В сюжетном повествовании герой будет наказан за «черносотенство» и за то, что «черные» книжки любит читать: приезжают советские милиционеры с бумагой об аресте «читаря».

Темнота, тьма приобретает и мифологическое значение. Как и в поэмах «Ночь перед Советами», «Ночь в окопах» В. Хлебникова, «Двенадцать» А. Блока, как в оде О. Мандельштама «Сумерки свободы», темнота, ночь, мгла — это ночь пересотворения мира, мгла Господня, библейский сумрак до момента отделения света от тьмы и тьма Апокалипсиса.

Символика темноты/света раскрывается с первых рассказов. «На родине» начинается с описания ночи, в котором появляются образы жизни-сказки (крестьянской утопии о земле, светлом граде) и жизни-золушки, а заканчивается изображением космической звездной зимней ночи: «Есть только

¹ Карпов П. И. Трубный голос. Рассказы. М., 1920. С. 5. Далее ссылки на рассказы даются в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

синее звездное поле вверху и белое звездное же от искр снега поле внизу; и меж ними — тишина» (с. 4). В финальной фразе поясняется метафорический смысл заглавия «малого» цикла «Подспудные ключи», говорящего о вере в победу света над тьмой, жизни над смертью: «Но в завянных саванами-сугробами избушках кровавыми углями рдеют огни: там бьет жизнь подспудным, кипучим ключом...» Снег включен одновременно в семантический ряд смерти: вьюга — мглы — саван, — и жизни: звезды — искры — свет.

В «Трубном голосе» параллельно развиваются два образных символических ряда. С одной стороны, темнота, копоть, дым, снег-саван, заметающий следы, дороги и деревенские избушки, сугробы, из-за которых не видать огней, с другой — огонь, свет, звездное небо, пожар, продолжающие тему Апокалипсиса, заявленную в названии сборника и соотносящиеся с всемирным пожаром революции. Революция — это «немеркнувший радостный свет», «земля — это магический круг для мужицкой души, песня его затаенная, светлый град, царство Божие»; «Бог не ад, а царство свое открыл мужикам — землю и волю (с. 24). Мифопоэтический образ царства Божия, светлого града типологически родственен образу «вольной земли» художественном сознании Н. Клюева, «блаженной страны» С. Клычкова.

В сюжетном действии «Трубного голоса», в авторской социальной оценке деревенской действительности и в метафорической характеристике крестьянской жизни стихии света и огня уравниваются. Немеркнувший радостный свет революции противостоит темным колдовским переулкам, пыл и горение деревенских искателей — жестокой и темной косности.

На мифопоэтическом уровне образы огня, света, пожара явно доминируют над тьмой. Победа света предсказана концовкой первого рассказа, а со второго рассказа «Читарь» главным становится мифологический мотив очистительного огня, в пламени которого сгинет колдовская (не-Божественная) темнота. Даже пейзажная зарисовка жаркого лета в рассказе «Маруся-огонек» приобретает мифопоэтическое значение. Солнечный звон кос, огненные языки

серпов, которые лижут рожь, даны как признаки огненной волны революции, которая «взмыла, захватила темь, и истлела она, как мусор» (с. 8).

Извечный незакатный свет солнца свободы, океан ослепительного яркого света раскрывает идею воскрешения души народной после новгородской вольницы, через четыре века в рассказе «Лазарь четверодневный». Символика заглавия поясняется введением в текст «легенды древности» о Лазаре, воскрешенном Иисусом на четвертый день смерти. Мотив воскресения, как в библейской легенде, включает образ грозы. «Пока душа не переплавится в огне грозы», невозможно вести речь о социальном идеале. Завершается текст призывом героя: «Переплавливайте души! Идет последняя революция духа! Идет освобождение духовное — высшее из освобождений!» (с. 12).

Символические образы П. Карпова создают облик противоречивой социальной действительности. Столкновение, спор разных голосов, в который включается автор — типичный признак новеллистического цикла, где каждое произведение представляет свой вариант осмысления сюжетной ситуации, отличающийся от предыдущего, но все-таки с ним взаимодействующий.

Революция в сборнике Карпова раскрывается в ее символическом обобщении и бытовой реальности. Переход символического и мифологического значения в конкретно-лексическое, с помощью которого описывается жизнь в глухой, затерянной в овражных трущобах деревушки, как и обратный процесс, происходит в рамках одного текста и обнаруживается, за редким исключением, в авторском повествовании.

Первый рассказ «На родине» из цикла «Подспудные ключи» бессобытиен. Писатель передает впечатления от жизни «на родине». Текст рассказа состоит из авторских описаний и реплик «селяков», говорящих о по-прежнему безрадостной действительности. Главную роль в этом небольшом, менее двух страниц, рассказе играют эпитеты. Их общее количество равно сорока. С учетом повторяющихся и распространенных эпитетов приводится пятьдесят шесть художественных определений. При этом лишь в девяти случаях слово употребляется в изобразительном, словарном значении (государство

советское, деревянные колоды, тонкие зипуны). В остальном использование эпитетов обусловлено оценочными авторскими описаниями.

Социально-бытовую реальность характеризуют такие выразительные определения, как *«овражные трущобы деревушки»*, *«дымные избы»*, *«тесные, вросшие в землю избы»*, *«люди в балахонах-зипунах и деревянных колодах»*, *«грязные косматые лица»*, *«тонкие мокрые зипуны»*, *«кровавый пот»*, *«чистое горе»*. Эти оценочные, метафорические эпитеты, даже в двух последних случаях, когда они входят в состав фразеологизмов, не перерастают в символические, так как основаны на бытовой конкретике, которую автор подчеркивает. Например, *«лица грязные»*, потому что, как поясняет повествователь в скобках, за фунт мыла дают пуд хлеба.

Повторяющиеся эпитеты становятся основой контрастных символических рядов. С одной стороны, *«кипучая жизнь»*, *«кипучий ключ»*, *«звездная зимняя ночь»*, *«синее звездное небо»*, *«белое звездное поле»*, а также *«немеркнущий радостный свет»*, *«земляной дух»*, *«магический круг»*, *«светлый град»*, *«царство божие»*, *«жаркие думы»* (метафорические эпитеты, переходящие в символы и мифологемы), с другой — повторяющееся три раза прилагательное *«последний»*, выполняющее роль социальной характеристики деревни: *«последние полушубки»*, *«последний хлеб»*, *«последние гроши»*. Конкретное значение перерастает в мифологическое, возникает мифологический образ предсмертных последних дней, на что указывает и повторяющиеся мрачные сравнения: *«снег, точно саван»*, *«сугробы-саваны»*, *«снега, точно пустыня неисследимая»*. Сравнение дополняется эпитетами *«сугробные улицы»*, *«вьюжная мгла»*, *«лютый волчий вой»*. Соединяет «низкое» и «высокое» восприятие революции определение *«мужицкий»* в разных сочетаниях: *«родная мужицкая стихия»*, *«мужицкая душа»*, *«страдные мужицкие глаза»*.

Социальная реальность раскрывается в авторских описаниях трудной жизни деревни (*«сапог в помине нет, да и лык на лапти»*, *«за фунт мыла дают пуд хлеба, и то не достать»*, *«собирают последние полушубки для стынущей*

в окопах Красной Армии, жертвуют зерно и сено для нее же; записывают для красной кавалерии и обозов трудовых своих лошадей»), а также в монологах и репликах «селяков»: «...Мы тоже измаялись...Хоть и хлебушко есть, да не рад будешь и хлебу, коли окромя ничего нет...Вша заела...На рубаху ситцу за тыщу не достать...Опять же керосину, соли, мыла, гвоздей нету...Хоть караул кричи!. . Обуться не во что: Пара лаптей до ста рублей доходит...А разве мы на заработки ходим?. . Все тут с зернушка...и отопление, и освещение, и обувка, и одежда...Чистое горе!» (с. 3, 4). Повторяющиеся многоточия передают ход неторопливого разговора-рассуждения, доверительной беседы. В разговорах односельчан с повествователем акцент делается на социальном несовершенстве пореволюционной жизни, материальных лишениях, нужде.

Приметы нового переданы через детали социально-бытовой жизни: новая профессия «читаря» (библиотекаря), изба-читальня, кружки, народный дом. Тексты насыщены лексикой, отражающей социально-политические реалии времени: советское государство, налог, кулаки, ревком, земельный закон, милиционеры, комитетчики, комиссары, уездный комитет, исполком, выборы, съезд, чрезвычайка.

В «Трубном голосе» обозначен и основной конфликт эпохи военного коммунизма — мужиков и государства. Он передается опосредованно — в монологе повествователя: «А сказать правду, мужики у нас злились уже, побряхывали от реквизиций — последний хлебец у них некоторые ретивые отряды отбирали под пьяную руку, а платили шомполами за хлеб этот» (с. 13), — а также непосредственно в сюжетном действии (рассказ «Ревком»). Однако сохраняющаяся в первые пореволюционные годы вера в справедливость мужицкой революции заставляет Карпова объяснять противоречия между крестьянством и социалистическим государством произволом отдельных "безобразников», негодным исполкомом, героем — подстрекателем и иудой. Противостояние мужиков городу, попытка перевыборов уездного исполкома оценивается самими участниками мятежа как «канитель». В других рассказах также есть упоминания о несправедливостях властей: арест

«читаря» по доносу, запрет на сбор средств «на ученье» для Маруси и т. д. Но земля, полученная во владение, еще искупает все отрицательные стороны новой жизни в сознании мужиков и автора «Трубного голоса», признававшегося: «С детства я мечтал о земле, как о лучшем человеческом счастье». ¹

Отмечая тот факт, что первый рассказ сборника полон любви к РСФСР, Красной Армии и новой власти, давшей землю, Н. М. Солнцева полагает, что «рассказ явно предназначался для глаз тех, кто <...> держит в руках издательство», а в других текстах, по мнению ученого, «появились жуткие по своему откровению, поразительные по бесстрашию сюжеты об обмороженном крестьянстве», запутавшемся, замордованном новой властью. ² Этот вывод автора одной из самых умных и горьких книг о личной и творческой судьбе новокрестьян продиктован скорее логикой исследования, в не автора «Трубного голоса»: глава «1917 — 1925», в которой анализируется сборник П. Карпова, посвящена расхождению «крестьянской купницы» с новой действительностью. Причины симпатий писателя к новой власти не могут быть сведены к уступке цензуре.

Во-первых, Карпов отличался детской наивностью и прямоотой, о чем свидетельствует его «учительская» книга публицистики «Говор зорь», воспоминания, да и сам образ жизни. Вряд ли бы он написал «заказное», рассчитанное на реакцию издателей, произведение, в 1920 году, когда у новокрестьян еще сохранялась некоторая революционная эйфория. В книге мемуаров «Из глубины» Карпов приведет высказывание своего дяди, ставшее его жизненным девизом: «Запомни, малец, мое слово: вырастешь — не будь ничьим рабом. Лучше будь нищим, голодным, мертвым, черт возьми! только не презренным рабом. <...> Правда, малец, краше солнца». ³ Правда земли диктовала ему строки «Трубного голоса».

1 Карпов П. И. Верхом на солнце. М., 1933. С. 129.

2 Солнцева Н. М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1922. С. 200.

3 Карпов П. Из глубины. М., 1956. С. 12, 15.

Во-вторых, «Трубный голос» создавался по горячим следам событий 1917—1919-х годов, рассказы были написаны, как это следует из самих текстов, «в один присест», без временного разрыва между отдельными произведениями. У П. Карпова не было дистанции времени, этим объясняется отсутствие историзма в восприятии и анализе сути социально-политических ситуаций и конфликтов времени.

Трудно оспорить слова Н. М. Солнцевой о замороженном мужике, так «ничего толком не понявшем в революции», и фраза «А надо сказать правду, мужички у нас злились, покряхтывали от реквизиций» — не доказывает то, что «мужик Пимена Карпова отчаянен и зол в обиде на советскую власть». ¹ В книге стихов «Русский ковчег» (1922), вышедшей после крестьянских мятежей, Крондштадского восстания, Карпов действительно увидит в святой революции, как об этом пишет Н. М. Солнцева, лик Дьявола, который использовал крестьянскую мечту о справедливости, и ощутит горечь отчаяния: «И мне приснилось, некуда идти». Но даже в «Русском ковчеге» мотив «колдовского заклятия» будет сочетаться с образами золотой ладьи, звезды, лазурного цветка, чуда, пожара, грома, традиционными для мифопоэтического сознания и соотносимыми с «революционной» символикой.

Логика композиции — от первой части «Грозоцвет» к «Предутрию», которое заканчивается «маленькой поэмой» «Отверженец», подчинение хронологии написанных стихотворений внутреннему развитию тематического контрапункта — также служит доказательством неоднозначного восприятия Карповым пути «русского ковчег».

В сборнике «Трубный голос» появляющиеся сомнения еще не могут разрушить веру. Мужик получил от новой власти землю, «за нее он на все пойдет, все перенесет из-за нее. Земля отдана ему всецело и безраздельно» (с. 3). «Революция — это радость, земля и воля, Варвара великомученица, святая. А контрреволюция — это тьма, удушье, колдунья с недобрыми

¹ Солнцева Н. М. Китежский павлин. С. 200.

глазами» (с. 22). Крестьяне верят, что «Бог не ад, а царство свое открыл мужикам — землю и волю» (с. 24).

Автор и герои еще принимают логику новой власти, и «приходится бедноте и среднякам самим тянуться в струнку: государство советское надо ведь держать». «Мы на все пойдем, — твердят селяки. — Последний хлеб товарищам-рабочим отдадим, последние гроши отдадим в подать... Без этого нельзя... Лишь бы землю удержать...<...> Лишь бы контрреволюция не нагрязнула... Тады всем крышка...Одначе, отстоим!.. Отстоим землицу-матушку» (с. 4).

Проецирование политических проблем на бытовую почву, склонность к «отчетливой нравоучительности», к «душевному разговору» по злободневным проблемам с широкими, политически наивными слоями населения, что приводит к сближению рассказа с притчей, Н. А. Грознова считает одной из особенностей ранней советской новеллистики.¹ Отголоски дидактизма ощутимы в некоторых рассказах «Трубного голоса», но нравоучительность нивелируется отсутствием прямой авторской оценки и передачей права вести повествование рассказчику, близкому изображенным героям.

Рассказ «Канун» посвящен созданию в деревне коммуны. Народная этимология незнакомого слова («сперва выговаривали комун, потом — канун, на этом и сели») позволяет углубить символику заглавия: коммуна оказывается прологом социальных преобразований в селе. Повествование в «Кануне» приближается к сказовому типу, а во всем сборнике «Трубный голос» преобладает субъективная форма повествования с чертами сказа.²

Волна интереса к сказу в литературоведении возникает в 1960 — 1980-е годы XX века и связана с теоретико-типологическими и историко-литературными трудами Г. А. Белой, С. Г. Бочарова, Н. В. Драгомирецкой,

1 Грознова Н. А. Ранняя советская проза. 1917 — 1925. С. 31.

2 Теория сказа в нашей науке активно развивается с 20-х годов XX века в первую очередь в работах Б. М. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» (1918), «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1919), В. В. Виноградова «Проблема сказа в стилистике» (1926), «Этюды о стиле Гоголя» (1926), М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929).

И. А. Каргашина, Н. А. Кожевниковой, Е. Г. Мущенко, В. П. Скобелева, Н. М. Федя, М. О. Чудаковой и других.¹

Сказ рассматривается как «особый тип повествования, ориентированный на современную живую, резко отличную от авторской, монологическую речь рассказчика, вышедшего из какой-либо экзотической для читателя (бытовой, национальной, народной) среды». ² Если Б. М. Эйхенбаум и В. В. Виноградов указывали на устный импровизированный монолог как главное свойство сказа, то М. М. Бахтин, не отрицая ориентации на устное высказывание, полагал, что сказ «есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь», то есть обращал внимание прежде всего на *не* авторскую, а затем уже на «внелитературную» манеру говорения. ³

Современные теоретики сказа стремятся учитывать и отличие сказа от литературно-письменных форм, прежде всего от «я»-рассказа и «рассказа рассказчика», и социальное содержание образа повествователя, принадлежащего, как правило, к иной социальной среде, чем автор.⁴ Жанровая специфика сказа, как считает И. А. Каргашин, выявляется прежде всего в способе реализации высказывания субъекта, то есть рассказчика, в создании иллюзии бытовой речи и «живой» беседы, это «имитация живого разговора, рождающегося как бы сию минуту, здесь и сейчас, в момент его восприятия». ¹ Сказ «организует все произведение как сиюминутное говорение, устное спонтанное высказывание рассказчика», что приводит к открытой или завуалирован-

1 См. : Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979; Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы 20-х годов. М., 1977; Бочаров С. Г. «Вещество существования». Выражение в прозе // Проблемы художественной формы социалистического реализма. — Т. 2. Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма. М., 1971; Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980; Драгомирецкая Н. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы в историческом освещении. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965; Каргашин И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996; Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе; Автореф. дисс. канд. М., 1973; Мущенко Е. Г. Традиции Н. В. Гоголя и Н. С. Лескова в русской советской прозе I половины 20-х годов. К вопросу о сказовой форме повествования: Автореф. дисс... канд. — М., 1980; Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчек Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978; Троицкий В. Ю. Лесков — художник. М., 1974; Федь Н. И. Зеленая ветвь литературы: русский литературный сказ. М., 1981; Чудакова М. О. Поэтика М. Зощенко. М., 1979; Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969.

2 Чудаков А. П. Сказ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 382.

3 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 327.

4 В работах И. А. Каргашина подчеркивается, что такие важные признаки этой формы повествования, как «чужое», не авторское слово, устная речь и воспроизведение «низового» сознания, не являются формообразующими, так как могут встречаться и в других субъективных формах повествования.

ной диалогичности, обращениям к предполагаемому собеседнику, «разыгрыванию ситуации непосредственного общения».

Иллюзия живой речи, разговорная интонация беседы в «Трубном голосе» возникает в «Кануне», «Выборном попе», которые приближаются к сказовому типу повествования, но все же не совпадают с ним. По мнению Н. Н. Кожевниковой, сказоподобные формы отличаются от сказа «отсутствием конкретного рассказчика».²

Образ рассказчика в «Кануне», да и в большинстве рассказов П. Карпова, лишен индивидуальных и характерологических черт, что связано с воплощением не личностного сознания, а стихии национальной жизни: «За лишенным индивидуальных черт рассказчиком всегда угадывается коллектив».³ В речи повествователя коллективность подчеркнута местоимениями «наши», «у нас», «наши мужики» и т. д. Условный рассказчик, который близок изображаемой среде и хорошо знает жизнь и натуру мужиков, позволяет акцентировать внимание читателя на самом предмете изображения, а не на повествователе. Подобный принцип создания образа условного рассказчика, близкого изображаемой среде, часто встречается в прозе 1920-х годов.

В других рассказах П. Карпова главной формой становится субъективный «я»-рассказ, приобретающий лирический характер («На родине», «Лазарь четверодневный»). В некоторых произведениях авторское повествование сменяется сказовым, то есть происходит совмещение разных форм в одном тексте («Бесенок»), слияние речевой сферы автора и рассказчика, либо замена голоса рассказчика авторским, который может звучать в начале действия, завершать его, вступать по ходу сюжета, образуя «двуголосие».

Появление «пограничных» форм, совмещающих принципы сказа, «рассказа рассказчика» и «я»-рассказа и не поддающихся однозначному опреде-

¹ Каргашин И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 12, 32.

² Кожевникова Н. А. Повествование от первого лица / Кожевникова Н. Н. Типы повествования в русской прозе XIX — XX вв. М., 1994. С. 64.

³ Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчек Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 29.

лению, было закономерным именно для литературы двадцатых годов с ее стремлением к народному «многоголосию».

В цикле «Подспудные ключи» имеются такие признаки сказа, как наличие рассказчика из демократической среды, который выражает свою точку зрения через монолог, воссоздание «низового» сознания, ориентация на своего слушателя и «заинтересованного» читателя, но установка на устную речь обнаруживается лишь изредка («Канун», «Выборный поп»), а в целом циклу свойственна субъективная форма повествования от лица рассказчика, близкого автору. Как и в творчестве Н. С. Лескова, встречаются промежуточные типы повествования, в которых совмещаются отдельные фрагменты сказового типа, «рассказа рассказчика» и развернутого книжного повествования от первого лица. Совмещение разных форм повествования наглядно проявляется в рассказе «Бесенок», в котором происходит замена голоса рассказчика авторским, а также слияние речевой сферы автора и рассказчика, что создает «двуголосие». В начале рассказа повествование ведет автор. В тексте курсивом выделено чужое слово: «В темный вьюжный вечер <...> пронеслась по праздничному селу, полному *корогодов* [хороводов – *Т. П.*] на лихой тройке Зинка». Затем повествование приближается к сказовому: «Да и не одна она, а с каким-то волосатым, молодым черным барином-стрикулистом – ишь, как обхватил ее бесстыдник, в санках-то! Тоже на ведьмача похож. Надо держать ухо востро». А потом снова вступает авторский голос: «Мужики, горестно нахмурившись, разводили руками в заглушенном ропоте». Смена речевых сфер происходит в «Бесенке» постоянно. Подобные пограничные формы повествования типичны для литературы 1920-х годов.

В «Кануне» рассказчик — свой человек в деревне, он разделяет взгляды и опасения мужиков, опасющихся «влететь» в коммуны. Его речь, манера говорения почти не отделимы от мужицкой, но в то же время он отличается от земляков, более грамотен (знает, как правильно произносится слово «коммуна»), больше разбирается в сути событий, оценивает их чуть со стороны. Складывается впечатление, что история «наших мужиков» адресована

какому-то третьему лицу, кому автор пытается объяснить психологию крестьянина, мотивацию его поведения.

Повествование в рассказе «Канун» иронично: «Хоть кол на голове теши у наших мужиков, не переучить, не перешибить. Заладит свое — и не с места»; «темны мужики наши»; «умеючи надо обхаживать наших мужиков». Объект иронии двойственен: это и подтрунивание над упорством мужиков, и одновременно горькая насмешка над «городскими комитетчиками», каждый день «налетающими» в деревню, «точно ласточки перед весной», с их неумной и заштампованной пропагандой легкого житья в коммуне. «Своей же пользы не понимаете, товарищи, — надрываются комитетчики. — В коммуне 8-ми часовой рабочий день. А поодиночке вы по восемнадцати часов тюжите, а толку никакого. В коммуне — книги, газеты, барское житье. А вы в ваших мазанках от копоты задыхаетесь» (с. 7). И глаголы «надрываться», «налетать», и аргументация человека, плохо представляющего специфику крестьянского труда, «который и сохи-то в руках не держал», а главное — четкое осознание мужиками неотвратимости внедрения новых форм труда и быта («Как ни верти, а с весны влетишь в коммуну. Сам не пойдешь, другие вволокут») — все указывает на нарушение естественного хода жизни.

Сюжет завершается благополучно, но в финале ощущается явная насмешка над счастливым концом. Мужики не боятся тяжелого труда, их трудно прельстить восьмичасовым рабочим днем, еще менее мечтают темные «бородачи» о книгах. Иронический парадокс заключается в том, что больше всего они опасаются социального неравенства: те, кто ратует за общество социальной справедливости, будут в «кануне» «комиссарить», «лясы точить», а они будут «лямку тянуть». Мужики предлагают агитатору остаться на зиму в имении простым батраком. «Щиплый, тщедушный» товарищ, в пальтишке на рыбьем меху не сразу научился справляться с лошады, но покори́л мужиков усердием в работе и инициативой. Бородачи поняли, что «в кануне-то еще

больше сработать можно, ежели по совести, один перед другим». Они соглашаются весной начать работать коммуной.

Детали повествование — глагол «ликует», выражающий чувства «товарища», уточнение, что зимой дел в деревне «не ахти», иронические фразы: «Занят был товарищ, пол-уезда надо было объехать»; «умеючи нужно обхаживать наших мужиков», — указывают на мнимую легкость победы. Безымянный герой рассказа, который остался в деревне только для того, чтобы «доказать», что может заниматься физическим трудом, подтверждает мнение мужиков, что назначение комиссаров «в кануне» — «глядеть за общим добром». Таким образом «счастливый» финал является открытым и не снимает конфликта между «комиссарами» и мужиками.

Столкновение крестьян с властью в рассказе «Ревком» принимает форму вооруженного сопротивления из-за неразумных действий «горячих голов», происков кулаков, подбросивших селянам оружие и ударивших в набат. До последнего мгновения мужики воспринимают события как форму традиционного деревенского выяснения отношений стенкой на стенку, да и заканчивается конфликт достаточно «миролюбиво»: крестьяне, выкинув белый платок, просят переговорщиков «от ревкомовской части»: «А только не шомполуйте нас, Христа ради... Мы не виноваты...» (с. 15). Погиб от мужичьего приклада только «максималист» Резников, первым потребовавший переизбрать исполком, где засели «уголовники», «прохвосты» и «офицеры-чиновники, перекрашенные в красный цвет».

Объективная основа конфликта деревни и государства у Карпова не выявлена. Однако прекрасной мечте о земле противостоит изображение печальных нелепостей, драм и трагедий крестьянской жизни. Этот контраст между мечтой и реальностью прослеживается на уровне сюжета, конфликта, образного строя и отражает столкновение мифологического сознания, веры в народную утопию Светлого Града с реалистическим осмыслением действительности. В рассказах о судьбах деревенских активистов нет победителей: так и не поедет учиться в московскую студию Маруся-огонек, талантливая

актриса, арестован по навету завистников-кулаков за «черносотенство-чернокнижие» читарь Селифон, убит Резников. Но остается вера в «подспудные ключи» жизни.

Носители идеи революции духа нарисованы Карповым неоднозначно. Автор показывает противоречивость таких героев, как Резников («Ревком») и Трофим Сашков («Лазарь четверодневный»). В событийном сюжете они являются защитниками бедноты, и беднота за Трофима — горой, «за Резникова деревня готова была идти в огонь и в пучину». Но метафора знаний и света, человеческого горения за истину трансформируется в мифологический мотив сухого огня, безумия (Резников). Жизнь Трофима не только — «жертвенно-радостный» путь борца, который горит, «погорает» на жертвенном огне. В рассказе упоминается конкретная деятельность героя — просветителя народных масс: заведование волостным отделом народного образования, собрания с учителями, проверка инструкторов и т. д.

Снижение образа Трофима начинается с портретного описания: «С лицом страшным, опаленным, изрытым оспой, точно бороной, с вытекшим правым глазом — похож он скорее с виду на каторжника, чем на искателя и просветителя» (с. 11). Внешнее уродство Трофима, изображенное по контрасту с «нежной, благородной, *пламенной* душой, не случайно. Оно свидетельствует о дисгармонии личности, которая прямо не выявлена. Она лишь ощущается в чужеродности его пафосного стиля ядреной мужицкой речи. Разговоры о восстании души, о мятежном, бессмертном духе соответствуют митинговому стилю первых пореволюционных лет, как и сравнение огня и грозы с революцией. Показан определенный тип мировосприятия и стихийный характер человека из народа, в его позитивных и негативных тенденциях, который раскрывается в переломные исторические моменты.

Сашков — традиционный народный герой-правдоискатель, разбуженный революцией, не случайно приводится его предыстория. В ранней молодости, «палимый огнем исканий и преображений», исходил он Россию вдоль и поперек, был у богоискателей, у Толстого, в монастырях и сектантских

скитах. Не найдя правды, вернулся на нищенский свой надел, запил с тоски и отчаяния и заснул «звериным слепым сном», пока не ожил, окропленный живой водой революции. В рассказе о прошлом ощутимы переключки со старобрядческими сказами о поисках Правды.

Анализируя тип и структуру персонажа в литературе 1917 — 1920-х годов, Н. Е. Васильева пишет: «Литература жила и заражала «раскаленными» эмоциями, но выраженными как лозунг, как выкрик на митинге и в бою, как слово-призыв или образ-призыв, слово-проклятие и образ-проклятие». ¹ Таким словом-призывом и образом-призывом стал у Карпова новый Лазарь — Сашков.

В истории Резникова мотив воскресения развивается параллельно с мотивом сухого огня-бессилия («высушенный жизнью с горящими фантастическими глазами», «страшный суровый огонь в глазах безумных», «метал сухой огонь», «черный огонь страшных глаз», «больной, чахоточный крик» бредового, страшного Резникова). Герой, сам этого не желая, оказывается подстрекателем бунта мужиков, Иудой. Огонь становится не символом преображения и воскресения, а знаком смерти, лишается очистительной силы.

В разворачивании сюжетного действия образ поясняет столь страшную иудину судьбу героя, о гибели которого говорится уже в первом абзаце рассказа. Таким образом, внимание читателя акцентируется на причинах его жизненного краха. Деревня была готова идти за ним «в огонь и в пучину», но такие, как Резников, могут лишь разбудить стихию. Подлинное жизнетворчество ему не по силам, он чужой мужикам, и в разгар противостояния с ревкомом Резников уходит: «Сам он был болен, лечился в деревне от чахотки, не до канители ему было» (с. 13). Кроме того, он выдержал пытки врагов «огнем и железом», но оказался не способным бороться с беззаконием власти, от имени которой проповедует. Фанатизм причудливо сочетается у Трофима с тягой к компромиссу: он уверяет, что крестьяне, требовавшие перевыборов «всякой

¹ Васильева Н. Е. Советская литература революционной эпохи. Некоторые теоретические проблемы. Пермь, 1983. С. 76.

швали» и уездного исполкома, не правы. Заметим, что Карпов, возможно под влиянием цензуры, показывает бунт, направленный не против политики государства, а против «ретивых отрядов», пьянства, «негодного исполкома». В последней речи Резникова дважды повторяется: «Я все улажу».

Крещение в огненной купели не состоялось. Сухой огонь становится метафорой нежизнеспособности этого персонажа и символом бесперспективности отношения к деревне как к материалу для политических экспериментов или ораторских упражнений. Название «Ревком» указывает, что не сама фигура Резникова интересовала Карпова. В самом социальном произведении из всего сборника автор пытается отразить реальные социальные конфликты времени, противостояние свободы и диктатуры, слабость народной стихии, усмиренной силой «ревкома»: «Вот разница в чем: у нас теперь не исполком, а ревком <...> Оказывается, ревком нельзя переизбирать. Конституция советская не предусматривает этого» (с. 14).

В «Легендах дня» сталкивается мифологизированный и реальный образ вождя революции. Читарь отвергает американское происхождение Ленина, создавая новую легенду: «Нет, русский он, доподлинный. Ульянов его фамилия. Да еще к тому ж — из мужиков он» (с. 15). В рассказе Карпова намечены те черты, которые образуют основу фольклорных сказов о Ленине. Реальная характеристика политики нового пролетарского государства («Рабочие больше ему по душе»; «больше за город тянет он»), подлинные факты биографии — казнь брата, идеи Маркса — сменяются сказкой о богатыре («Весь мир ополчился на него, а он и ухом не ведет. Всех скрутил, всех объехал»), народными легендами о человеке праведной души, об избавителе, великом пророке. Тут и похищение Ленина в младенчестве цыганами, подсланными буржуазией, тут и чудесное знамение невиданной хвостатой кометы. Представление о вожде-праведнике соседствует с восприятием Ленина как колдуна («Слово одно такое знает», «разрыв-травой владеет он»), антихриста («Никакая сила супротив него не устоит. Ни ангелы, ни архангелы. Потому с антихристом спознался»). Рассказ построен на иронии.

Комическое не занимает значительного места в поэтике Пимена Карпова.¹ Но ирония, гротеск прослеживаются в некоторых рассказах и проистекают из понимания антиномичности действительности, противоречивости новых форм социальной жизни и умирания или насильственной отмены старых.

В рассказе «Выборный поп» присутствует как языковой комизм, так и сюжетный. С самого начала рисуется трагикомическая ситуация: «Кажись, чрезвычайка уездная приказала долго жить, скапустилась. Туда ей и дорога» (с. 16). Фабула построена на истории о том, как «чрезвычайки» выпороли сектантских кормчих начетников, православных попов увозили в «баню» (тюрьму), и к стенке ставили. За вдового березовского священника заступился мир, обрадованный поп теперь «называет всех дорогими товарищами, носит впереди толпы красное знамя»: «...Меня тоже душил старый режим...Архирей там, начальство. А теперь свобода!» Ироническое отношение к попам-православникам предопределено старообрядческо-сектантскими взглядами автора, а сюжет о выборах мужицкого попа совпадает со старообрядческими преданиями. Ирония сменяется серьезными размышлениями автора об опасности борьбы с церковью, верой, об издевательствах над старыми обрядами. Мнение повествователя подкреплено мнением народным, голосом искателя «правды извечной» — Сашкова. Пустота бытовой обрядности противоречит самой сути крестьянской жизни, где обряд, ритуал есть проявление ее законов, философии, этики, эстетики.

Конфликт в «Выборном попе» разрешается комически. Лишенные церковных книг, православные «попики» отказываются погребать, венчать, крестить. Тогда мужики выбирают своего мужицкого попа, «из начитанных»,

¹ Известно, что все исследователи связывают категорию комического с понятием противоречия: безобразного и контрастного (Аристотель), ничтожного и возвышенного (И. Кант), предопределенности и произвола (Ф. Шеллинг), нелепого и рассудительного (А. Шопенгауэр), автоматического и живого (А. Бергсон), ложного и истинного (Ф. Гегель). Исходя из этого, Ю. Б. Борев определяет комическое как «общественно ошутимое противоречие, общественно значимое объективное несоответствие (цели— средствам, формы — содержанию, действия— результатам, старого— новому, реальности — представлениям о ней и т. д.), в котором или само это противоречие, или одна из его сторон противостоит высоким эстетическим идеалам» (Борев Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970. С. 43-44).

отсутствие благодати священства народ не смущает: «Да мы сами, миром благодать эту передадим выборному бате. У Бога все люди равны. Что архиерей, что мужик, — все для него едино» (с. 18). Комизм усиливается тем, что о Божественной благодати просит у неба председатель сельсовета.

Объект осмеяния здесь не сама вера, а ее атрибуты, и еще более — поведение конкретных служителей церкви, не умеющих постоять за веру и за себя. Сектантское отрицание официального православия дополняется нравственным неприятием готовности части церковных иерархов к компромиссу с властью, что воплотилось в историческом движении «обновленчества». В «Выборном попе» лишь прямое кощунство — открытие в церкви потребительской лавки — привело к попытке бунта.

В рассказе заметны признаки сказового повествования, а финал напоминает интонацию Зощенко: «И служит он теперь, и требы правит по своим же книгам не хуже прежнего спесивого попаика, а если вникнуть в суть, то даже и лучше» (с. 18). Сказовые формы появляются в результате стремления к максимальному выражению народной точки зрения. Авторские симпатии остаются на стороне хора народных голосов.

Сюжет «Бесенка», не входящего в цикл «Подводные ключи», также основан на бытовом комическом недоразумении и вместе с тем восходит к традиционному мотиву фольклорной быличке о ведьме. Мужики из Турайки принимают помещичью приемную дочь Зинку вначале за бесенка, затем за ведьму-контрреволюцию, а ее сына-подкидыша за Антихриста. Крестьяне сначала недолюбливали «бесенка» (так прозвали взбалмошную девушку за ее неугомонный нрав и темные глаза, недобрые, как казалось мужикам). Затем возникли разговоры о ведьме-контрреволюции, которая полонила соседние деревни и не сегодня — завтра нагрянет в Турайку. Немаловажным для развития комического сюжета является тот факт, что мысль о контрреволюции, которой надо бояться и ждать, внушил на митинге городской «оратор и деятель революции» — спутник Зинки.

Основа комического — непонимание мужиками слова «контрреволюция» и буквальное толкование библейского противопоставления Христа и Антихриста, добра и зла, света и тьмы: революция — это земля, воля, светлый град, огненный Христос, контрреволюция — тьма, светопреставление, «Антихрист пришел в мир, конец свету». Так рождается слух о женщине-ведьме, контрреволюции: «А какая она собой будет? — Известно какая — Яга... Молодая еще, стерва, а бают, люта. <...> А заговоры-заклинанья? — Не помогают!» (с. 23). Истоки представления о «женском» облике сатанинства восходят к апокалиптическому образу блудницы и к народным сказкам и легендам о нечистой силе.

Ведьма-контрреволюция в «Бесенке» отождествляется мужиками с Зинкой, так как, согласно «знаменью», «кто от трех дев невенчех родится, мужского полу, тот и есть антихрист. Старая помещица — сама подкидыш девичий, да и Зинка, приемыш ее — подкидыш. А у Зинки уже сын-подкидыш — мужского пола. Вот и гадай, кто антихрист, а кто мать его, контрреволюция эта самая, великая блудница. И блудница-контрреволюция пришла, и антихрист-душителъ от нее народился. В писании все сказано, что и к чему» (с. 23- 24). «Писание», то есть народные былички о происхождении «природного» (по рождению), не-добровольного колдуна или ведьмы, утверждают: «Девка родит девку, эта вторая принесет третью, от третьей мальчик делается на возрасте колдуном, а девочка ведьмой». ¹

Комическое недоразумение обостряется, когда Зинка пытается объяснить с крестьянами, грозя им геенной огненной за то, что те забыли Бога — отбирают землю у них с матерью. Парадокс состоит в том, что «ведьма» защищается именем Божьим, но и мужики тоже: «А ты не хороводься с орателями всякими... вот и не будут считать ведьмой. Креста ты опять же никогда не делаешь. Мы что ж, мы Бога не забываем. А рыволюция — дело божье» (с. 24).

¹ Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила // Максимов С. В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 337.

Даже сообщения газет о том, что контрреволюцию вызвали сами мужики — «грабежами да бесшабашеством своим» не убедили тураевцев: «Да ведь это богатеи — антихристово отродье — вызвали ее. Кто же поверит, что беднота выкликала на себя, на свою же голову, душегубку, контрреволюцию, ведьму заморскую?» (с. 25)

Кульминацией фабульного развития является захват мужиками помещичьей земли и отъезд Зинки в город «за силой своей колдовскою». Таким образом, в комическом сюжете «Бесенка» одновременно раскрываются два взаимообусловленных конфликта мужиков с Зинкой-бесенком — социальный и мифологический. Оба завершаются одновременно и благополучно — примирением сторон. Предсказанием неожиданной развязки станет смена авторской тональности в портретном описании. Крестьяне видят идущую по дороге «молодайку, стройную, загорелую, босую, в простом ситцевом платье». Мир, ощетинившийся вилами и косами, вдруг замечает страх, незащищенность, хрупкость барышни, которая признается в своем сиротстве (выгнала мать, бросил муж) и которая готова работать вместе с мужиками.

Рассказ заканчивается веселым смехом мужиков, всхлипами баб и трансформацией ребенка-«антихриста» в «красавчика» и «чистого ангелочка». Очищающий и просветляющий смех — это победа здравого смысла народа, торжество человечности и одновременно разрушение утопического сознания. В финальном абзаце человеческая доброта торжествует над равнодушной природой, шепотом ветра: «Какое мне дело, люди, до ваших горестей, смеха и слез?»

Такой же контраст равнодушной звезды и жизни людей с их тревогами прослеживается и в последнем рассказе из книги «Трубный голос» — «В свете бурь», что, на наш взгляд, свидетельствует о нецельности авторского мифомышления, раздробленности стилевых, методологических установок. Природные явления (гроза, буря, молнии, звезды) выступают как мифологемы, как ипостаси социально-исторической жизни и одновременно — это традиционные метафоры, поэтические аналоги происходящих событий, по-

рой образы-штампы. В некоторых рассказах автор отходит от мифопоэтического романтического мышления.

Рассказ «В свете бурь» обращен к событиям первой мировой войны. Все природные образы являются традиционными метафорами-символами. Буря — это предсказание бурных социальных катаклизмов, свет бурь — свет революции, даже воскресение имеет не библейский, а социальный смысл — освобождение России от старой власти. Романтическое ощущается только в метафоризации стиля, некоторой его орнаментальности, присущей прозе начала 1920-х годов. Интересно, что и определение «темный» приобретает иное метафорическое значение, не соотносимое ни с социальной темнотой, ни с мифологической тьмой. Это темная страсть к девушке из усадьбы, которая отравила ядом несбыточных надежд сердце сельского писателя Панкрата. Семантика огня также связана с чувствами и душевными переживаниями героя («горящий взгляд», «горела надежда», «огненное дыхание губ», «страшным огнем загорались сердца»).

«Поэт из деревни», завершающий цикл «Подспудные ключи», относится к социально-бытовой крестьянской прозе. Его тема традиционна для крестьянской литературы — тяжелая судьба таланта, тех «даровитых юношей, которые задавлены нуждой и мучаются в «грязи и копотии» деревенской жизни. Необычность ее решения Пименом Карповым, по сравнению с многочисленными произведениями на ту же тему в молодой советской литературе, состоит в том, что герой-повествователь, подобно многим его товарищам, сломлен как художник, не востребован новым советским временем. В рассказе чувствуется и личная обида на «пролеткульты», где чураются деревенской молодежи, и трагедия крестьянского писателя, и драма человека из народа, которому революция не принесла освобождения от черного крестьянского труда: «Разве споешь что-нибудь, не разгибая целый день спины за пилой, разве загрезишь цветами и ангелами, и зорями узывными, когда в тесной, полуразвалившейся мазанке копать, удушье, темнота» (с. 19). То обстоятельство, что рассказ, говорящий о социальных конфликтах и социальном несо-

вершенстве пореволюционной действительности, стоит последним в цикле, еще раз подтверждает желание писателя подчеркнуть противоречивость новой социальной реальности и отказаться от идеализации деревенской жизни, указать на сомнения в осуществимости крестьянской утопии.

Рассказ «Воскреснет!» продолжает тему поэта-жертвы, но уже в ином ключе, более традиционном для советской литературы. В событийном сюжете и в мифопоэтических образах воссоздается судьба поэта. Герой, отдающий всего себя народу, не находит у него понимания. Когда-то он проклял скучную жизнь бедняка и ушел в город, зажигал там жителей рабочих кварталов «любовью, ревнующей о Божьем и светлом граде», «и вот в ней, как в огне, истлела муть жизни» (с. 29). Вернувшись в деревню, герой продолжил свои проповеди «любви попяляющей», неся в жертву последнее — душу, но наткнулся на неприятие, вражду, ненависть. Мужики не принимают идею жертвенности: «А коли совесть твоя не чиста — нечего жертвой ее обелять. Лучше выйди на растань, покайся миру. Вот как надо это» (с. 32).

Драматизм судьбы раскрывается в композиционном приеме реализации мифометафоры. Герой твердил о любви, «попяляющей, как огонь», а был обвинен в поджоге села и посажен в кутузку. Там он «поседел, оглох, ослеп», узнал о смерти матери, сгоревшей на пожаре, и воскрес для жизни с революцией, как воскресла мать («И матушку твою в больнице отходили»), как воскресла ликующая толпа, освободившая героя. Утверждением идеи воскресения завершается рассказ: «А я, захлебываясь светом, радостью, шептал благоговейно: воскресла? Да, да! Если не воскресла, то воскреснет. Воскреснет!» (с. 33). Образ матушки становится символом воскресшей России, а история героя воспроизводит романтический конфликт поэта и толпы и одновременно проецируется на голгофские страдания.

Сборник «Трубный голос» Пимена Карпова является еще одним примером стремления новокрестьянской прозы к концептуальному осмыслению современности, к созданию эпоса народной жизни. П. Карпов создает эпический цикл, в центре которого не отдельная личность, а судьба народа.

Анализ рассказов Пимена Карпова, являющихся эскизами крестьянского быта и одновременно показывающих сложность социальной жизни в деревне и разные типы русского национального характера, свидетельствует о нарушении жанровой целостности, того, что Н. Е. Васильева называет жанровым ансамблем. В прозе начала 1920-х годов «не только отдельный жанр, но и отдельный образ почти любого произведения, пусть и не очень талантливого, концентрирует в себе все противоречия времени, причем художественно сознательно. <...> Жанр в эти годы не может осуществляться как целое, роман распадается на ряд новелл, новелла — на ряд эпизодов, эпизоды — на ряд зарисовок и образов. Жанр как бы не достигает целостности, замкнутости. <...> Зато каждая его клеточка выступает как самостоятельный организм. <...> Любой фрагмент, зарисовка, образ, как в синкретические времена мифа и эпоса, в принципе равен по структуре и жанровой многоаспектности целому произведению, в принципе включает в себе жанровый полисемантизм и многоликость времени».¹

Жанрово нецельным был и цикл «Подспудные ключи»: фактографический очерк, символическая зарисовка рдеющих огней под саванами сугробов, реалистический рассказ о конфликте деревни и города в эпоху военного коммунизма, сказовая новелла о «бесенке» контрреволюции, крестьянская утопия Светлого града и ее разрушение, мифопоэтическое повествование о грозе освобождения и воскресении-революции.

Объединение произведений малой жанровой формы, межтекстовые взаимодействия, группирующие самостоятельные произведения в новую целостность, порождают цикл как продуктивную жанровую форму 1920-х годов, как выражение историко-литературного феномена циклизации.

¹ Васильева Н. Е. Советская литература революционной эпохи. С. 67.

2.1.2. Национальный характер в новеллистике Пантелеймона Романова

Тенденция к циклизации как форме малого эпоса проявляется в 20-е годы не только в творчестве новокрестьян, но и у других художников. Среди них следует назвать Пантелеймона Романова. Сходство тематики, объекта изображения, обобщенность характеров и обстоятельств позволяет сопоставить его прозу с новокрестьянской. Популярность писателя в первое после-революционное десятилетие, доказательством которой были его двенадцатитомное собрание сочинений, публичные вечера, где он читал свои рассказы, была невероятна. «Из русских писателей по читаемости на первом месте идет Пантелеймон Романов, за ним А. Толстой, М. Горький, Вересаев, Достоевский и др. Старые классики читаются гораздо больше, чем советские писатели, за исключением П. Романова», — констатировала в 1926 году газета «Московский комсомолец».¹ В середине тридцатых звезда Романова закатилась, и потянулись десятилетия безвестности.

В отличие от большинства «возвращенных» имен, читательская реабилитация П. Романова началась, хотя и робко, уже в 1970-е годы и обязана успехам «деревенской» прозы. Несколько его новелл публикуется в периодике, в учебниках, работах по истории русской советской литературы он упоминается как прозаик, показавший трудный процесс переделки крестьянского сознания.² В 1984 году в Туле выходит сборник его прозы. С конца 1980-х годов П. Романов издается с завидным постоянством, ему посвящаются серьезные научные исследования.³ Однако приходится согласиться, что «по-прежнему невыясненной остается сама природа творческого мировидения

1 Московский комсомолец. 1926. 12 сентября. С. 1.

2 См. : Русский советский рассказ: Очерк истории жанра. Л., 1970. С. 152; История русской советской литературы / Под ред. П. С. Выходцева. М., 1979. С. 57.

3 Малышкина О. Г. Новеллистика П. Романова 1920-х годов: Дисс. канд. СПб., 1992; Петровичев В. Творческая судьба Пантелеймона Романова. Эрмитаж, 1988. ; Филимонова А. А. Поэтика «серьезного» в сатире 20-х годов (М. Зощенко, П. Романов): Дисс. канд. М., 1993; Щербакова Н. И. Философско-нравственное осмысление судьбы России в прозе Пантелеймона Романова: Дисс. канд. Краснодар, 1999.

писателя».¹ Бытописатель, сатирик, мыслитель с определенной системой историософских взглядов — таковы полярные точки зрения на его творчество.

Большинство современных исследователей, за исключением Н. И. Щербаковой, обращаются либо к анализу его романов, либо к рассказам. При этом складывается мнение, что незавершенная эпопея «Русь», которую писатель считал главным делом своей жизни, уступает по силе художественности рассказам, которые и «стали открытием и вкладом Романова в русскую литературу».² Так создается разрыв между большими и малыми формами в прозе Романова. Между тем многие рассказы, сюжетно и семантически самостоятельные, являются этюдами к «Руси».

Косвенным свидетельством художественного единства всей прозы Романова служат некоторые заголовки, указывающие на большой контекст: «Русская душа. Этюд», «О коровах. Эпоха 1918 года», «Богатство. Эпоха 1919 года», «Дар Божий. Эпоха 1920 года» [курсивом— Т. П.].

Подзаголовок соотносит сюжетное действие с состоянием народной стихии в конкретный исторический отрезок времени или с народным характером в его неподвижности. Фабула демонстрирует конкретные приметы времени или отдельные стороны народного характера. Как известно, план «Руси» также ориентирован на включение народной стихии в вечное или исторически меняющееся время: I часть. «Стихия в покое», II часть. «Стихию поднимают», III часть. «Стихия поднялась».

«Этюдность», циклизация, связь рассказов с романом, проявляются в том, что некоторые персонажи переходят из одного текста в другой, не меняя имени, облика, внутренней сущности, предстывая перед читателем в одинаковой или близкой ситуации. Старик Софрон из начальных глав «Руси», появляется в рассказах «Светлые сны» и «Хорошие места» и произносит те же слова о крестьянской мечте о «хороших» землях, лучшей жизни, приводя те же самые примеры, что и в романе. Старуха Аксинья встречается в

1 Щербакова Н. И. Философско-нравственное осмысление судьбы России в прозе Пантелеймона Романова: Автореф. дисс. канд. Краснодар, 1999. С. 1.

2 Никоненко С. Русь Пантелеймона Романова// Романов П. С. Русь: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 15.

нескольких рассказах. Николай-сапожник упоминается в «Гласе народа», «Трех китах» и «Хорошем характере». Об Иване Никитиче говорится в рассказах «Трудное дело», «Восемь пудов», «Глас народа», «Рябая корова», «Верующие»; об Андрюшке (везде имя дано с уменьшительным суффиксом) — в «Пределах власти», «Хорошем характере», «Рябой корове», «Синей куртке». Федор, главный герой «Хорошего характера» — второстепенный персонаж в «Трудном деле», «Синей куртке», «Рябой корове», «Достойном человеке», причем в последнем произведении имеется отсылка к заглавию другого рассказа: подчеркнут «хороший характер» персонажа. Одинакова авторская оценка Степана в «Трех китах» и «Рябой корове» — «душа хорошая». В некоторых рассказах встречается несколько «сквозных» героев.

Любопытно, что во всех рассказах, где есть «сквозные» персонажи, место действия, как и в фольклоре, не маркировано. Им становится деревня вообще. Там, где место действия названо (как правило, в начале текста): деревня Глазовка, Свиной Рог, Хлыновка, — действующие лица либо остаются безымянными, либо наделяются именами, которые не встречаются в других произведениях. «Город» также топонимически обобщен. В большинстве «городских новелл» герои также безымяны: это «жители», «пассажиры», «толпа», «прохожие», «служащие», «посетители».

Циклизация произведений одного жанра и структурно-смысловая общность разножанровых текстов были присущи прозе Артема Веселого, рассказы и повести которого становятся «фрагментами» романа «Россия, кровью умытая».

Целостность художественному миру П. Романова, как и А. Веселого, придает единство видения действительности и взгляд на человека из народа, только Веселого интересовало в первую очередь состояние взбаламученной России как отражение народного сознания, а Романова — особенности национального характера.

Философско-этические взгляды Романова, его представление о «русской душе» и национальном менталитете, которые определяют своеобразие соци-

альной и бытовой жизни России, сформировались под влиянием Н. Костомарова, П. Чаадаева, Дм. Овсяннико-Куликовского, Н. Бердяева. В диссертации Н. И. Щербаковой усматривается сходство философско-эстетических воззрений Романова с идеями А. Хомякова, И. Киреевского, Н. Данилевского, К. Леонтьева. Он, как и писатели-новокрестьяне, видел онтологические основы русской жизни в соборности, приоритете духовного начала над материальным.

В записных книжках и дневниках писатель пытался систематизировать свое понимание русского национального типа, осмыслить типологию его свойств и черт, прежде всего устойчивых, консервативных. До революции и в первые послереволюционные годы, когда складывался замысел эпопеи, писатель видел истоки и причину Октября в неподвижности русской жизни, в извечной пассивности и покорности русского народа, которые, по его мнению, должны быть «взорваны». Это подтверждают план и эпиграф к «Руси»: «Писать картину Великой революции, начиная с самой революции, значит, говорить о следствиях, минуя причину».¹

В начале романа описывается вечное время, крестьянская и усадебная Русь, хранящая «заветы своей старины»: «Все было, как всегда»; «Деревня осталась такую же, какой она была пятьдесят, сто лет назад».² Подчеркиваются календарно-природный круговорот времени, постоянство церковных и народных праздников, устоявшийся ленивый усадебный быт с теми же праздниками, которые определяют течение крестьянской жизни, повторяются воспоминания о том, «что и как бывало в старину», «о далеком и невозвратимом прошлом, когда земля была обильная и сильная, а жизнь легкая и веселая», мечты о «свежих» землях и «хороших» местах, которые почему-то сейчас «перевелись».

В «Руси», как и во всем творчестве Романова, за исключением повести «Детство», показаны утрата соборности, разрушение духовного начала. Если

1 Романов П. С. Русь: Роман в пяти частях в двух томах. М., 1991. Т. 1. С. 21.

2 Указ. соч. С. 77, 21.

писатели «крестьянской купницы» считали «духовное гниение» народа следствием «романовского» правления (Н. Клюев), результатом развития «железной» цивилизации (С. Клычков), то Романов возлагает всю полноту ответственности на самокрестьянина. В сборниках-«песнях» Н. Клюева и С. Клычкова опозитизирован «крестьянский космос», эстетизация которого усиливается в первые пореволюционные годы. Эпический идеал «Святой Руси», запечатленный в лирических описаниях первой части эпопеи Романова, — объект ностальгического чувства и одновременно авторской иронии.

В рассказах Романова представлена типология национального характера. Само время революционного брожения заставляло П. Романова делать акцент на негативных сторонах русского характера, на том, что, по его мнению, должно исчезнуть вместе со старой Русью: безволие, безалаберность, отсутствие самодисциплины, надежда на «авось» и «небось», физическая лень и леность мысли, неприятие цивилизации как «чужого», «европейского», противоречащего «русской душе». Н. И. Щербакова полагает, что главная тема «Руси» — обличение «национальных грехов» — не была в творчестве П. Романова самоценной. Она подчинена исследованию «механизма разрушения» соборного мироуклада, причина которого заключается «в утрате живого чувства православной веры и замене на обрядоверие, следствием которого является угасание воли к жизни».¹ Но беда Романова-писателя состоит в том, что художественный анализ он заменяет констатацией фактов, говорящих об отсутствии подлинной веры и воли к жизни. Бытописание и фактографизм, отсутствие нюансов, полутонов, противоречий в «живом» характере, гипертрофия «национальной самокритики» привели к тому, что «возвращенный» Романов остался в истории литературы, не замеченный современными читателями, не оказав влияния на современное национальное самосознание.

Автор одной из лучших в русской литературе XX века повестей о детстве, отразившей поэзию дворянско-усадебной жизни, знаток русской глу-

¹ Щербакова Н. И. Указ. соч. С. 14.

бинки, в рассказах 20-х годов и в «Руси», под воздействием потока времени, и, возможно, из-за своего философского дилетантства, отсутствия системных знаний и систематического образования, что мешало формированию целостных представлений в области истории, философии, культуры и заставляло его искать «откровений» не в сопоставлении разных учений и теорий, а во взглядах отдельных мыслителей, Романов не увидел ни «природного космоса», ни поэзии русской деревни, ни подлинной русской души, односторонне оценив и отразив русскую национальную жизнь, преувеличивая отрицательные стороны народного бытия и характера, которые стали объектом только сатирического изображения.

В предреволюционный период и первые послереволюционные годы Романов уповал на социальные преобразования, «цивилизованность», культуру, которые, изменив быт, дадут толчок изменению самой природы русского человека, что сделало его антиподом новокрестьян. Но уже новеллы начала 1920-х годов показывают крах иллюзий и надежд на быстрое «исправление» русского мужика. Очевидно, эти сомнения были одной из причин незавершенности эпопеи. К самому мужику писатель так и не подобрел, видя в нем, подобно М. Горькому, изначальную причину несовершенства русского бытия и быта.

Новые социальные обстоятельства лишь обостряют дисгармонию жизни, в человеке проявляются самые худшие качества. Конфликт между революционной волей и «обломовским» началом в человеке, столкнувшемся с новыми, пугающими его социальными условиями, между требованиями времени и желанием приспособить их к старым привычкам усугубляется, так как человек не чувствует опоры ни в «мире», ни тем более во «властях». Этот неразрешимый конфликт и привел к тому, что новая Русь так и не появилась ни в романе «Русь», ни в рассказах. Отдельные персонажи обладают иным, «волевым», пролетарским сознанием, но новое подавляется традиционным, крестьянским. В «Наследстве» (1917) мужики вспоминают о грабежах усадеб и «белых куклах» (скульптурах), книгах, которые в хозяйстве не нужны, разве

только ими закрывать горшки, а рабочий, свидетель разговора, делает резюме: «Дураку никакое наследство впрок не пойдет», — и вывод героя совпадает с авторским мнением.

Нарочитый дидактизм, отказ от изображения полноты крестьянского мира, его самобытной культуры приводят к тому, что сатирическая односторонность становится главным, а порой и единственным способом обобщения, в том числе и в эпической по форме «Руси». П. Романов разделяет идеи М. Горького, что лишь городская культура и цивилизация способны противостоять вековой косности русского крестьянства.

Моральные запреты, «Бог» как нравственный закон часто возникают в разговорах романовских мужиков. Но, охотно осуждая тех, кто «забыл бога», они сами грабят помещичьи усадьбы, заброшенные из-за разрухи заводы, растаскивают строевой лес, уничтожают общую и чужую собственность, да и свою не ценят.

Разлад меж должным и сущим в период революции усугубляется, так как у крестьян нет оснований доверять новой власти. Указы и распоряжения часто нелепы, бесконечные кампании и «недели» вносят неразбериху, сумятицу. Конфликт традиционного и «европейского» мышления накладывается в рассказах на противостояние крестьянской деревни и пролетарского города. Власть отчуждена от народа, воспринимается как обобщенное «они».

Романов сатирически показывает мужика, не изменившегося и после революции. Председатель совета, члены волостного исполкома сельские активисты не похожи на «советских» мужиков Л. Леонова, Вс. Иванова или А. Неверова. Отношение к событиям и распоряжениям из города выявляет ту же их неспособность мыслить, то же недоверие к новому государству, что и у «несознательных» рядовых.

Заголовки говорят о максимальной степени обобщения: «Дружный народ», «Гостеприимный народ», «Крепкий народ», «Мелкий народ», «Скверный народ», «Иродово племя», «Бессознательное стадо» Определения, внешне нейтральные или с положительной оценкой, звучат иронически, по-

нятие народа снижено до значения толпы, «племени», «стада», повинующегося инстинктам. Индивидуальное обнаруживается только в страхе за свое благополучие, чувстве собственности. Страх может заставить действовать вопреки постановлению «мира», «схода»: «дружно» решили не выполнять государственную повинность, но каждый, таясь от соседей, быстро бросается запрягать лошадь, боясь прогневать «их» (властей).

Рассказы Романова традиционно относят к сатирическим¹, хотя большинство из них выходит за рамки социально-бытовой сатиры. Философский конфликт рассказов Романова основан на неразрешимых противоречиях русского национального сознания. Объект сатиры — несоответствие между идеальным представлением о национальном типе и его реальным воплощением, крайне низкий уровень бытовой культуры, неразвитость народного сознания, а не его конкретных носителей, что было типично, к примеру, для М. Зощенко. «Все косное, тупое, мещански-ограниченное, трусливое, жадное и рабье — встречается в лице П. Романова своего сурового обличителя», — писал В. Л. Львов-Рогачевский, указывая, что «в эпоху ломки старого художник сильнее в своем отрицании, чем в своем утверждении».²

Критика новой действительности в рассказах Романова начала 1920-х годов почти не ощутима, социально-конкретные обстоятельства послереволюционной жизни лишь обостряют диссонансы и дисгармонию русской ментальности. Власть может быть разумной, заботиться о благе народа: наделяет землей, раздает имущество и орудия производства из помещичьих экономий, организует бесплатные бани, чтобы предотвратить эпидемию, вводит плацкартные билеты ради уничтожения очередей и давки в поездах. Но люди по-прежнему берут с боем вагоны («Плацкарта»), делают вид, что моются и прячут грязные ноги от проверяющих («Терпеливый народ»). Из двадцати элитных коров, розданных крестьянам с молочной фермы, остается только пять, остальные «не ко двору пришлись», у кого-то животные околели, кто-то

1 См. : Филимонова А. А. Поэтика «серьезного» в сатире 20-х годов.

2 Львов-Рогачевский В. Л. Пантелеймон Романов// Пантелеймон Романов: Критическая серия. М., 1928. С. 13.

продал, так как «до морды рукой не достанешь», сепаратор и телегу делят «по половинкам», не умея уступить друг другу («Рыболовы»). Лучше утопить в пруду незаконно взятое, чем вернуть в общее хозяйство, лучше заплатить сто рублей за вывоз сгнившего небывало богатого урожая яблок, чем сколачивать ящики, искать покупателей, менять фрукты на хлеб в соседнем районе («Стихийное бедствие»).

На несурязицу русской жизни, которая выработала определенное мировосприятие, накладываются нелепости официальных постановлений. Читатель понимает, что «меры» — это лишь очередные кампании «борьбы за чистоту», «борьбы с очередями», «недели по транспорту», «бесплатных общественных работ». «По борьбе с грязью была объявлена неделя чистоты», — ироническим оксюмороном начинается рассказ «Терпеливый народ».¹ В «Значке» изображены бестолковщина, отсутствие организации, утрата смысла общественных работ: «Таскают, таскают народ». Есть и более веские внетекстовые причины. Крестьяне знают, что нельзя верить государству, что за разными посулами властей скрывается чаще всего желание поживиться за счет народа, что вслед за «подарками» придет очередное ухудшение жизни, запреты, изъятия, экспроприации, поэтому надо самим успеть «поживиться» за государственный счет.

Обнажение бытийной основы конфликта приводит к тому, что индивидуальное сознательно затушевывается, на первый план выступает «роевое». Индивидуализация заменяется типологизацией, литературный характер — типажом, порой схемой. Условными оказываются имена, возраст, пол, сама фабула. Социальное также не играет никакой роли. В «Руси» барин Митенька и его слуги Настасья и Митрофан похожи друг на друга как близнецы. Еще Е. Ф. Никитина отмечала, что в «Руси» у Романова «все многочисленные действующие лица — один герой. И герой этот — *русский человек предрево-*

¹ Романов П. С. Светлые сны: Роман, рассказы. М., 1990. С. 111.

люционной эпохи (собственно помещик или крестьянин) в его различных проявлениях [выделено автором. — *Т. П.*].¹

Значимым для писателя является только психологическое сходство, поведение в психологически подобной ситуации (хотя внутренний мир человека не раскрывается, а только выявляется через внешнее), отношение к делу, времени, безволие, неумение организовать свой труд, быт, жизнь. Этим объясняется неудача замысла эпопеи. Если поведение индивида и нации в целом зависит от национальной психологии, а черты, присущие национальному типу, неизменны, то никакая революция не может «отменить» ни праздного мечтания, ни ориентации на то, как «мир» велит, как заведено испокон, ни национальной ограниченности.

Рассказы событийны, но событие интересно не само по себе, а как фокус, отражающий сочетание добра и зла, невежества и мудрости, желания изменить жизнь и невозможность решиться на элементарный поступок, например, отремонтировать деревянный мостик. Автор демонстрирует степень коллективного «бессознательного», доказывает свою правоту. Герои обрисованы взглядом свидетеля, их конкретизация минимальна и обнаруживается только во внешнем облике: «какая-то барыня в мятой шляпке», «какой-то человек в поддевке», «высокий худой мужик», «мужичок в лаптях», «мужичок в овечьей шапке», «старушка лет семидесяти», «полная женщина» и т.д.

Комическое у Романова является способом выявления противоречия, несоответствия реального — идеалу и перерастает в драматическое и трагическое. Сюжеты рассказов не смешны, хотя Романов часто использует форму сюжета-анекдота («Дар божий», «Хорошие люди», «Закон», «Страх»). Противоречия в характере выявляются через сюжетный трагикомизм. В основе сюжета рассказа «Дар божий» — трагикомический парадокс. Старушка, купившая за бесценок муку у мужика, у которого вытащили

¹ Никитина Е. Ф. Пантелеймон Романов (Анализ повествовательных форм) // Пантелеймон Романов: Критическая серия. — С. 23.

деньги на обратную дорогу, не понимает, что нажилась на чужой беде, считая, что ей помог Господь. А бабы, считавшие ее поступок грехом, после нелепой гибели старушки под колесами поезда, готовы задушить друг друга за оставшийся мешок муки, забыв, как «трепыхалось что-то окрашенное кровью на рельсах», что несчастная, может быть, была еще жива и ее можно было спасти. Пожилые женщины не делают этого, сообразив, что мука осталась ничейной, и счастливая победительница крестится от радости.

Переплетение трагического и комического противоречия в рассказе «Дар божий» приводит к стиливым диссонансам. Серьезному и сочувственному отношению к смерти автора и героинь («баба с узелком с испугом выглянула из-за вагона назад и, вскрикнув, закрыла рукой глаза», «что-то окрашенное кровью», «стала вне себя кричать и звать на помощь», «глядя широко открытыми от ужаса глазами», «обе молчали, потрясенные случившимся») противостоит сниженно-ироническое: «трепыхалось что-то», «как трепыхается зарезанная курица». Глагол «трепыхаться» из авторской речи переходит в речь героини. Четырехкратное повторение глагола нивелирует чувство ужаса, переводит гибель человека в разряд обыденного события. Сравнение с убитой курицей, взятое из привычного крестьянского быта, с одной стороны, помогает пережить естественный страх смерти, а с другой, переводит ее в разряд обыденного события, что и позволяет бабам через несколько мгновений после пережитого вцепиться друг другу в волосы, оскорблять друг друга и одновременно «по-детски» всхлипывать не от жалости к мертвой, а оттого, что добыча уходит из рук. Даже перед лицом смерти человек не становится лучше и добрее.

Романов-сатирик не прибегает к «морали», авторскому резюме. Герои, выражающие авторскую точку зрения, здравый смысл, разум, логику нормального поведения, носители положительных качеств в русском национальном типе редко встречаются на страницах его произведений. Это профессор в «Русской душе», написанной еще до революции, героиня рассказа «Без черемухи», хотя и переступившая через моральные запреты, но сомневающаяся,

раскаивающаяся, осуждающая себя и других за любовь «без черемухи». Изредка в роли антиподов «деревенским» героям появляются рабочий из города, молодые фронтовики («бритый человек в солдатской шинели» — рассказ «Значок»). Обычно такие персонажи иронически комментируют происходящее. В лиро-психологических рассказах Романова человеческие пороки разоблачается также в ситуациях, очищенных от индивидуальных подробностей.

Понятийная конкретизация и условность в прозе П. Романова — следствие его утопического желания дать художественную классификацию и систематизацию русских типов. Но чтобы показать особенности национального характера, требуется предельная индивидуализация героев и сюжета, которой не было у Романова.

Не будучи «чистым» сатириком, он сделал сатирический способ обобщения, исключая индивидуализацию, фактически единственным в своих рассказах, ставящих, но не решающих философскую проблему русского характера и национального образа жизни. Общая с новокрестьянами цель — раскрыть основу национального бытия — приводила «крестьянского» писателя П. Романова к сходным жанровым решениям, но достигалась иными средствами в силу различия мировоззренческих установок.

Концептуальность художественного мышления писателя отражается в циклизации их произведений. «Малые» произведения, не утрачивая самостоятельности, становятся частью жанрового ансамбля, «этюдом» к «большому тексту». Внутрицикловые связи обуславливают внетекстовый «сверхсмысл», целостность художественного мира и эпизацию малых жанровых форм.

Циклообразующая тенденция в литературе объясняется литературным и социальным заказом системного осмысления жизни. Процесс циклизации 1920-х годов имеет сходство с циклообразованием в прозе XIX века. Очерковая циклизация, продуктивная жанровая форма 1830—1840 годов, соединяется в 1850-е годы с новеллистической, дав особую форму «эпиче-

ского цикла» («Записки охотника» И. С. Тургенева).¹ Бесфабульность очерка в сочетании с событийностью новеллы порождает «малый эпос» как прообраз русского романа.

Русская новеллистика 1920-х годов, с одной стороны, сохраняла жанровую жизнеспособность и подчинялась внутренним закономерностям развития, решая проблемы действительности собственными жанровыми средствами и возможностями, с другой — была «черновиком литературной живописи», отражающей обрывки действительности.² Они складывались в цельную картину бытия в рамках двух «больших» жанровых образований — романа и цикла.

Нецелостность жанровых форм в прозе первой половины 1920-х годов, незавершенность жанровых исканий приводит к циклизации текстов разного уровня и масштаба (от стихотворений до романов), позволяющей за многоликостью времени увидеть исторические и социальные закономерности его движения.

Рассказы из сборника «Трубный голос» П. Карпова, будучи, на первый взгляд, незаконченными фрагментами, очерками и эпизодами крестьянской жизни, в совокупности воссоздают целостность народного бытия. Циклизация помогает П. Карпову, с одной стороны, воплотить мифопоэтическую концепцию революции — Воскресения, а с другой — воплотить, наряду с «легендами дня», реальный образ противоречивого современного бытия.

Цикл рассказов П. Романова раскрывает авторское видение народного характера, особенностей национального менталитета.

Прозаические циклы послереволюционных лет основаны на целостном представлении о русской революции, вне зависимости от ее конкретной философской и нравственной оценки, что делает цикл новелл 1920-х годов

1 См. : Янушкевич А. С. Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Проблемы литературных жанров. Томск, 1972; Лебедев Ю. В. У истоков эпоса (Очерковые циклы в русской литературе 1840 — 1860 годов). Ярославль, 1975.

2 Асеев Н. Ключ сюжета // Печать и революция. 1925. № 7. С. 185.

«эпосом переходного времени». ¹ Актуализация циклообразования в литературе начала 1920-х годов была выражением потребности в романном мышлении, которое утверждается во второй половине десятилетия.

2.2. Проза А. Ганина: поиск жанра

Мифопоэтическое восприятие действительности, изображение социально-исторических процессов, которые проецируются на народные представления об идеальном мироустройстве, о гармонии между человеком и природой, свойственные новокрестьянам, сочетание монументальности эпического замысла и фрагментарности, неразвернутости текста, интерес не к индивидуальному, а к общему, присущие ранней советской прозе, отличают творчество Алексея Алексеевича Ганина, талантливое поэта и прозаика. «Ганин — это феномен русской поэзии, пока еще не только недооцененный соотечественниками, но и непознанный историками литературы. Ганин — явление поразительное настолько, насколько вообще может быть поразительна, странна, неожиданна философская лирика самого интеллектуального уровня и совершенного вкуса», — утверждает Н. М. Солнцева.² Не только поэзия, но и прозаическое творчество А. Ганина поражает грандиозностью замыслов, эпическим размахом, несмотря на малый объем сохранившихся текстов.

Ставший первой жертвой в тяжбе крестьянской России с «железным» и «нарочитым» социализмом (С. Есенин), А. Ганин был расстрелян 30-го марта 1925 года «за создание организации по борьбе с Соввластью», несмотря на то, что его послереволюционное творчество было проникнуто идеями народовластия, воплощением которого были для него Советы.

Знаком трагизма судьбы русского писателя XX века является тот факт, что, граждански реабилитированный в 1966 году, Ганин все еще остается безвестным художником, несмотря на появившиеся воспоминания, архивные

¹ Левин М. Текст, сюжет, жанр в новеллистическом цикле 1920-х годов. С. 51.

² Солнцева Н. М. Китежский павлин. Филологическая проза. Документы. Факты. Версии. М., 1992. С. 227.

материалы,¹ публикации отдельных стихотворений в периодике и издание в 1991 году избранных стихотворений, поэмы и романа «Завтра».

Научным изучением творчества А. Ганина занимались В. Г. Базанов, Ю. И. Дюжев, С. С. Куняев, Е. И. Маркова, А. И. Михайлов, Н. М. Солнцева. Оно рассматривается либо в сравнении с поэзией Н. Клюева, либо в общем потоке новокрестьянской литературы и еще не стало объектом самостоятельного исследования.

В русском зарубежье о Ганине также вспоминали редко. . Иванов-Разумник, который когда-то напечатал в «Скифах» (1917) ганинскую поэму «Облачные кони», посвятил Ганину несколько абзацев в книге «Писательские судьбы» (1944), характеризуя его как свободолобивого и с открытой душой человека, «еще одного народного поэта, малоизвестного, но подававшего надежды». ² Скучные сведения о жизни Ганина, которые стали известны в последнее время, противоречивы, почти не подкреплены документами.

К концу своей недолгой жизни Ганин был уже достаточно известен в Петрограде, Москве, не говоря уже о Севере. В двадцатые годы он успел издать около десяти малотиражных сборников, в основном в Вологде и чаще всего полукустарным способом. В 1920-м году в Вологодском государственном издательстве вышла его поэма «Звездный корабль», а итоговый сборник «Былинное поле» был опубликован в Москве незадолго до ареста. На допросе он скажет о своих творческих замыслах: «...начаты мною работы — ряд художественно-драматических хроник, «Освобождение рабов», «Иосиф» и несколько других из истории эллинского Рима и России. Кроме того, мною начат большой роман, который бы охватывал жизнь России в целом за последние двадцать лет...»³

1 Куняев С. Ю. Жизнь и смерть поэта (о судьбе Алексея Ганина)// Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 140-154; Протоколы допроса гражданина Алексея Алексеевича Ганина/ Публикация С. Куняева// Наш современник. 1992. № 4. С. 159- 69.

2 Иванов-Разумник Р. В. Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1951. С. 25. К сожалению, биографические сведения, приведенные Ивановым-Разумником, неточны, неверно названа и дата смерти.

3 Куняев С. Ю., Куняев С. С. Сергей Есенин. 2 изд. М., 1997. С. 353.

А. И. Михайлов считает, что Ганин так и не успел сказать заметного слова в «новокрестьянской» поэзии, что его стихи значительно подернуты «эпигонским туманом символистской отрешенности», однако автор обстоятельного труда о поэтической концепции крестьянских поэтов и эволюции их творчества отмечает, что в стихотворениях А. Ганина проступают «волнующие своей знакомостью черты и контуры исконной крестьянской Руси»,¹ и выделяет поэму «Памяти деда» (1918), а также «Звездный корабль», сопоставимый изображением революции как космического феномена и использованием символики Апокалипсиса с «маленькими поэмами» С. Есенина 1917 — 1918 годов.

Вершиной его творчества большинство исследователей называет поэму «Былинное поле» (1924).² В предисловии к нему Ганин назовет себя «романтиком начала XX века».

Мифологический сюжет, образы, пришедшие из русских былин и сказок, раскрывают современную судьбу России, ее борьбу с «черной нежитью», «нечистью хапучей», показывают распад «великой рати, черносошной силы» и гибель правнука Микулы. Надежда на «великую сварбу» (свадьбу), на преобразование «сонной Руси», на союз Лады-Красоты и пахаря не сбылась. В этом произведении, как и в других, отразилось разочарование Ганина в русской революции и одновременно непобедимая вера поэта в то, что «светлая Лада через тысячу лет да объявится». Не случайно главным сюжетным мотивом является «движение» Микулова правнука как символ приближения к будущей гармонии земли и неба, труда и красоты.³

Алексей Ганин, начав с лирических стихотворений, в 1916 — 1919-х годах также перейдет к большим лиро-эпическим жанрам. В его творческом наследии есть восемь поэм. Большинство из них написаны в 1917 — 1919 годах: «Звездный корабль» — 1916 — 1917 гг., «Священный клич», «Сарай»,

1 Михайлов А. И. Пути развития новокрестьянской поэзии. Л., 1990. С. 152.

2 См. : Романов А. А. «В минуте грозы — на столетье беды»... Поэт Алексей Ганин и его лучшее творение // Литературная Россия. 1990. 18 мая. С. 16; Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте северо-русского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

3 Романов А. А. Указ. соч.

«Честь, богатство и слава, и власть» — 1917 год, «Облачные кони», «Памяти деда» — 1918 год, «Разуму» — 1919. Над главной своей поэмой «Былинное поле» он начал работать в 1917 году и закончил ее в 1923. Отсутствует датировка поэмы «Мешок алмазов», опубликованной в 1921 году.

В 1920-е годы Ганина привлекает проза, но, к сожалению, его грандиозным эпическим замыслам, о которых он говорил на допросе, не суждено было сбыться. Его роман «Завтра» считается незавершенным. Кроме рассказа «Иван и корова», других прозаических тексты писателя не найдено. Лишь в результате совместного труда многих исследователей можно воссоздать художественный мир поэта.

2.2.1. Человек и обстоятельства (рассказ «Иван и корова»)

В творческой эволюции Ганина выявляется типологическое родство со всеми новокрестьянами: усиление эпического начала в поэзии, прямое обращение к эпосу (лиро-эпическим жанрам, к прозе), стремление дать, пусть в мифологизированной форме, широкую историческую картину, подкрепить субъективно-лирическое, индивидуальное отношение к событиям современности эпическим изображением судьбы России в ее историческом движении и народного сознания, интерес к событийному сюжету, к эпическому времени, включение в повествование объективированных персонажей и реальных картин крестьянской жизни. Первым прозаическим опытом А. Ганина был рассказ «Иван и корова», опубликованный в 1923 году в вологодском журнале «Кооперация Севера». В нем раскрывается традиционная для русской литературы тема маленького человека и изображается печальная судьба бедного крестьянина-бобыля Ивана Дементьева, по кличке Ваньчаха Дохлый. Автор описывает его фантастический сон героя, разговор с мертвой коровой. Композиция традиционна для произведения, в сюжет которого вставляется сон героя. Обрамление связывает сновидение с действительностью таким образом, что выявляется условность фантастики и реальность сновидения.

В начале повествования автор единственной фразой, не раскрашенной никаким эпитетом, никаким «лишним» словом, рисует семейное и социальное положение героя: «Бобылю Ивану Дементьеву, по-деревенски Ваньчахе Дохлому, приснилась несуразица».¹ Фантастический и страшный «диалог» Ваньчахи со своей коровой, «что сдохла еще в позапрошлом году», раскрывает одиночество героя, его печальную и незавидную судьбу, бедность, подчеркнутые деревенским прозвищем. В финале кошмар, казалось бы, заканчивается: когда Ваньчаха проснулся, «в окно смотрело утреннее солнышко, ласковое, веселое».² Но пробуждение героя не стирает грань между реальностью и сном, читатель понимает, что все, сказанное коровой своему хозяину, правда.

Тема одиночества и бедности, намеченная в обрамлении, продолжена первой фразой рассказа о сновидении: во сне Иван сидит «один одинешенек» в коровьем хлеву на мерзлом навозе. Повторяющиеся эпитеты «гнилой» и «дырявый» — *дырявая* крыша, *гнилая* грабельница и остатки *гнилой* соломы, пошатнувшийся *гнилой* двор с торчащими стропилами, крыша, которая «со всем пакнула», — говорят о безвыходности ситуации, когда «идти тоже некуда». События сна переданы в восприятии героя, «персонажный план» преобладает в повествовании, лишь иногда вводится авторский голос, комментирующий реплики обеих персонажей.

Некоторые особенности повествования в рассказе «Иван и корова» будут развиты в романе «Завтра». В обоих произведениях диалог является одним из основных композиционных приемов. Главную роль в «разговоре» играет корова, а краткие реплики Ивана либо подтверждают факты, либо поясняют — оправдывают его поступки. В последнем большом, занимающем полстраницы журнального текста, монологе крестьянин вспоминает свою жизнь. Внешнего действия нет ни в бытовой, ни в сновидческой реальности, фабула судьбы Ивана сведена до констатации нескольких событий: кормить

1 Ганин А. А. Иван и корова // Кооперация Севера. 1923. № 6. С. 74.

2 Там же. С. 77.

корову нечем, телка родилась мертвой, умирающую корову пришлось прирезать, «от тоски да от сухоты преставилась» жена, умер новорожденный сын. Об этих фактах мы узнаем не из авторского повествования, а из монолога героя, без подробностей и деталей, что также будет свойственно роману «Завтра». Сближают оба текста и отдельные образы, имеющие символическое и мифологическое значение: «дорога», «зарок», «темный», «гнилой», «болото».

Время действия не определено. Основные события — череда смертей — произошли за два года до сновидения. Детали указывают на дореволюционную действительность: упоминание о «земском», который порол, бывало, Ивана, о податях, за которые также «у старосты били, да еще как», об обидах, которые «на возу не уложить», «оброшной книге», которая выполняет роль «паспорта», о «царевой службе». Описание нравов деревни также характеризует дореволюционную эпоху: бессмысленные драки, оттого, что «работы кулакам не было», побоища из-за потравленной травы, безысходность жизни бедняка, полное отсутствие моральной поддержки и сочувствия со стороны «мира». Единственной нравственной опорой для героя остается природа, ласковое и веселое солнышко. Эпитет «веселый» в конце текста также напоминает о «веселой» жизни новой деревни в романе «Завтра».

Рассказ «Иван и корова» вписывается в обличительную линию русской литературы и крестьянской прозы, в частности. Его главная тема — тяжелая жизнь и нравственное унижение бедняка. В рассказе нет ни традиционного для советской социальной прозы контраста старого и нового, ни «революционных» заключений от автора, ни изображения новой действительности. Авторское неприятие «черной» жизни, которая делает сердце героя «каменным», выражено в почти бесстрастных описаниях жизненных невзгод и унижений героя, в сопоставлении человеческих страданий коровы и животной жизни человека, которое подчеркнуто сочинительным союзом заглавия и подтверждено текстом.

В сновидческом повествовании подчеркнут темный и черный ужас, испытываемый героем. При этом по законам сновидения-кошмара ужас не мотивирован логикой обыденного: Иван пугается привычного хлеба и своей коровы. Атмосфера ужасного нагнетается: «темный угол», «черная солома», «мутный столбик света блестится, будто нога удавленника», «кто-то стоящий в углу», желание и невозможность перекреститься, страх, захлестнувший душу, наконец, человечья речь коровы с ободранной головой. Ужас реальной жизни материализуется в облике мертвой коровы из сна, со шкурой, прикипевшей к ребрам.

Корова упрекает Ваньчаху, за то, что тот не обеспечил ей достойного «жизтья» и винит его в своих бедах. Издохшая корова первая говорит об одинаковости их существования: «До — ох — хлый ты, дохлый, и сам ты не бе...и мне житья не было...; «Моя судьба тебя не минует». На родство персонажей, параллельность печальных судеб (общие утраты близких, тот же голод, то же чувство обиды, те же побои) указывает и авторская ремарка: «Смотрят друг на друга мужик и корова, будто судьбой меняются». Иван начинает задумываться о смысле жизни: «Почто она? кому понадобилась? За что бессловесной твари такая участь, а человеку положен зарок животный? Снова жизнь-та... сначала».

Иван вынужден признать, что его «настоящее хрестьянское имя» Иван Дементьев пропало, «остался один Ваньчаха, да и тот с негожим, собачьим прозвищем». Обида вытесняет горечь нищеты. Монолог Ивана начинается с чувства горечи от «пропажи» настоящего христианского имени («Рази хрещеное имя шкуре чета?») и замены его кличкой, данной, очевидно, после того, как его корова сдохла. Монолог превращается в воспоминания о побоях, «зуботычинах», «оплеушинах», битье «жердьем да кирпичами» «просто для праздника», которые прежде всего вызывают чувство морального унижения «от срама»: «Рази приятно?» Воспоминания помогают Ивану понять, что «христианское имя» утрачено им давно, что вся его жизнь сводилась к животному бесправно-униженному существованию. Фраза героя: «Был Иван

Дементьев и не стало», —дополняется репликой коровы: «А Ивана Дементьева вовсе и не бывало». Господь Бог, по горестному замечанию Ивана, положил ему «на житье», может, «тыщу лет», но ему и «полста» не вытянуть.

Обида приводит не к социальному взрыву, а к отчаянию, «потный и злой», бьет Иван ни в чем не повинную корову, как били его. У человека убита душа: «Каменное сердце мое, тяжелое, да рази я враг? рази я сам отяжелил себе душу?»; «а я вот забыл, какие у меня слезы».

В маленьком рассказе Ганину удалось показать типическую судьбу крестьянина-бедняка, воссоздать традиционный народный характер. Иван покорен судьбе, пассивен, не способен к активному протесту, может лишь заливать горе вином. Свои несчастья он оценивает как выпавшую неудачу, как «худую дорогу», которую надо пройти. В отличие от коровы, после смерти он не хочет «людей беспокоить»: «Где такая обида, чтоб не простится...» Этим объясняется и финал сновидения. Корова снова упрекает Ивана: «Дохлый ты. Был Дохлый. Дохлый и будешь». Троекратный повтор прозвища усиливает впечатление нежизнеспособности героя.

Участь коровы служит обвинением герою. «Речь» животного полна негодования, наконец, она, пырнув рогом в Ваньчахино брюхо, понесла его, «будто вихрь, без пути, без дороги». Злобная агрессия коровы, побеждающая ее вздохи-жалость к Ивану, уравнивается с абсолютной покорностью героя. Неприятие и отвращение к разрушительной злобе создается с помощью деталей и образов, символизирующих уродство, нежизнеспособность: «сухость» («будто сухая валежина»), однорогость, «желтые зубы», ободранность, «кровь», «падаль» («дымятся голые коровьи бока», «сочатся красные струйки», дышит падалью да гнилой соломой, храпит»). Значимым для раскрытия образа Ивана является отсутствие движения, повторение глаголов и прилагательных, указывающих на созерцательное отношение героя к действительности: «сидит», «смотрит», «видит», «хотел уйти, не мог», «сокрушенно вздыхает», «не живой, не мертвый».

Пейзажная картина, завершающая сновидение, мрачна: «Кругом пустырь да запалины, да болота. Ни души, и небо черное, как яма. И душно стало ему, от крови животной душно, от прелого мяса. И вскрикнул Ваньчаха».¹ Пейзаж символизирует бесперспективную слепую злобу, направленную на того, кто сам является жертвой обстоятельств. Когда-то Иван своими побоями ускорил коровью смерть, теперь корова хочет завершить то, что сделала жизнь с героем.

Семантика повторяющихся пейзажных образов Ганина уточняется при сопоставлении рассказа с романом «Завтра», в котором они приобретут развернутый характер: «болото» (в значении неподлинного существования), «дорога» (путь к жизненной гармонии). Образ «вихря» совпадает с народными представлениями о буйстве бесовских сил. «Бесовское» понимается в рассказе в нравственно-этическом значении как неистинное. «Пустырь», «черное небо», «яма» — знаки душевного и социального одиночества героя, его отчаяния, незнания им пути к иной, достойной жизни.

Неожиданное пробуждение Ваньчахи освобождает его от коровьего плена-бега в пустоте. Солнечный свет в конце рассказа открывает некую перспективу судьбы героя, хотя она обусловлена не его характером, а мировосприятием автора, его верой в торжество народной жизни.

Рассказ «Иван и корова» говорил о социальной направленности прозы А. Ганина, мифомышление которого сочеталось с верой в социальное переустройство негармонической действительности, в преодоление народом пассивности, покорности социальным обстоятельствам, в торжество созидательной активности личности, которые приведут к расцвету природного бытия человека.

¹ Там же. С. 77.

2.2.2. Сюжет, конфликт, действительность (роман «Завтра»)

Путь крестьянства к желаемому завтра станет темой романа Ганина «Завтра», печатавшегося в том же журнале «Кооперация Севера», что и его рассказ. Ганин первым среди новокрестьян обратился к жанру романа, перейдя от изображения отдельного характера к воссозданию народной жизни.

В предисловии к публикации романа С. С. Куняев пишет, что он «интересен не столько своими художественными достоинствами, сколько подробностями быта глухого угла российской провинции, затерянного меж лесов Вологодской губернии». ¹ Однако не художественный этнографизм привлекал поэта. Как С. Есенин, он уходит от мифологических абстракций первых послереволюционных лет и отражает реальные социальные конфликты. Мифологическое в «Завтра» присутствует как стилевая окраска, мифологическая праоснова метафор, как единичные образы, как отражение мифологического сознания некоторых персонажей, а не как целостное представление о природном космосе, присущее Н. Клюеву и С. Клычкову.

Роман Ганина посвящен «описанию жизни деревни Загнетино, прошлой, настоящей и будущей». Название деревни— *Загнетино* символично. В заголовке содержится внутренняя оппозиция настоящего и будущего. «Завтра» — это ганинский вариант крестьянской утопии и одновременно ее опровержение, отказ от утопических идей и обращение к реальным противоречиям русской действительности и национального характера.

Автор разрушает представление о патриархальной крестьянской идиллии, которому отдали дань все новокрестьяне, в том числе и сам он в раннем творчестве. В «Завтра» Ганин рисует бедную северную природу, скудные покосы, тяжелый крестьянский труд. Прозаические детали раскрывают реальную бытовую и социальную жизнь северного мужика, во многом несовершенную и неустроенную.

¹ Куняев С. С. Последний Лель // Последний Лель. Проза поэтов есенинского круга. М., 1989. С. 6.

Мечта героев романа о лучшей жизни лишена религиозно-мифологической окраски и мыслится в социально конкретных образах: «...поговорку «никто, как Бог», надо бросить, а надо говорить: никто, как сам человек. И верно. Рази люди с неба добро натаскали? Нет. Дадена земля человеку — ее и люби. И делай, как те удобней, да чтоб твоя удоба сотне каторгой не была». ¹ В начале романа Ганин подчеркнуто противопоставляет мистическое понимание событий и явлений жизни их реальному объяснению. Слухи, будто лес «загражден «преподобным» от высокого роста, чтоб дальше виднелась монастырская золоченая маковка», сразу же отвергаются автором. Любые изменения в социальном и природном мире — дело рук человеческих: «Но это не верно, это — только глухое поверье. А нет здесь высокого леса потому именно, что ездят сюда загнетинские из году в год по зимнему первопутку за дровами. Рубят всем обществом — кому что попало, рубит всякий — где хочет, и, таким манером, каждая березка, каждое деревце в две — три сажени уничтожается, — вот и весь зарок, и «преподобные тут не причем» (с. 174).

Образ «завтра» как желаемого будущего соотносится не с клюевской идеей Великого Преображения и Воскресения, а с улучшением конкретных условий и обстоятельств социально-бытовой жизни в результате сегодняшней творческой деятельности человека, в частности, свободного крестьянина. «Сегодня» — это пореволюционная деревня. Время в романе локализовано, действие происходит после революции и гражданской войны, «великой передраги». Автор указывает конкретные временные ориентиры: «Ноне первый после многих черных и бурных годов...Вернулись к бабам мужья». Конкретизация образа времени проявляется также в разговорах мужиков о германском плене, продразверстке.

Жанр романа позволяет раздвинуть фабульные рамки повествования, появляется метафорическое сравнение прошлого («черных годов») и «весе-

¹ Ганин А. А. Стихотворения. Поэмы. Роман/ Составление, предисловие, комментарий С. Ю. Куняева и С. С. Куняева. Архангельск, 1991. С. 206. Далее ссылки на это издание даются непосредственно в тексте с указанием страниц в круглых скобках.

лого» мирного времени: «Было тяжелое, черное, — взорвалось, прошло. Будто и не было этих черных годов, будто никто и не стоял под пулями. Только те, кто так долго и упорно боролись за жизнь, разумнее любят жизнь и по-новому знают цену хорошему» (с. 177). Мир и привычный крестьянский труд на земле в настоящем — это и есть «маленькое начало грядущего» (так называется вторая глава).

В романе найдет продолжение традиционный для народнической литературы мотив «власти земли», приобретающий мистическую окраску. Художественное мышление Ганина мифопоэтично. Сюжет романа развивается на конкретно-бытовом и символическом уровнях.

Ганин, как и его братья по перу, поэтизирует природу, хотя поэтизация не принимает, как у Н. Клюева и С. Клычкова, форму эстетизации природной жизни как единственной возможности гармонического социального мироустройства. Поэтическое описание жизни природы и человека внутри нее, ощущение радостных перемен обуславливает появление в романе сквозного мотива веселья: «Действительно, веселье лесу. Каждый крутышек густо увешан птичьими говорами; оттого и лес как будто крылатый на воздухе. Вдруг будто какой-то миг, и подыметесь он в синеву; улыбнется оттуда кудрявый березняк и поплывет. Поплывет он, загнетинский лес, за солнцем, наполненный птичьими говорами и звонами загнетинских голосов, как зеленое яблоко и растет» (с. 186).

Из двенадцати глав в названиях трех заявлена тема «веселья»: «Несколько слов о дяде Иване и его радости» (V глава), «Веселая ягода» (VII глава), «Весело слово и веселый пожар» (XI глава). Почти в каждой главе повторяется «веселая» лексика, кроме VIII главы — «Мертвый зыбун» и X — «О свистулешниках», где отсутствие лексемы «весело» сюжетно и концептуально мотивировано. В большинстве случаев в пейзажных зарисовках употребляются обычные, не мифопоэтические, образы, метафоры и олицетворения, за исключением образа болота и морока. А. Ганину не был свойственен философский пантеизм и антропоцентризм, присущий С. Клычкову.

Сюжет романа — это поиск героями и автором путей в будущее. Ганин сводит событийное действие до минимума: рассказ о лесной дороге на сенокос, три дня которого сжаты до точечного описания, и возвращение домой через болото. В символическом сюжете раскрывается идея «лучшей дороги». Социальная дисгармония крестьянской жизни выявляется в авторских характеристиках, разговорах мужиков. Композиция романа подчиняется теме пути в «завтра». Внешняя архитектоника, названия глав и подзаголовки акцентируют внимание на мотиве движения от негармонического прошлого и настоящего к лучшему будущему: первая глава — «Через болото», последняя — «Конец болоту и новый зарок», что находит соответствие в изображении дороги мужиков через болото к дому.

Сегодняшнее несовершенство социальной и природной жизни объясняется не библейским «злом» или «духовным гноением», как в публицистике Н. Клюева, а социально-историческими испытаниями, недостатками русского национального характера.

Мифопоэтические образы очистительного пожара и Апокалипсиса, центральные в «мифопоэтическом романтизме», сменяются психологической метафорой «веселого пожара 2 (XI глава), в душе Прохора: «...и то, что гнело в груди у Прохора, как стог прошлогоднего сена, вспыхнуло и загорелось. И закорчились в груди у Прохора древние страхи и бреды болотные, сгорая в веселом пожаре». При этом «веселый пожар» в душе героя возникает от «веселого» социально-бытового слова — организация: «...не Бог тут надо, молитвой дороги не сделать, молитвой и поля не засеять, а дураку да лодырю живодеру оправданье, — тут надо организация» (с. 210).

Идеи строительства новой жизни основываются на конкретных социально-политических реалиях: «И организацию выдумать неча...тоже есть кооперация и советы...только по-настоящему возьми, по правде, во всю их ширь, и не сгинешь» (с. 212).

Как и в рассказах П. Карпова, в романе Ганина намечен конфликт деревни и государства. «А коси, вот, к примеру, коси, а масло, скажем, от коро-

вы снеси. Вот притча... А себе и губы помазать нечем», — вспоминает Чепа о продразверстке. Но мнение мужика, у которого «землю справляли работники», не принимается во внимание, и конфликт не получает сюжетного развития: «Ничего, Михей Митрич, нам бабы опять напахтают, а ты и без масла хорош» (с. 186).

Вечно неизменной природной жизни загнетинцев противостоит желаемое завтра, связанное, по мысли героев, с революционными преобразованиями, но героев Ганина интересует не политический смысл событий, а социальное и нравственное содержание «земельной» реформы: «Вышла воля, и все изменилось», у кулаков отобрали «лишнюю» землю. В репликах мужиков обозначены будущие социальные антагонизмы, перемены в деревне еще не сделали крестьянина хозяином земли, ответственным за нее: «Нахватали вот земли, а толку нет... И земля родить перестала. Земля, она тоже хозяйственную руку знает, а теперь разве хозяева» (с. 188). У крестьянина должно чувство ответственности за землю.

Подлинное «всему обновление» — это будущее преображение жизни «трудом и разумом». В поэтическом и философском споре Клюева и Есенина, какой быть новой Руси (градом Инонией, «где живет божество живых», или новым Китежем) Ганин разделяет взгляд Есенина. «Глупой работе», не способной ничего изменить и не приносящей радости, автор романа противопоставляет разумный человеческий труд, когда «ум в руки». И первое условие этого — научная организация труда, использование машин, новых сельскохозяйственных технологий, с которыми уже знакома Европа.

Отношение Ганина к традиционному для новокрестьянской литературы конфликту природы и цивилизации схоже с взглядами Есенина в «Стране негодяев», сформировавшимися во время пребывания в Америке: «Здесь одно лишь нужно лекарство — сеть шоссе и железных дорог». Взгляды А. Ганина совпадают с концепцией «второй природы», то есть улучшенной, преобразованной разумом и творческой деятельностью человека, которая вы-

является в 1930-е годы в прозе К. Паустовского, М. Пришвина, Л. Леонова.¹ В творчестве этих художников раскрывается не пафос покорения природы, типичный для «производственной прозы» этого периода, а необходимость помощи природе, когда она сама не в силах справиться с собственным несовершенством: бесплодными пустынями, суховеями, болотами. При этом новое бытие Руси, деревни Загнетино остается для автора романа «Завтра» природным, понимается как единение человека и природы.

Социальная форма «чувства природы» как понятия, синтезирующего философские, социальные, эстетические отношения к природе, преобладает у Ганина над мифологизацией природы.² Социальность сближает прозу А. Ганина с творчеством А. Неверова, М. Шолохова, В. Шишкова. Объединяет художников также вера в необходимость сохранения природного традиционного уклада и внимание к русскому национальному характеру, крестьянской среде как его истоку. Как и у этих авторов, в прозе Ганина нет идеализации патриархального крестьянского бытия, но природное существование понимается как универсальная форма национальной самобытности. Путь Ганина-писателя совпадает с движением всей новокрестьянской литературы 20-х годов к социальной проблематике при сохранении философского осмысления природы и человека как ее составной части. Он отразится в творческой эволюции С. Клычкова от романа «Сахарный немец» до «Князя мира».

Особенность повествования в романе «Завтра» состоит в том, что главным в нем является не изображение объективированных событий или взаимоотношений персонажей, а разговоры-споры мужиков, как улучшить свое житье-бытье. А. Ганину не свойственны пространственные описания и размышления, за исключением первой главы «Через болото», в которой даже подзаго-

1 См., например: Ачкасова Л. С. Идея «второй природы» в творчестве К. Паустовского (о своеобразии решения проблемы «человек и природа» в современной советской литературе// Человек и природа в советской прозе: Межвуз. сб. научн. тр. Сыктывкар, 1980. С. 25-40.

2 О категории «чувство природы» и ее типологии (естественно-научное, социальная и мифологическая форма чувства природы) см. монографию Л. В. Гурленовой «Чувство природы в русской литературе 1920 — 1930-х. Сыктывкар, 1998.

ловок пространен и «нравоучителен»: «Несколько предварительных слов о загнетинской вотчине и о нравах ее обитателей».

В своем творчестве Ганин, по верному замечанию Н. М. Солнцевой, воплотил два лика Руси — покорность и бунтарство. В рассказе «Иван и корова» был изображен тип человека-жертвы. В «Завтра» представлены два лика Руси, два типа отношения к миру — покорность, пассивность («никто, как Бог») и созидающая новый мир активная человеческая деятельность, свободный труд («никто, как сам человек»).

Писатель сталкивает разные типы крестьянского сознания в диалогах и репликах. В романе Ганина выявилась такая яркая форма создания характера в ранней советской прозе как «извлечение «голоса» человека из многоголосья или введение прямой речи, «слова» героя. Речь героя или образует рассказ или составляет композиционно выделенную единицу, относительно самостоятельное целое в большом произведении». ¹ Речь героев — главный прием раскрытия персонажа в романе «Завтра», при этом автору важна позиция героя, а не его психология или индивидуальная судьба. Неразвернутость характера как следствие повышенного внимания к народному целому, перенос общих черт класса, социальной среды, социального уклада на отдельного персонажа, который становится носителем определенного типа сознания — еще одна особенность прозы первой половины 1920-х годов, которая заявляет о себе в романе А. Ганина.

Носителями советского сознания являются молодые мужики, за плечами, у которых опыт войны и революции. Именно они беседуют о травосеянии, дренаже, густых клеверах. А кто-то из старших серьезно «резонничает»: «Ну, этакая нам не к чему». Столкновение нового, революционного, и старого, косного, романтическая антитеза «молодости» и «старости», молодого «безумия» и «рассудка» были традиционными для романтической поэзии Н. Асеева, Э. Багрицкого. Художественное мышление новокрестьян, сближаясь с роман-

¹ Драгомирецкая Н. В. Стилиевые искания в ранней советской прозе// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Книга III. Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965. С. 161.

тическим, было противоположным по осмыслению социальной действительности и по типу героя.

Символом русского народа-богатыря является в романе Прохор, который «сороковую страду ходит по пням и болотам»: «Дядя Прохор мужик крепкий, светлородый, этакая грудища да плечи, — прямо бессмертный. Ноги у дяди Прохора — тоже не сковырнешь...» (с. 180). Физическая сила — непрменный атрибут народного героя в литературе тех лет. В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова партизанский вожак восхищает повествователя своей стихийной силой, вобравшей мощь и стихию народа: «Вершинин — туча, куда мужики, туда и он с дождем». В ганинском Прохоре совмещается герой-богатырь и герой-правдоискатель. Его гнетут «туманные и тяжелые думы», мучительные размышления о судьбе деревни, русская тоска. Неприятие «пней» и «болот», мысль о необходимости переустройства крестьянской жизни выделяют Прохора и молодого Мишку Клюку среди других персонажей.

Иной тип крестьянина, человека с пассивно-созерцательным отношением к жизни представляет в романе друг Прохора с детских лет — Иван. Иван — новый вариант тургеневского Калиныча. Он принимает действительность такой, как она есть, радуется хорошей погоде, пению птиц, лесным ягодам, общению с людьми. Для Прохора крестьянская «жись...наша-то...да работа, мученье одно, а не жись», для Ивана — все «благодать», на неё он не налюбуется. Ганинский портрет Ивана соответствует мировидению персонажа: «Весело разбегаются по иконному лицу у Ивана лучики — морщинки у глаз, и сквозь голубые глаза — и небу, и высокому солнышку, и лесу сегодня, может, в тысячный раз снова заулыбалось Иваново сердце. С виду Иван совсем преподобный, а пиджак на Иване настоящий, мужичий, помят и землей выпачкан: "Благодать» (с. 185). Слово «преподобный»² в романе имеет значение вымышленного, выдуманного, и его использование с усилительной частицей («совсем преподобный») придает иронический оттенок авторскому описанию жизни-благодати.

Ганин, единственный раз в романе, размыкает рамки фабульного повествования и вводит рассказ о прошлом Прохора и Ивана. Когда-то, еще детьми, заблудившись, они вышли к монастырю, монах накормил их и отвел к родителям. До сих пор мужики не знают, то ли их бес водил («клубило»), то ли просто потеряли дорогу. Этот случай стал жизненным уроком Ивану и истоком его мировосприятия: «Преподобные выведут».

В сюжете нет прямого опровержения того, что спас мальчишек «монастырь», но некоторые детали свидетельствуют о «не-божественном» спасении. Это дети разбудили привратника свистом дудок, сначала он принял их за бесовское наваждение, потом отодрал уши за испытанный страх и лишь затем помог.

Третий тип крестьянского сознания воплощает Мишка Клюка, знающий, что и как надо менять в жизни. Противником преобразований выступает Михай Митрич, по прозвищу Чепа, «мужик богатый и не дурак, только хитер».

Все имена в романе не несут фольклорно-мифологической нагрузки: Прохор, Агафейка, Мишка. Библейское имя Иван воспринимается как единично-конкретное — дядя Иван. В других случаях даны сниженные клички — Чепа, Мишка Клюка.

В «Завтра» намечена некоторая индивидуализация персонажей, которая совпадает с тенденциями развития литературы 1920-х годов. Смелый в суждениях Мишка отличается от приземленно-прагматичного, жадного и недобро-насмешливого Чепы или восторженного Ивана. Психологизация личности дополняется социальной конкретизацией. Мишка — бывший батрак, фронтовик. Чепа, у которого когда-то было много земли, доставшейся от деда-старосты, никогда не пахал и не сеял, а жил широко, «панствовал», торговал «всякой всячиной», «Но вышла воля, и все изменилось», а землю излишнюю взяли. Прохор — середняк-труженик. Бытовая и социальная определенность создается с помощью подробностей прошлой жизни героев. Персонажи А. Ганина — это представители разных социальных слоев и одновременно вечные типы русского национального характера.

Роман поражает верой автора и героев в будущее. Мифологические представления об устройстве вселенной сохранились лишь у баб, их разговоры о чудесах, рае, бесовских проделках оттеняют размышления мужиков, «как бы жизнь на земле устроить». Настоящее кажется неистинным, «невзправдашним», «пошехонским», которое должно смениться «разумно устроенным» «завтра».

Знаком настоящего в романе является болото. Его образ раскрывается в конкретном сюжетном значении (реальное лесное пространство), а также в символическом и мифологическом, основанном на представлении о месте пребывания нечистой силы.¹ Болото — символ неподлинной искореженной жизни, дисгармонии, темноты, искаженных, спутанных, темных понятий о жизни. Символическое значение «болота» проецируется на своеобразие национального менталитета. Беда загнетинцев в том, что у них — «болото в башке». Причина бытовой и социальной неустроенности кроется в их покорности, пассивности, нежелании многих менять свои отношения с миром, в том числе и природным. Такое мировосприятие свойственно «большинству», массе *загнетинцев*, безликих мужиков и баб. Лишь немногие индивидуализированные персонажи имеют свое мнение, могут его выразить и отстаивать. Поэтому финал романа далек от оптимизма.

Мотив трудного преодоления болота, кружения, «клубления», в романе имеет большое значение и связан с темой возвращения домой. При этом «дом» также приобретает мифологическое значение «защиты» от власти болот и, нечистой силы, превращается в образ христианской святыни, хотя эта семантика не обнажается, а лишь угадывается в подтексте.

В композиции романа, в развитии образных мотивов четко выражена идея преодоления «болота». В событийном сюжете, показывая мужиков и их

¹ Мифологическое болото — излюбленное место пребывания нечистой силы, чертей, лешего, что закрепилось в народном сознании в десятках поговорок и пословиц о «тихом болоте, где водятся черти: «Наиболее часто их предполагают находить и рассчитывают чаще встретить в тех трущобах, где дремучие леса разрежаются сплошными полосами недоступных болот», — пишет С. В. Максимов. Нечистая сила очерчивает свои владения кругом. «Этот круг возымел особое действие и силу: всякий, попавший в него и переступивший след нечистого, обязательно блуждает и без помощи особых средств из него не выйдет и не избавится

отношение к миру, Ганин изображает сомнения крестьян в возможностях легкого переустройства жизни: «Ермания тебе не Загнетино», «нужда всех, как меленку треплет». Неверие мотивируется не только особенностями русской души, но и жизненным опытом, загнетинцы видят, что результаты социальных трансформаций, индустриализации крестьянской России остаются пока плачевными: «И заводы, знаем, ходят... , а пуп голый. Вот тебе и дешевые ситцы». Символические образы, имеющие мифологическую основу — тучи грозной, которая может унести все Загнетино, «и следа не сыщешь», раскрывают тему власти болота.

Девятая глава «Об оглохшей минуте» начинается с авторского описания нелепой и страшной загнетинской скуки, когда станет человеку темно, скучно и жутко, той самой русской тоски, причиной которой является неподвижность жизни. И сразу же конкретно-бытовой образ скуки переходит в нереальную, мистическую тоску: «Это минута бессознательных, глухонемых прорастаний, слепых и беспутных прозрений в глухонемые века, полные бреда и всяческой скверны и ужасов, в века, прошедшие над Загнетиным и везде» (с. 202). Такие трансформации конкретно-бытового в символическое и мифологическое прослеживаются во всем тексте.

В «Завтра» происходит трансформация постоянных мифологических образов. Так в самом начале романа появляются образы Запада и Востока: «По всей загнетинской вотчине, с неизвестных времен, хлеснулась с востока на запад широкая просека. На востоке, где стрелкой теряется просека, горит в синеве золоченая маковка Дионисия Глушицкого «чудотворца», а на западе <...> болото казенное, а еще дальше зеленый пригорок, туда и лежит дорога загнетинских к дому» (с. 173). Известно, что Восток и Запад входят в ряд бинарных оппозиций мировой мифологии. «Соотношение «хороший» — «плохой» определяет смысловую символику востока — святость, праведность,

от дьявольского наваждения» (Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила// Максимов С. В. Куль хлеба. Нечистая, неведомая и крестная сила. Смоленск, 1995. С. 247, 249).

справедливость, благополучие и изобилие, жизненность, изначальность, и запада — нечистота, неправедность, бедствие, смертность, завершенность».¹

Восток и Запад в романе «Завтра» получают нетрадиционное и противоречивое толкование. С одной стороны — на востоке романного пространства находится монастырь, святое место.² Но «божественное» в романе лишено мистического ореола, а монастырские «праведники» — всемогущества. С другой стороны — дом загнетинцев находится на западе, что разрушает традиционную смысловую символику. Заметим, кстати, что образ дома в поэтике романа не вырастает до мифологемы и даже до символа, оставаясь конкретным топосом и знаком загнетинской жизни.

Роман завершается столкновением «чугунки», задавившей кобылу (традиционный архетипический мотив новокрестьянской литературы дан в «Завтра» как бытовое происшествие, о котором говорят бабы, и которое вписывается в их рассказы о «чудесах») и описанием «подгорающих облаков в огненно-красном пожаре», плывущих с востока на запад. Пейзаж имеет символический характер. Трижды в двух небольших предложениях повторяется слово «облака» («облака», но облака «в огненно-красном пожаре»; «и плывут они, облака»).

Символика пейзажа может быть истолкована по-разному. «Движение, действие или течение, направленное с востока и идущее на запад, воспринималось как положительное».³ Огненно-красный небесный пожар — традиционная для литературы пореволюционных лет мифометафора мировых революционных преобразований. Облака над загнетинской вотчиной могут рассматриваться и как авторский символ несовершенной жизни, грядущее изменение которой должно быть необходимым следствием «красного пожара» революции. И вместе с тем в пейзажной зарисовке ощущается неясная тревога, смутное предчувствие «уж далеко не лучших перемен».

1 Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 121.

2 По представлениям славян, восток был жилищем Бога, а запад — сатаны. Если идти на запад, дойдешь до ада, на восток — до рая. Не зря в народных русских легендах «праведные страны», Беловодье, Опоньское царство находились именно на востоке.

3 Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 121.

Открытость финала разомкнутость сюжетного движения в будущее подтверждает неоднозначную авторскую трактовку современной социальной действительности. Подобно Н. Клюеву и П. Карпову, А. Ганин обращается к реальному и ирреальному, земному и божественному, изображает реальную Русь и крестьянскую идиллию.

Поэтика романа «Завтра» свидетельствует о переплетении реалистически-конкретного и мифологизированного восприятия социальной реальности, что типично не только для А. Ганина и всей новокрестьянской прозы, но для тех писателей первой половины 1920-х годов, художественные поиски которых шли в различных направлениях, тех, чье творчество традиционно относят и к искусству социалистического реализма (М. Шолохов и А. Неверов), и к критическому реализму (В. Шишков), и к революционному романтизму (Вс. Иванов). Разумеется, у каждого был свой способ включения мифопредставлений в художественную реальность, но мифологизация революции и послереволюционной действительности стала неоспоримым фактом литературы 1920-х годов.

Маленький роман А. Ганина «Завтра» многослоен, неоднозначен по авторскому видению национального бытия и характера, по поэтике. И его незаконченность может оказаться иллюзией, литературным мифом, не столько потому, что нет серьезного подтверждения незавершенности романа архивными материалами, сколько потому, что текст романа обладает цельностью, завершенностью сюжета и концепции будущего, а фрагментарность, композиционная неразвернутость, жанровая «недовоploщенность» романа «Завтра» отражает незавершенность, незаконченность процесса познания мира, его открытость новым смыслам.

Эволюция творческого пути А. А. Ганина, интерес к социально ориентированной прозе оказались незавершенными, литературная деятельность была насильственно прервана, как и творческая жизнь его друзей и собратьев по «крестьянской купнице». Роман «Завтра» и рассказ «Иван и корова» стали итогом исканий Ганина-прозаика, в которых нашло отражение художествен-

ное сознание эпохи. Содержание маленького рассказа «Иван и корова», напоминающего нравоучительный очерк-фельетон, не исчерпывается «народнической» темой деревенской нищеты. Его эпическим центром образует проблема национального характера, пассивного приятия жизни-доли и намеченная эскизом тема русской судьбы. Романский потенциал «Завтра» связан с глубиной осмысления путей к будущему, анализом народного сознания.

Ганину не суждено было повлиять на литературный процесс 20-х годов, но тонкая ниточка его творчества оказалась сплетенной с нравственно-философскими исканиями литературы 60—70-х годов, изображением народного характера в «деревенской прозе».

* * *

Литература первой половины 1920-х годов воспроизводила «закон масс». Преимущественный интерес к народному целому, к макрокосму сказался на прозаических жанрах, для которых было характерно центростремительное движение к эпичности. Отдельный рассказ несет в себе ядро эпopeи, сборник становится эпическим циклом, роман — народной эпopeей. «Эпические масштабы произведений определяются не столько их фактическими размерами (часто небольшими), сколько внутренними масштабами постижения жизни, заложенными в них могучими эпическими возможностями». Рассказы П. Карпова давали социальный срез деревенской действительности начала 1920-х годов, акцентируя внимание читателя на особенностях восприятия революции и духовном состоянии личности. Новеллистика П. Романова раскрывала «народную стихию» в ее неподвижности, состоянии характера, рожденного социально-исторической средой. «Маленький» роман А. Ганина изображал движение широкого народного потока к желаемому «завтра». Монументальный эпический замысел художника, оборвавшийся на половине, предвосхищал единство макро-и микрокосма в эпических романах второй половины 1920-х годов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новокрестьянская проза, представленная именами крупных художников Н. А. Клюева, С. А. Клычкова и писателями второго плана П. И. Карповым и А. А. Ганиным, занимает особое место в литературе 1920-х годов. Её своеобразие заключается, во-первых, в том, что ее авторы были, прежде всего, поэтами. Поэтическое начало, в той или иной степени проявляющееся во всех произведениях новокрестьян, — повышенная нагрузка на слово и образ, ритмизация, синтаксические повторы, мотивные ассоциации и т. д. — вступает во взаимодействие с повествовательностью, создавая уникальный феномен «прозы поэта». Более всего поэзия повлияла на публицистику и автобиографические тексты Н. А. Клюева, создаваемые по законам стихотворного синтаксиса, но «поэтизмы» ощутимы и в рассказах П. И. Карпова, и в стиле романа «Завтра» А. А. Ганина, и в метафорической ткани «чертухинской» трилогии С. А. Клычкова.

Во-вторых, художественная картина мира, созданная поэтами «есенинского круга» отражает крестьянскую вселенную, русский «избяной космос». Лад национальной жизни был обусловлен тем, что деятельность человека вписывалась в природный годовой круг. Разрушение природной гармонии под напором «злосмрадной» цивилизации приводит к смене типа культуры, изменению национального пейзажа, что, по убеждению новокрестьян, катастрофично для России и русского сознания. Революционные преобразования, которые вначале казались новокрестьянам первым шагом на пути к будущему «раю-саду», лишь ускорили гибель патриархально-традиционного уклада, а социальные процессы второй половины 1920-х годов — насильственное раскрестьянивание, ломка национальной жизни, наступление на природу — усугубили трагедию «отлетающей Руси», что предопределило трагические мотивы в творчестве «крестьянской купницы» — «уход» святых с иконы, бесовство, пожар, смерть природы и т. д.

В-третьих, основой типологического единства прозы новокрестьян, как и всего их творчества, становится мифопоэтическая утопическая концепция действительности, отвечающая особенностям русского менталитета, — обожествление природы, вера в «блаженную страну» и поиск пути к ней, осмысление революции как Преображения.

Истоками русской природной утопии было мифологическое мирозерцание, присущее народному сознанию. Литература начала XX столетия и «купница», в частности, впитала мифологический пласт национального сознания. Актуализация древнего мифа в искусстве нового времени имеет несколько причин: крах позитивизма, неразрешимые противоречия буржуазной цивилизации, пассеизм, апокалиптические настроения *fin de siècle*, кризис традиционного сознания и, как следствие, кризисные явления в литературе рубежа веков и возникновение модернизма. Новокрестьяне опирались на древний миф и на библейскую мифологию, в частности, эсхатологию. Их религиозно-этические искания шли в «обход церкви» (А. И. Михайлов), вбирая опыт старообрядчества и сектантства, хлыстовскую идею личного воплощения Христа в отдельном человеке, прежде всего в поэте — мессии Красной Пасхи революции.

С наибольшей полнотой утопические идеалы крестьянского «домакосмоса» и Воскресения отразились в творчестве певца древнерусского севера, «посла от медведя» и древнего Выга Н. Клюева. Мифологическое было основой его поэзии и прозы. В художественной системе П. Карпова и А. Ганина мифологический субстрат занимает более скромное место, обнаруживаясь в основном в поэтике и соседствуя с конкретно-социальным осмыслением эпохи революционных преобразований и народного характера. В рассказах П. Карпова символизация Светлой революции, воссоздание мифологического сознания сочетается с изображением повседневной жизни «на родине» и народных судеб. Роман А. Ганина «Завтра» отличается от всей новокрестьянской прозы обнаженной социальной проблематикой, размышлениями, «как нам жизнь устроить», упованием на «организацию», новые ме-

тоды и орудия сельскохозяйственного труда, идеей «второй природы». Как и в социальной советской прозе 1920 – начала 1930-х годов, будущее преобразование несовершенной природы (болота) соотносится с изменением крестьянского сознания, преодолением «болота в башке».

Намеченное в прозе П. Карпова и А. Ганина соединение мифологического и конкретно-социального, элементы аналитизма открывали новую перспективу их творчества, оборванную смертью Ганина и творческим молчанием Карпова под давлением внешних обстоятельств. Но тенденция включения мифологического в социальный контекст нашла продолжение в романах С. Клычкова. Его привлекает в Библии не тема «нового неба и новой земли» (образ Воскресения возникает в его стихах 1930-х годов в отрицательном значении: «Воскресения не будет!»), а существующая со времен первотворения борьба Бога и Дьявола за человеческую душу. Философская проблема добра и зла, поиск веры-идеала образует сюжетно-композиционный центр «чертухинской» трилогии. Социальные условия (Первая мировая война, крепостничество, буржуазные отношения) являются для него частными обстоятельствами извечного противостояния Неба и князя Тьмы.

Библейские представления в «чертухинской» трилогии наслаиваются на природный миф и философию всеединства, отразившихся в образах «блаженной страны» — «разголубой страны», «синего хвалынского моря», «Счастливого озера», «Сорочьего царства», сопоставимых с «Утром революции» Н. Клюева, «жизнью-сказкой» П. Карпова, «Завтра» А. Ганина.

Мифопоэтический подход к действительности, в котором главным являются не познавательные, а ценностные целевые ориентиры, был для новокрестьян не самоцелью и не литературной игрой, а способом духовного освоения мира, воссоздания мифологической «подосновы» народной жизни, что обусловило типологическую общность прозы Н. Клюева, С. Клычкова, П. Карпова, А. Ганина. Это подтверждает вывод исследователей, что типологические соответствия в литературе опираются в большей степени «на сход-

ство типов мышления, нежели на сходство изображаемого материала».¹ Общий объект изображения («избяной космос»), проблемно-тематическое единство, самобытный народный язык усиливают типологические схождения в мировосприятии и поэтике «крестьянской купницы».

Мифопоэтизм новокрестьянского мышления объясняет иприятие ими революционных перемен, и резкий разрыв с социальной реальностью к концу десятилетия, когда обозначились разрушительные результаты ломки природного лада, а надежды на гармоническое мироустройство стали иллюзорными. К этому времени «огненное восхищение» «красными орлами» у Николая Клюева, сменяется плачем над «отлетающей» Русью, предвиденьем собственной гибели, ощутимыми уже в «Гагарьей судьбине» и ставшими главным содержанием его последних поэм. Эволюция взглядов С. Клычкова от «Сахарного немца» к «Князю мира» свидетельствовала о возрастании пессимизма. Утопический идеал «разголубой страны», моря трансформируется в царство «неразменного рубля». Дьявол-оборотень, принимающий облик «флангового солдата», «краснорожего турка», святого Михайлы, становится князем обращенного мира.

После короткого подъема начала 1920-х годов надолго замолчит П. Карпов, и творческая немота станет красноречивым доказательством победы «жизни-золушки» над «жизнью-сказкой», некогда вдохновлявшей его в «Трубном голосе». Трагическое в творчестве новокрестьян, с одной стороны, противостояло пафосу победившего социализма в литературе конца 1920 — начала 1930-х годов, с другой — сопоставимо с трагизмом прозы А. Платонова, третьей и четвертой книг «Тихого Дона» М. Шолохова, образом «века-волкодава» у О. Мандельштама, откликнувшимся эхом в «волчьих» стихах С. Клычкова, трагической судьбой идеальных героев Л. Леонова.

В-четвертых, концептуальное восприятие действительности делает художественную картину мира в прозе новокрестьян завершенной. Тенденция к

¹ Газизова А. А. Обыкновенный человек в меняющемся мире. Опыт типологического анализа советской философской прозы 60 — 80-х годов. М., 1990. С. 7.

эпической полноте в изображении судьбы народа, национального характера, к романному мышлению отразилась в циклизации новокрестьянской прозы. Она позволяет изобразить «круглый мир» в жанровых рамках малой прозы. В послереволюционном творчестве новокрестьян были созданы три разновидности цикла — художественно-публицистический (статьи Н. Клюева), очерково-новеллистический (П. Карпов), романый (С. Клычков). Автобиографическая проза Н. Клюева — пример уникального цикла малой прозы, в мемуаристике XX века еще не изученного.

В новокрестьянской прозе выявились две формы циклической целостности: авторский цикл («На родине» П. Карпова, «чертухинские» романы С. Клычкова), главным признаком которого является *осознанная* воля писателя к объединению самостоятельных произведений и их концептуальность, и «несобраный», целостное единство которого создается в читательском сознании и подтверждается образно-тематическими скрепами, характерными для цикла как жанрового образования («красный» цикл вытегорской публицистики Н. Клюева и его автобиографическая проза — «Из записей 1919 года», «Гагарья судьбина», «Праотцы», — раскрывающая тему «русских путей» и судьбы поэта). Тенденция к циклизации, которая прослеживается в поэмах А. Ганина 1917 — 1921 годов, почти не затронула его прозу, точнее опубликованные прозаические тексты, но творческие планы писателя свидетельствовали об интересе к эпике и концептуальному раскрытию крестьянской Руси.

В прозе новокрестьян изображено не личностное сознание, а стихия национальной жизни. Она определяет тип повествования, который приближается к сказовому. Сказовые интонации ощущаются в публицистике Н. Клюева, в его автобиографической прозе, сказовость присуща новеллистике П. Карпова, она формирует повествование в трилогии С. Клычкова.

Проведенный анализ публицистики Н. Клюева и романов С. Клычкова, с одной стороны, и малой прозы П. Карпова и А. Ганина, с другой, подтверждает вывод историков литературы о том, что закономерности литературно-

го развития выявляются не только в творчестве крупных художников, но и в произведениях писателей второго плана, придающих художественным явлениям полноту и завершенность.

Творческая эволюция новокрестьян совпадает в главных проявлениях с жанровыми процессами в литературе 1920-х годов — переход от прямой нравственно-эстетической оценки событий современности (публицистические статьи Н. Клюева и рассказы-очерки П. Карпова) первых пореволюционных лет к романному мышлению и философскому осмыслению действительности («Завтра» А. Ганина и «чертухинская» трилогия С. Клычкова).

Жизнь и творческая судьба «крестьянской купницы» сложились трагически. «Они прошли свой голгофский путь, свой русский путь, промечтав о христианском социализме, о свободе и справедливости, прошли через искушение бунтом — и погибли в его стихии. Они прошли свой путь с Россией в сердце».¹ Трагедия новокрестьянских писателей была предопределена трагедией русского народа, русского бытия и национальной культуры, распадом крестьянской цивилизации, разрушением традиционного менталитета. Но поэтизация народного бытия была продолжена в творчестве П. Васильева, в «деревенской прозе» 1960 – 1980-х годов, ставшей новым гимном и реквием крестьянскому «заплотинному царству». Осмысление судеб деревни, основ национальной жизни, народной культуры и русского национального характера в постиндустриальную эпоху писателями-«деревенщиками», Н. Рубцовым и поэтами его школы, Ю. Кузнецовым ставит перед литературоведением проблему возрождения новокрестьянских традиций.

Современная философия и литература пришли к переоценке роли и значения фольклорно-мифологического в духовной культуре, к отказу «от представлений о том, что фольклорное сознание — удел немногих, достаточно узких (в условиях расцвета техногенной цивилизации) слоев населения, тяготеющих к крестьянско-патриархальным ценностям». Мифологический пласт обнаруживаются в сознании современного «образованного» человека, а

¹ Солнцева Н. М. Китежский павлин. С. 422.

«фольклорное сознание не только не исчезает в современных формах культуры, а играет <...> далеко не второстепенную роль», устанавливая новые связи между различными формами общественного сознания.¹

Проза новокрестьян позволяет также сопоставить их мифопоэтическое творчество с другими типами художественного мифологизма, в том числе и с постмодернистской мифологией, определить место новокрестьянской литературы, мифологического сознания в духовной культуре XX столетия.

¹ Найдыш В. М. Мифотворчество и живой космос // Вопросы философии. 1994. № 2. С. 52 - 53.

Научное издание

Пономарева Татьяна Александровна

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПРОЗА 1920-Х ГОДОВ
ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
ИСКАНИЯ Н. КЛЮЕВА, А. ГАНИНА, П. КАРПОВА

Монография

Подписано в печать 31.08.2016.

Электронное издание для распространения через Интернет.

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.

Тел./факс: (495) 334-82-65; тел. (495) 336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru