

УДК 822

ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОДОСЛОВНОЙ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

Е. И. Маркова

Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН

Статья посвящена принципам создания художественного родословия в творчестве Н. Клюева. Показывается, как «ретроспективное» мышление поэта позволяет ему связывать воедино различные символические ряды (евангельские, из народного православия, иконографические, финно-угорские, языческие) и благодаря этому вписать частную жизнь в историческое бытие России.

Ключевые слова: родословие, евангельский текст, икона Феодоровской Богородицы, христианская триада, «Калевала».

E. I. Markova. PRINCIPLES OF BUILDING ARTISTIC GENEALOGY IN THE WORKS OF NIKOLAI KLYUEV

The paper dwells upon the principles of building artistic genealogy in the works of N. Klyuev. We show how the poet's «retrospective» thinking enables him to link various symbolic series (evangelic, from folk Orthodoxy, iconographic, Finno-Ugrian, pagan) together, and thus integrate personal life into the historical existence of Russia.

Key words: genealogy, evangelic text, Our Lady of Fyodor icon, Christian triad, «Kalevala».

Парадоксальное стихотворение Николая Клюева о родословии тулупа («Вылез тулуп из чулана», между 1916 и 1918) как нельзя лучше характеризует поэта, для которого память является краеугольным камнем его философии истории. Кажется, эта доминанта очевидна и тривиальна. Однако Клюев творил в эпоху трех революций и построения нового социалистического государства, когда призыв: «Во имя нашего Завтра сожжём Рафаэля!» – воспринимается как вполне адекватный эпохе. И, наоборот, постулирование памяти в качестве опорной философско-эстетической категории для большинства его современников означало разрыв с настоящим. Поэтому взгляды Клюева выпадали из системы социально-политических и философско-эстетических представлений времени

и характеризовались поначалу как консервативные, впоследствии – как реакционные, за что писатель поплатился свободой и жизнью.

Писать по-иному Клюев не мог и не хотел, ибо обладал от природы «ретроспективным» [Базанов, 1990. С. 194] типом художественного мышления, порожденным и взращённым культурой Русского Севера – «страны классического фольклора» и памятников древнерусской письменности.

Напомним не раз цитированные нами рассуждения С. В. Поляковой об архетипичности языка Клюева. Анализируя его тексты на уровне «человек – Вселенная», исследовательница показала наличие элементов космогонического мифа о происхождении Вселенной в его творчестве. Она подчеркнула, что данная мифоло-

гема представлена в стертом виде, воспроизводится «по частям», звучит как «с трудом различимый отголосок» [Полякова, 1986. С. 158]. Это позволило ей сделать вывод относительно того, что «сознание современного человека полностью не освободилось от каких-то элементов наследия первобытных мифологических структур и сплошь и рядом надпонятийно повторяет их» [Полякова, 1986. С. 159].

Полагаем, что «ретроспективное» мышление Клюева функционировало на уровне «человек – история», и, работая над родословием поэта и родословной Матери-Руси, писатель в стертом («смутно», «будто во сне») виде воспроизводил генеалогическое древо идеального христианина и идеальной православной страны. Поэтому не случайны признания героини: «Как сквозь сон помню, поскольку ребяческий разум крепок, приходила к нам из Лексинских скитов старица в каптыре, с железной панагией на персях, отца моего Митрия в правоверии утверждать и гостила у нас долго... Вот от этой старицы и живет памятование, будто род наш от Аввакумова кореня повелся...»*.

Способность сопрягать настоящее с «досяжными» временами определяет отбор языковых «форм уже отягченных смыслом, наполненных им» [Бахтин, 1979. С. 232], приумноженных включением в широкое поле фольклорно-мифологических, евангельских и литературных контекстов.

Образы и мотивы клюевских творений так глубоко укорены в тьму времен, так переплетены корнями в поисках своих и всеобщих истоков, что легко группируются в циклы (авторские и реконструированные дотошными филологами) и потому являют в конечном счете единый текст – Столикую Книгу [Маркова, 1997. С. 163–209], макросюжет которой в каждой своей части и во всей полноте воссоздает биологически и исторически «жизненный цикл» Матери-Руси.

Однако под пером поэта традиционная схема, воплощенная в системе национальных обрядов (родильно-крестильном, свадебном, похоронно-погребальном), зачастую подвергается перекодировке. Так, в функции начального звена выступает смерть, что связано и с клюевским восприятием трагедии «смутных времен» (именно эти эпохи находятся в поле его зрения), и с осознанием порождающей роли смерти, и с осмыслением смерти как концентрированной памяти: что исчезло как некая субстанция, то осталось как слепок в сердцах и умах, предметах и процессах.

* Клюев Н. Словесное древо. Проза / Вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 2003. С. 44. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках номер страницы.

Память, являясь основой любой родословной, стимулирует возможность биологического продолжения рода и восстановления его духовного поля даже после колоссальных катастроф. Таким образом, схема «жизненного цикла», по Клюеву, предполагает дополнительный этап – воскрешение, а значит, и веру в национальное бессмертие.

Столикая Книга позволяет вычленить родословие множества сущностей, но остановимся на главных: родословиях Матери и Сына, реконструкции которых представлены нами в исследованиях «Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства» (Петрозаводск, 1997) и «Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты» (Петрозаводск, 2009).

Предметом нашего анализа стали монументальная поэма «Песнь о Великой Матери» (между 1929 и 1934), опубликованная после «заточения» на Лубянке писателем В. А. Шенталинским в 1991 г., и восемь лаконичных текстов (1919–1930), включенных филологом В. П. Гарниным в книгу прозаических сочинений поэта «Словесное древо» (2003) под общим названием «Раздел I. Автобиографические штрихи». Задача статьи – показать характерные для Клюева принципы построения художественного родословия прежде всего на примере его работы с иконографическими текстами.

Уже из названий следует, что в центре прозаического родословия стоит образ сына, поэтического – образ матери. Появление первого обусловлено эпохой: новый мир рождается. Кто только не озабочен идеей его переустройства! У поэта тоже есть свой план, который он излагает не в программах и документах, а в «песнях, где каждое слово оправдано опытом, где всё пронизано рублёвским певческим заветом, смысловой графьей, просквозило ассис<т>ом любви и усыновления» (31).

Чтобы быть услышанным, надо доказать, что именно ты – избранный, «посвященный от народа»* , что твоя миссия predeterminedена предками и путём, по которому ты идешь, дабы «во Христа облечься, Христовым хлебом стать и самому Христом быть» (33).

Уже в предшествующем родословию поэта цикле «Спас» (между 1916 и 1918) декларируется идея вечно рождающегося Христа. Но она не тождественна идее воскресения Спасителя. Речь идет о другом: человек, рожденный по образу и подобию Божию, должен возвращать в

* Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н. Н. Скатова; вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 1999. № 323. С. 391. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках номер произведения и номер страницы.

себе этот образ, должен в течение жизни сам родиться как Христос и породить Сына Христа.

Клюев – первый, но не единственный. Не случайно в 4-м стихотворении цикла «В дни по вознесении Христа» поэт дает Его имя во множественном числе: «И познать, что оспенный трактир для Христов усладнее Софии» (286, 346). В его стихах действуют не только отдельные герои-Христы, но и «народы-Христы» («Песнь Солнценосца», 1917). Им надо сплотиться во имя создания нового мира как единой христианской Церкви.

Собственно, она уже есть, но явлена только посвященному: «Познал я, что невидимый народный Иерусалим – не сказка, а близкая родимая подлинность, познал я, что кроме видимого устройства жизни русского народа как государства или вообще человеческого общества существует тайная, скрытая от гордых взоров, иерархия, церковь невидимая – Святая Русь, что везде, в поморской ли избе, в олонцкой ли позёмке или в закаспийском кишлаке есть души, связанные между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога. И план этот – усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия» (35).

Миссия Клюева была изначально обречена: его ждала не победа, а Голгофа. Да, подобно Христу, сказавшему: «... на сём камне Я создал церковь мою» (Мф. 10: 18), он указал на свою. Памятуя, что «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1), он принес миру свою песнь. Если земная жизнь Спасителя отражена в четырех родословиях, ставших основой Нового Завета, то путь поэта к спасению описан в его родословии – его «народном завете».

Но властители нового мира исповедовали не теоцентрическую, а антропоцентрическую доктрину, идею не усовершенствования мира, а полного отречения от прошлого, поэтому судьба Клюева, как поэта, мешающего «триумфальному шествию советской власти», была решена.

Предчувствуя неминуемую гибель, он пишет свое духовное завещание – «Песнь о Великой Матери», где пишет об эпохе, когда «церковь невидимая – Святая Русь» была зримой. Поскольку образ России ассоциируется с женским началом, представлением, что страна находится под защитой – покровом самой Божией Матери, то поэт и создает образ Матери-Руси, символическим воплощением которого являлась его мать Парасковья Дмитриевна Клюева.

Уже в родословии Клюева образ матери проецируется не только на образ святой Параске-

вы-Пятницы, но и на образ самой Богородицы. «Отроковицей видение ей было: дуб малиновый, а на ней птица в женьчужном оплечье с ликом Пятницы-Параскевы. Служила птица канон трем звездам, что на богородичном плате пишутся...» (30).

Это слияние характерно для национальной традиции. Оно обусловлено тем, что великомученица в ряде случаев выполняла те же функции, что и Богородица, поэтому в духовных стихах пели:

Ему Пятница во сне приснилась
И Богородица появилась.
(Федотов, 1991. С. 57)

А «на старых севернорусских иконах (в частности, на новгородской иконе второй половины XIII века, предназначенной для женского монастыря) Пятница может изображаться на обороте образа Богородицы» [Мифологический словарь, 1991. С. 459].

Как и в первом родословии, образ героини трехипостасен: она является воплощением Матери Сырой Земли, Божией Матери, Матери Человеческой. Родословие Богоматери описано в «Протоевангелии», поэтому «Песнь...» объединяет клюевские варианты протоевангельского и евангельского текстов.

Как гласит сакральный текст, Господь вознаградил бездетных супругов Иоакима и Анну за благочестие и даровал им дитя. В благодарность мать обещала посвятить девочку Богу, и посему Мария в трехлетнем возрасте была введена во храм.

Этот мотив по-своему трансформирован Клюевым в «Песни...», где сама севернорусская сторона введена во храм. Это священнодействие и открывает главу первую <части первой> поэмы. Речь здесь идет о строительстве древними мастерами первого православного собора на Севере – храма Покрова Божией Матери. В числе безымянных строителей только мастера Зяблецова зовут по имени «Аким», которое является производным от «Иоаким». Воистину Аким-Иоаким и должен был построить храм Марии – воспеть хвалу Господу на Руси.

С товарищи мастер Аким Зяблецов
Воздвиг акафист из рудых столпов,
И, тепля ущербы, – Христова рука
Крестом увенчала труды мужика.
(519, 705)

Свой главный храм – «Покров у Лебяжьих догров» (519, 707) – Клюев описывает через излюбленную в народном православии христианскую триаду: Богоматерь – Николай Чудотворец – Георгий Победоносец [Федотов, 1991. С. 61], которая является эмблемой соборной Руси.

Николин придел – брёвна рублены в крюк,
Чтоб капали вздохи и тонок был звук.
Егорью же строят сусеком придел,
Чтоб конь-змееборец испил и поел.
Всепетая в недрах соборных живет...
(519, 706)

Значимость этой триады в поэзии Клюева нами была доказана не раз [Маркова, 1997. С. 221–265, 303; 2009. С. 345–351]. Однако впервые этот формульный ряд был представлен в его родословии. На образ Богородицы здесь проецируется образ Параскевы, на образ Николая Чудотворца – образ самого героя. Что касается Георгия, то его образ таится в подтексте.

Говоря о месте рождения отца, Клюев называет Сить-реку, причем это сообщение звучит в его устах весьма своеобразно: «... родом я по матери прионежский, по отцу же из-за Сити-реки...» (43), т. е. породнен через родителей с этими северными водами и землями. Как через родителей знатные люди породнены с древними родами, так через названные локусы поэт породнился с историческими событиями, что проходили в этом пространстве.

Сить-река, как известно, вошла в древнерусские летописи и в знаменитые исторические сочинения: «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина и «Историю России с древних времен» С. М. Соловьева, так как здесь в сражении с татарами пал великий князь Юрий (в крещении Георгий) и пленён князь Василий.

Называя вместо конкретного места рождения место историческое, летописное, легендарное, поэт вписывает свою родословную в историю. Таким образом происходит типичное для художественного мышления Клюева «собрание русской истории» [Маркова, 1997. С. 222] в лице представителей его рода.

Поэт ни в коей мере не называет себя «княжичем», но для него значимо ощущение родства через принадлежность к историческому месту с одним из замечательных русских Георгиев.

При князе Ярославле Мудром – Георгии произошла христианизация Руси, при князе Юрии Великом произошло страшное надругательство над русскими святынями, и поэтому душа Святой Руси – ее чудесный град Китеж – ушел в воды Светлояра. Чтобы вернуть истинное положение вещей, надо вновь пройти по той, по тропе Батыевой («Жизнь моя, – пишет он в родословии, – тропа Батыева...» (30, 46)). И кто, как не потомок воинов-русичей, должен взыскать сей сокровенный град!

Доказывая наличие в тексте родословия образа Победоносца, мы убедились, насколько тесно в текстах Клюева один формульный ряд («георгиевский») тесно связан с другим («ки-

тежским»), благодаря чему происходит постоянное приумножение смыслов: Крещение Егорием Руси/поражение князя Георгия; историческое событие на Руси/история клюевского рода; Успение Китежа/тропа Батыя, по которой герой держит путь в святой град.

Этот невидимый град вспыхивает в сиянии пудожских изб и олонецких монастырей в родословии поэта, всплывает дивным храмом в «Песни...»:

Над глыбкой чернью брезг креста
Гранёным бледным изумрудом.
Святой Покров, где церковь – чудо!
(519, 720)

Безусловно, Клюев помнил о главном Покровском соборе (известном под именем Василия Блаженного) России, что стоит в древней столице на Красной площади между Кремлем и Лобным местом (русской Голгофой). Вот они – главные национально-государственные символы России!

Однако и в родословии поэта, и в «Песни...» представлена другая национально-государственная триада: невидимый град Китеж, Царско-сельский Феодоровский государев собор и между ними – вся страна, которую олицетворяет русская деревня, ставшая в начале XX в. национальной Голгофой.

В «Песни...» путь героя лежит от Покрова к Феодоровскому собору, от северной поморской земли – к Царскому Селу. Хотя северное китежское пространство у Клюева в родословии не означено образом Покровского собора, тем не менее этот вектор автором уже задан. Путь в Феодоровский собор будто лежит через Покров, петербургский храм, что расположен на улице Садовой.

Родословие поэта, повторяем, предельно лаконично, его информационное полотно редуцировано, свёрнуто. Только благодаря тому, что автор оперирует словесными формулами, отягченными многовековым смыслом, оно вызывает у читателя ответный поток ассоциаций и разворачивается перед ним как потаённый древний свиток. Если современник Клюева, воспитанный на христианской культуре, легко находил ключ к глубинному познанию ее творений, то сегодняшнему читателю, безусловно, нужен посредник, хотя и доступный ему первичный слой каждого произведения поэта достаточно ярок и богат.

Рассмотрим сложность и глубину клюевских ассоциативных связей на примере образа Феодоровского собора. На первый взгляд, это одна из географических точек героя-странника. Однако, напомним, что государев собор наречен в

честь иконы Феодоровской Божией Матери. Согласимся с В. Лепехиным, что Клюев поначалу стихийно, но со временем осознанно поставил перед собой «задачу изображения мира, прежде всего России, *через икону и как икону*» [Лепехин, 2002. С. 510]. Пример тому – образ Феодоровской Божией Матери, таящийся в подтексте обоих родословий и организующий один из главных сюжетных узлов произведений.

Как следует из родословия поэта, в царско-сельском дворце он читал императрице свои стихи, что не подтверждено документами. Однако, следуя логике отождествления героя и Христа, это не могло не случиться: Клюев должен был быть представлен ко двору. Незримая связь поэта и царствующего дома обозначена и на символическом уровне, ибо, как уже сказано, его родословие проецируется на образ Параскевы-Пятницы. На этот же образ проецируется родословие государей Романовых.

Поможет доказать эту связь сказание «Об иконе Феодоровской Богоматери» в издании 1905 г. (репринт 2000 г.) «Благодеяния Богоматери роду христианскому через Ее святые иконы»: будем привлекать факты из «жития» иконы в порядке, удобном для интерпретации клюевского замысла.

Для нас значимо, что на другой стороне иконы Богоматери с Предвечным Младенцем в правой руке изображена святая мученица Параскева-Пятница [Благодеяния..., 2000. С. 211], т. е. происходит слияние образов, на которое мы уже указывали.

Именно с этой иконой пришли послы к юному Михаилу Феодоровичу Романову с просьбой заступиться на царство после польской смуты. После его отказа архиепископ Рязанский Феодорит, передав образ его матери Марфе Иоанновне, умоляет ее благословить сына на служение России, что она и сделала, обратясь к Феодоровской Богоматери со словами: «Да будет святая воля Твоя, Владычице! В Твои руки передаю сына моего, поставь его на путь истины, на благо себе и отечеству». И этот день, 14 марта, стал днем возведения первого Романова на престол и днем празднования иконы Феодоровской Богоматери [Благодеяния..., 2000. С. 217–219]. Налицо две триады – мужская и женская, объединяющие историю русского государства и историю русской православной церкви.

Женская: Богородица – Параскева-Пятница – царица – почти зеркально повторяется в «Гагарьей судьбине», ударном тексте родословия поэта. Образ императрицы удваивается образом ее сестры, расспрашивавшей поэта о его матери. На бытовом уровне это свидетельствует о добросердечии и простоте великой княгини

ни; на сакральном – о символической связи крестьянки (земной Пятницы, земной Богородицы) и представительницы царской власти. «Глубокая скорбь» (42), запечатленная на лице императрицы, говорит о предчувствии ею страшной беды. Любопытно, что образ «дивного Феодоровского собора» (42) вписан в «Гагарьей судьбине» между двумя ликами: последней императрицы и ее сестры великой княгини Елизаветы Феодоровны. Обе они носят то же имя, что собор («Феодоровна» – отчество, характерное для русских императриц).

В «Песни...» этот храм также ассоциируется с двумя женскими образами: цветка и княгини.

Феодоровский собор –
Кувшинка со дна Светлояра,
Ярославны плакучий взор
В путивльские выюги да хмары.
(519, 799)

В четырех строках образы спрессованы так, что вызывают в памяти трагедию на Сити-реке, повлекшую исчезновение града Китежа в водах Светлояра, символичной предтечей которой стал бесславный поход князя Игоря. Ярославна же оплакивает не только свою женскую долю, но и осиротевшую Землю Русскую.

Что касается мужской триады, то очевидна взаимосвязь Михаила и Сына Господня (Предвечного Младенца). Срединным звеном может являться архиепископ Феодорит, образ которого в подтексте удвоен образом Феодора (патриарха Филарета), покойного отца Михаила, но явно в унисон женской триаде напрашивается образ святого.

Как гласит сказание, икона получила имя – Феодоровская – вследствие того, что она была поставлена в 1239 г. в костромском соборе св. великомученика Феодора Стратилата благодаря князю Василию Георгиевичу, по прозванию Квашня. Еще до того, как икона была явлена ему в лесу, жители Костромы видели, как ее нес по городу «человек в богатой воинской одежде», похожий на образ великомученика Феодора Стратилата [Благодеяния..., 2000. С. 210–212]. Соответственно, мужская триада в сказании представлена образами Христа – Феодора Стратилата – царя, подчеркивая тем самым связь русского монарха с прародиной православия – Византией.

В родословии поэта эта триада трансформирована. Безусловно, образ Спасителя и явно, и тайно присутствует в тексте. Но в данном случае он удваивается образом героя – нового Христа, которого в Соловецком монастыре представляет «старец и строитель Феодор» (30, 32), образ которого, скорее, близок по функции образу архиепископа Феодорита. Образ самого

св. Феодора Стратилата, как сказано ранее, за-
явлен в тексте через упоминание Феодоров-
ского собора. На образ царя проецируются ис-
токи клюевского родословия: «Родовое древо
мое замглено корнем во времена царя Алек-
сия...» (43). (Образ последнего царя Николая II
упоминается только в диалоге Клюева и Распу-
тина.) Таким образом, налицо та же триада:
Христос (новый Христос) – Феодор Стратилат –
царь. И налицо та же связка – «Параскева –
Феодор», позволяющая связать родословие
поэта и родословие монарха.

В «Песни...» духовным отцом Клюева также
является Феодор, образ которого проецирует-
ся на образ его матери. Здесь именно связка
«Параскева – Феодор» приобретает чрезвычай-
но значимый характер, становится ударным
звеном свадебного сюжета поэмы. Учитывая,
что под данным углом произведение нами уже
анализировалось, то, не останавливаясь на
подробностях, напомним метафизическую ос-
нову брака Параскевы и Феодора. Последний
предстал перед девушкой в облике поморского
парня Феди Калистратова. В нем девушка узре-
ла святого, иконе которого была поклонны.

«Люблю я Федю Стратилата
В наряде, убранном богато
Топазами и бирюзой!..»
(519, 715)

Обратимся вновь к сказанию. Из него явст-
вует, что в древности этот святой соединился с
богородичной иконой, дабы помочь Владычице
защитить Землю Русскую. И действительно, уз-
нав о нашествии татар, благоверный князь Ва-
силий Георгиевич через молитву просит заступ-
ничества у Спасителя, Пречистой Его Матери,
великомученика Феодора Стратилата и всех
святых. Мало того: с чудотворной иконой пошел
он на врага. «Едва войска сошлись и татары об-
нажили мечи, как от Св. Образа воссияли боже-
ственные, пресветлые лучи, которые, как опа-
ляющий огонь, устремились на татар и пожига-
ли их» [Благодеяния..., 2000. С. 215]. Так, Кост-
рома избежала трагической участи большинст-
ва городов русских.

В «Песни...» неприятельские силы персонифицированы в образе медведя, предъявляющего супружеские права на Парашу. Защищая любимую, защищая христианку, Федя погибает, успевает перед кончиной обвенчаться с ней.

В сказании отмечается: на месте, где стояла во время битвы икона, был поставлен крест. В «Песни...» же на месте пролитых Парашей слез вырос «слезный крин, На нём с лицом Федюши, Чтоб жальче было слушать, малиновый павлин» (519, 749).

Итак, мужская триада в поэме задана через образы героя поэмы (его образ ассоциируется с Христом) – Феодора Стратилата – царя Николая. С последним герой встречается в царско-сельском саду. Государь, казалось, был под стать и этому саду, и дивному собору, и своему народу: «...ласков, в кителе простом»; «...говорил тепло с развальцем, Купецкий сын перед зеркальцем» (519, 803). Но «зеркальце» будто отражает не живой лик, а лицо человека, еще до смерти усопшего.

Напрасно ставнями ушей
Я хлопал, напрягая слух, –
В дом головы не лился дух...
(519, 804)

Духовная связь между царем и народом исчезла:

Душа же рощею берез
Шумела в поисках луча,
Бездомной иволгой крича,
Но между рощей и царем
Лежал багровый липкий ком!
(519, 805)

Хотя, казалось, сама земля, сам Феодоровский собор, что пророс «Кувшинкой со дна Светлояра» (519, 799), оберегает эту связь, образуя заповедное китежское пространство. То, что сокровенный град соотносится не с одним местом на Руси, заявлено поэтом еще в его родословии, где он описывает поиски Китежа на Онего [Маркова, 2009. С. 224–278, 325]. Ассоциативная связь Феодоровского собора с Китежем в поэме не случайна. Именно туда хотел перенести икону Феодоровской Божией Матери псковский князь Георгий Всеволодович, но она не сдвинулась с места, будто предчувствуя судьбу града.

Но почему Богоматерь и Феодор Стратилат спасли Кострому, город Георгиевича, и не помогли ни Городцу Волжскому, где была впервые явлена икона, ни его строителю князю Георгию?.. Может, жители Городца не были крепки в вере?

Не случайно у Клюева в одной строфе сопряжены Феодоровский собор, Светлояр и «Ярославны плакучий взор...» (519, 799). Святая Русь терпела мучительные поражения, когда утрачивала свое единство, свою соборность.

Связь богородичной чудотворной иконы с Феодоровским собором символизирует связь русских с «мати верой», утверждает право православной Руси быть преемницей Византии. Ту же функцию в обоих родословиях выполняет связка «Параскева/Феодор». Таким образом, раздвигаются временные рамки произведений. Но расширение границ идет не только по верти-

кали, но и по горизонтали, ибо Святая Русь объединяет многие народы, и многие народы названы в обоих текстах, в их числе и самые близкие северянам – финно-угорские.

Но эти племена обитали (и проживают) не только у северных озер, но и на великой русской реке Волге, где впервые была явлена икона Феодоровской Божией Матери. В сказании этот факт никак не обозначен, так как для верующих значима не национальная, а конфессиональная принадлежность. Поэт же акцентирует финно-угорскую «прописку» великомученика Феодора Стратилата.

Лицом жених Параши схож с византийским святым, одеянием – с лопарями (старое прозвание саамов и сегозерских карелов): «Обут дитишка в пимы, и по рубахе две каймы Испещрены лопарским швом» (519, 725). Мало того: земляки героя, представляясь царскосельскому начальству, величают себя «русскими лопарцами» (519, 798). Сам царский дворец, как и государев собор, находятся на исконной земле еще одного финно-угорского народа – чухонцев (старое прозвание финнов-ингерманландцев).

Обращаясь к храму, автор вопрошает: «Какой метелицей ты занесен в чухонское поле?» (519, 799). Собственно, ответ на этот вопрос был дан чуть ранее: «Царь-от живет в селе, Как мужик... на живой земле!..» (519, 798). Хотя чухонцы принадлежат к другой (лютеранской) ветви христианского древа, они не только не враждебны православным, а, наоборот, как крестьяне являют собой пример любовного возделывания земли, на которой с 1905 г. и до момента ссылки постоянно проживала царская семья.

Клюев не просто называет другие российские народы, но они будто прорастают в его текстах через знаки своих культур. Если в родословия поэта мотив обретения героем певчего пера, восходящий к калевальскому мотиву о происхождении кантеле, «спрятан» в подтексте произведения [Маркова, 2009. С. 261–269], то в прологе «Песни...» Клюев чуть ли не дословно цитирует строки из сорок первой руны «Калевалы» (книги, сотворенной Элиасом Лённротом на основе карельских и ингерманландских эпических песен). Сравним:

«Калевала»

Собрались, приплыли щуки,
Псы нескладные морские;
Собрались от рифов сёмги,
Из глубин сиги приплыли,
Выплыл окунь красноглазый
Корюшки приплыли стаей,
Вместе все в камыш уткнулись...

[Калевала, 1985. С. 314]

«Песнь о Великой Матери»

Эти вести – рыба стая,
Что плывет резвясь, играя,
Лосось с Ваги, язь из Водлы,
Лещ с Мегры, где ставят мёрды,
Бок изодран в лютой драке
За лазурную плотицу...

(519, 702)

Оба фрагмента совпадают по размеру, по потоку параллелизмов, которые у Клюева, как и у Л. Бельского, переводчика «Калевалы», идут без соединительного союза «и» (подсказка А. И. Мишина), подчеркивая густую динамику великого эпоса.

Если в «Калевале» рыбы вместе со всеми земными и небесными созданиями внимают вещему певцу, то в «Песни...» подводные твари приносят ему вести, которые, сливаясь с притчами кижских соборов, создают новый – христианский – эпос: поэт Николай Клюев принимает эстафету у своего языческого преемника – вещего певца Вяйнямёйнена.

Но если Лённрот расшил свою книгу жемчужинами народной поэзии, то Клюев не имел подобного аналога в русском фольклоре. Однако он создает иллюзию изустного происхождения своего творения, тем самым подчеркивая его подлинность.

Изуственность и вариативность характеризуют и родословие поэта, в котором ни один из восьми текстов полностью не совпадает с другим. Шесть написаны с его слов, а два малых, совпадая в деталях с основными текстами, являются документами, не предназначенными для печати. В первом родословии Клюев сознательно ориентировался на Новый Завет, включающий четыре Евангелия и ряд сопутствующих сакральных текстов, во втором – на народную эпическую традицию (русскую и инонациональную), разумеется, переплавляя ее с евангельскими и другими сакральными текстами, подчеркивая самим языком описания монументальность России-храма и гигантский масштаб вселенской катастрофы, разразившейся, когда храм этот рухнул.

Хотя в поэме упоминаются многие битвы с иноверцами, но не они являются ее главными врагами. Каждого человека и народ в целом подстерегает «духовный Мамай» (519, 805). Наиболее полно образ «духовного Мамаю» воплощен в Григории Распутине. Этот «змеиный барс» (519, 804) встал между царем и народом. Он опасен тем, что похож на Спасителя, что и показано в «Гагарьей судьбине», где он действительно спасает гибнущих в буре паломников и ведет их ладью к заповедному граду.

Но в «Судьбине» же показано, что он не выдержал искушение «медными трубами» и обернулся в беса. Таким он и предстал в «Песни...», где описаны последние дни Распутина и его страшная гибель, увы, не ставшая для России спасением, ибо процесс подмены подлинных ценностей на мнимые зашел слишком далеко [Маркова, 1997. С. 211–264]. Поэтому родословие поэта завершается предвидением крестных мук нового Христа и Матери-Руси.

«Песнь...» же дает веру в воскресение, которую символизирует образ внучки Параши со значимым именем Анастасия (переводится как «воскресение»). Этот образ входит в женскую триаду «Песни...»: Богородица – Параскева – Анастасия. Он и заменяет образ последней царицы, о которой в поэме говорится вскользь, и в то же время проецируется на образ Анастасии Романовны, любимой жены Ивана Грозного.

Б. А. Филиппов, анализируя «Погорельщину», связал это имя на символическом уровне с идеей русской государственности [Филиппов, 1969. С. 127]. Справедливости ради заметим, что там героиня носит и имя, и отчество этой царицы. Здесь же отчество героини не названо, так как целый фрагмент, указанный в плане рукописи [Клюев, 1999. С. 979], выпал из произведения: либо был утрачен, либо не написан автором.

Но то, что место в знаковой триаде принадлежит Анастасии, безусловно. Героиня описана в пути, в поисках жениха – нового Феодора Стратилата. Важно отметить, что героиня идет через лес. Напомним, что Феодоровская икона была найдена в лесу на сосне. Но конец поэмы утрачен, поэтому состоялся ли спасительный для Русской Земли брак, неизвестно. Неизвестно, кто конкретно в названной триаде будет выполнять функции царя. Из данного текста и из творчества Клюева в целом ясно одно, что во главе Святой Руси должен быть крестьянин. Но, повторяем, символические цепочки либо претерпели подмену, либо разорваны. И все же писатель оставляет читателю надежду: открытый финал «Песни...», как и открытый финал родо-

словия поэта, принципиально важны для Клюева, ибо подчеркивают, что жизнь Духа бесконечна и бесконечна история России...

В заключение отметим, что намеченный в родословии поэта «феодоровский комплекс» в «Песни...» представлен в развернутом виде и в системе сложных ассоциативных связей, позволивших углубить символическое значение поэмы.

Литература

Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы / Предисл. Н. Н. Скатова; вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 1999. 1072 с.

Клюев Н. Словесное древо. Проза / Вступ. ст. А. И. Михайлова; сост., подгот. текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб.: Росток, 2003. 686 с.

Базанов В. Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева. Л.: Наука (Ленингр. отд.), 1990. С. 194.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 232.

Благодеяния Богоматери роду христианскому чerez Ее святые иконы. М.: Паломник, 2000. С. 210–221.

Калевала / Сост. Э. Лённрот. Пер. Л. П. Бельского. Петрозаводск: Карелия, 1985. 381 с.

Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. М.: Паломник, 2002. С. 510.

Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск: Карельский НЦ РАН, 1997. 319 с.

Маркова Е. И. Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. Петрозаводск: Карельский НЦ РАН, 2009. 354 с.

Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 459.

Полякова С. В. О внешнем и внутреннем портрете Н. Клюева (К вопросу об архетипичности поэтического языка) // Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сб. 7. Тарту, 1986. С. 150–161.

Федотов Г. П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. С. 49–64.

Филиппов Б. А. Погорельщина // Клюев Н. Сочинения: В 2 т. Мюнхен, 1969. Т. II. С. 113–138.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ:

Маркова Елена Ивановна

зав. сектором литературы и фольклора, д. филол. н.
Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН
ул. Пушкинская, 11, Петрозаводск, Республика Карелия, Россия, 185910
эл. почта: illh@krc.karelia.ru
тел.: (8142) 781886

Markova, Elena

Institute of Language, Literature and History, Karelian Research Centre, Russian Academy of Science
11 Pushkinskaya St., 185910 Petrozavodsk, Karelia, Russia
e-mail: illh@krc.karelia.ru
tel.: (8142) 781886