

Чехонадских А.В. (НГТУ, Новосибирск)

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЙ ПРИНЦИП В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

Тёпел паз, захватисты кокоры,
Крутолоб тесовый шоломок.
Будут рябью писаны подзоры
И лудянкой выпестрен конёк.

По стене, как зернь, пойдут зарубки,
Сукрест, лапки, крапица, рядки,
Чтоб избе-молодке в красной шубке
Явь и сон мерещились – легки.

Крепкогруд строитель-тайновидец,
Перед ним щепка как письма:
Запоёт резная пава с крылец,
Брызнет ярь с наличника окна...

Н. Клюев.
«Рождество избы»

Светлой памяти моего отца.

1. **Своеобразие поэтики Клюева.** Немецкое издание «Сочинений» Николая Клюева в двух томах (1), наиболее полное и достойное из имеющихся на данный момент, снабжено значительным исследовательским и критическим материалом. С одним и тем же названием «Николай Клюев» в томе первом помещена полуторастраничная статья Бориса Филиппова, а во втором – статья Эммануила Райса, также весьма пространная.

Наряду с огромным объёмом биографических сведений и фактов обе статьи настаивают на исключительно высоких оценках разных сторон клюевского творчества.

По мнению Эммануила Райса (2), «не будет преувеличением (примеч.1), если мы скажем, что во всей русской литературе не было до сих пор ничего равного Клюеву по утонченности и совершенству стихотворного мастерства. В этом отношении его творчество является значительным шагом вперёд, до сих пор никем не превзойдённым, по отношению ко всей поэзии нашего Ренессанса, лебединой его песнью...»

Надо сказать, своё видение предмета оба упомянутых исследователя подтверждают, главным образом, более или менее удачными примерами, сопровождая их повторяемыми на разные лады восторженными оценками одних и тех же четырёх составляющих мастерства поэта, отмеченных ещё современниками:

- (1) яркости и чистоты образности, близкой к фольклору,
- (2) точного и неистощимо разнообразного эпитета,
- (3) изобретательной и часто многосоставной метафоры (примеч.2),
- (4) исключительно (и органически) богатого словаря.

Скажем, Б. А. Филиппов находит изумительные слова:

“Сквозь сито исчернённого заводской гарью дождя, сквозь кровь и гам революции, сквозь пошлятину засиженного мухами привычно-тусклого мировосприятия прорывается глубинная лепота, красота словообраза, мыслеформы, и д е и. Идеи в смысле платоновском, а не обывательски-интеллигентском. Идеи, облечённой в такую яркую, чеканную, своеобразную и воистину н а р о д н у ю форму, что диву даёшься, как мог уместить поэт всё это узорочье мысли и образов, слова и мелоса в скупые строки своих стихов и поэм. И удивляешься той поистине титанической работе поэта, что смог от беспомощных, подражающих сквернейшим образчикам среднеинтеллигентской поэзии стихов подняться на такие кряжи.

И всё это великолепие, вся эта глубина усмотрены в – на первый взгляд с самой разобыденнейшей жизни, самом сером быту северной мужицкой избы, даже в “городских предбольничных берёзах”...” (3)

Однако к этим известным пунктам прибавляются и весьма любопытные новые. Так, Э. Райс в связи с поздними поэмами указывает:

“К этому времени мастерство Клюева достигло совершенства. Точностью и утончённостью языка и образности он превзошёл наиболее изощрённых мастеров русского Ренессанса. Главная его заслуга – претворение средневековой иконописи в словесное искусство. Это блестяще удалось благодаря сохранению на севере очагов культурной атмосферы, в которых икона родилась. Тут Клюев один, без всякой посторонней помощи, открыл новое измерение русской поэзии. Его стихи воскрешают чёткость рисунка, прозрачность красок и неизречённую музыкальность линии дионисиевой школы. Как и величайшие гении иконописи, Клюев полностью порывает со всяческим реализмом, даже с классическим “подражанием природе”. Его образы чисто умозрительны, но сила его словесного дара наделяет их пластически плотной конкретностью... Подобно иконописцам, Клюев сводил многообразие земного мира к знаку, к символу, ни в какой мере не теряющему своей красочной действительности...” (4)

И тремя страницами далее:

“«Заозёрье» стоит особняком в творчестве Клюева. Оно менее иконописно, чем, например, «Мать-Суббота» или «Погорельщина». Здесь не успевший развиваться зародыш какого-то нового стиля, менее яркого, но, пожалуй, ещё более утончённого, быть может, того специфически клюевского стиля, который вырабатывался у поэта в дальнейшем, но раскрытие которого пресекли

преследования и последовавшая за ними смерть... Здесь духовный мир расцветает в дебрях плоти и земного благополучия. Село – не символ далёких и ярких небес; оно само глубина какого-то неведомого надирного неба, безграничного сонного царства торжествующей плоти... Возможно, что, углубляясь в самого себя, в процессе творчества Клюев – из мира иконы – стал приближаться к каким-то другим берегам: к тому, что было до иконы.” (5)

Нельзя не добавить, что наряду с неоспоримыми достоинствами современники отмечали и существенные недостатки техники Клюева:

(1) незрелую, «неумелую» рифму (Брюсов),

(2) «словно нарочитую бедность ритма» (Вс.

Рождественский)

к которым внимательный читатель легко добавит и следующий:

(3) неуклюжий, сбивчивый и противоречивый синтаксис, затруднённое, особенно при первом чтении определение грамматических функций –

ведь, в самом деле, как отнестись к таким примерам:

<p>Кругом земля-землища Лежит, пьяна дождём, И бора-старичища Подоблачный шелом... Зорька в пестрядь и лыко Рядит сучья ракич, Кузовок с земляничкой – Солнце метит в зенит... Пусть осень густой варенухой Обносит(?) труппобных гостей – Ленивец, хоть филин заухай, Не сгонит дремоты с очей!..</p>	<p>Я люблю цыганские Свист костра(?) и рж Под луной как призр И ночной железный Зорькой тишь, гарм Дым овина, в росах(Уже хоронится от сл Прыскучий заяц... С И нечем голые коле Берёзке в изморось : Ненаедою-гостем за Усадить на лежанку</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Лесных погостов старожил, Я молодею в вечер мая, Как о судьбе того, кто мил, Над палой пихтою вздыхая. Забвенье светлое тебе В многопридельном хвойном храме, По мощной жизни, по борьбе Лесными ставшая мощами!..</p>	<p>Всё по-старому: де Спит лохань и прит Кошель с янтарною Луна забрезжить но Зарит... Замучен за дело свя Безжалостно юный!</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

а число их можно увеличивать до неправдоподобия?

Однако же, как раз в самих этих «узких местах» и возникает необходимое повышение напряжения. Давно замечено, что кажущиеся недостатки техники крупных мастеров являются оборотными сторонами её же достоинств. Итак, спросим:

(1) что при кажущейся скудости и бессодержательности рифмы (примеч.3) может принимать на себя её функции в общей эвфонии стиха?

(2) При однообразном и незамысловатом ритме (причём речь идёт о ритме в узком, силлабо-тоническом смысле) за счёт чего поэт преодолевает неизбежную, казалось бы, монотонность?

(3) Если слабая синтактика ключевской фразы не может нести полной смысловой нагрузки, то какие элементы стиха принимают на себя его незаурядное художественное содержание?

(4) Есть и ещё один ключевой момент, технический уже во вторую очередь – а прежде всего связанный с мировоззрением Клюева и содержанием его стихов: проблема клюевского мистицизма.

К сожалению, суждения о мистической ценности клюевского «откровения» не выдерживают никакой критики, хотя принадлежат они многим различным

авторам: от Никоса Казандзакиса (6) до Бориса Филиппова, писавшего (7):

“Огромное значение Николая Клюева в том, что он – мост, соединяющий наше время со стихией огнепального протопопа Аввакума. Он не надуманно, не теоретизированно, а органически пришёл к подлинно национальному, самобытному. Своеобычная словесная культура потаённых сект и староверчества, прологи и цветники дониконовского письма, радельные песни и поморские ответы Денисова, старорусская церковная традиция – всё это сочеталось в нём с высокой поэтической техникой русского XX века... С Клюевым в русскую поэзию вломилась совсем особая языковая стихия, совсем особая система образов, совсем особая, глубоко национальная система стиховой инструментовки...” (8)

Ещё более радикального взгляда придерживается Э. Райс:

“миросозерцание Клюева эзотерично... Это не отвлечённые умозрения, а личный, добытый путём сурового аскетизма опыт: “Будь убог и тёмн телом, светел духом и лицом”... Клюев принадлежит к редчайшему в мировой литературе разряду подлинных мистиков, сумевших воплотить свой сверхчувственный опыт в людской речи, самую природу предназначенной для иных целей, как *(по-видимому, следует читать: “таких, как” – иначе фраза становится комична)* Ангелус Силезиус, Святой Иоанн Испанский (San Juan de la Cruz) и лучшие из английских «метафизиков» XVII века: Джордж Херберт и Джон Воун. Если не считать namного слабейшего Фёдора Глинку, в России Клюев – единственный. А за XX век не знаю ему равного и во всём остальном мире...” (9)

Но тот же Б. Филиппов приводит характеристику образа жизни поэта, *начисто* исключая наличие духовного сознания и сколько-нибудь стойкого мистического опыта:

“Вечно мечущийся от православных Соловков или Ферапонтова монастыря к староверам, от староверов – к хлыстам или бегунам, от скрытников и бегунов – к революционным кружкам, и от них – опять к православию, – Клюев одержим и чрезмерной плотоядностью, крайней сексуальностью, притом экзальтированным мужеложством... Великий книгочей и начётчик сторообрядского характера, он поражал профессиональных философов и литераторов тончайшим пониманием и огромными знаниями литературы и философии... Обуянный немалой гордыней, знавший хорошо себе цену, писал письма издателям, редакторам и крупным и мелким литераторам в елейном псевдомужицком стиле, с простонародными словесными завитушками и концовками... Резко выраженный эгоцентризм и толкает Клюева то к православию, то к анархизму, то к аскетизму, то к богохульству.” (10)

Э. Райс также замечает: “В глубине души аскета Клюева жили сильные страсти и жадность к радостям земной жизни...” (11)

Так вот, в-четвёртых, спросим: какие особенности поэтики *производят впечатление* мистического откровения, даже не претендуя на таковое в сколько-нибудь содержательном смысле (примеч.4)?

Итак, загадка клюевского своеобразия весьма многогранна и содержательна: не блеща в обычных составляющих поэтической техники, поэт *чем-то иным* производит впечатление утончённого и совершенного мастера; едва выходя за рамки анонимного сектантского фольклора, он за счёт *чего-то иного* оказывается на

редкость выраженной индивидуальностью; в сбивчивой и неуклюжей поэтической речи *неким иным* образом проявляет исключительную силу; будучи страстным и мечущимся человеком, неожиданно предстаёт совершенно *иным*: мистиком...

Нельзя не отметить и ещё одного момента – и хотя его можно счесть только субъективно-оценочным, он содержит в себе объективное ядро. В той плеяде новокрестьянских поэтов, которой суждено было напомнить о славе Кольцова, Никитина и Сурикова, Клюев был самым первым и скромным в проявлении своего лирического дара. Не говоря уж о лиризме Есенина, далеко ему до щемящей нежности и прозрачности русской сказки, воплощённой Сергеем Клычковым в стихах (и прозе!), равно как и до взрывчатой силы и экспрессии Павла Васильева. Даже у «братьев меньших»: Петра Орешина, Ивана Приблудного, Пимена Карпова – иногда рождались «песни сердца», просто и естественно выговаривающие себя стихи незабываемого и незаменимого обаяния. Если у Клюева такие и есть – то не в них он являет свою глубину.

Тогда в чём (примеч.5)?

2. Орнамент как принцип. Уже при первом своём появлении в истории литературы в качестве даже не поэта или сказителя, а «олонецкого крестьянина» – корреспондента Александра Блока – Николай Клюев даёт исключительно содержательную характеристику своего эстетического идеала, который сумеет убедительно проявить в стихах только через несколько лет: «Вглядывались ли вы когда-нибудь в простонародную резьбу, например, на ковшах, дугах, шеломках, на дорожных батожках, шитье, на утиральниках, ширинках – везде какая-то зубчатость, чаще круг-диск и от него линия, какая-то лучистость, «карта звёздного неба», «знаки Зодиака». Народ почти не рисует, а только отмечает,

только проводит линии, ибо музыка линий не ложна, краски же всегда лгут...” (примеч.6)

И в первый, «блоковский» период своего творчества Клюев часто с неожиданным мастерством воспроизводит символистские (и блоковские, в особенности) интонацию и динамику стихотворения, существенно выделяясь только одним: если стихи самих символистов часто позволяют образу как бы «выплывать из тумана», что достигается рядом композиционных и эвфонических приёмов, то Клюев всегда сохраняет отменные образную ясность и красочную звучность.

В период же вызревания оригинального стиля Клюев как будто взялся опровергать собственный прежний скептицизм: “слово не резец”.(см. сноску 11).

В самом деле, в некоторых отношениях ещё сохраняя преемственность по отношению к символизму, он радикально порывает с символистской идеологией (примеч.7) – и полностью преодолевает принципиальную для большинства из них вокализацию звуковой фактуры, будь то собственно вокализмы или консонатизмы. Несмотря на обилие в его стихах ассонансов и аллитераций, они почти незаметны благодаря нескольким оригинальным и тщательно выдерживающимся композиционным приёмам. Именно они-то с поразительной точностью воспроизводят характерные приёмы народного прикладного искусства.

Для орнаментов резьбы или вышивки характерно преобладание ритмического начала. Не говоря уже об орнаменте чисто геометрическом, даже в иконическом повторяются имитации небольшого числа элементов, сохраняющих лишь общее подобие образа обозначаемого (но не изображаемого) предмета – цветка, листа, животного, нередко орудий труда или быта (в том числе оружия или музыкальных инструментов) – с обязательным

устранением всякой индивидуальности из использующегося контура (примеч.8). С большим или меньшим успехом орнамент передаёт единство бытийного потока, потому и его целостность создаётся на новом уровне: в неразъёмной *вязи* растений, животных, небесных светил и т.д. Аскетизм – даже не линий, а штрихов – восполняется не богатством красочного состава, а интенсивностью контраста и равновесия задействованных цветов. Двух цветных нитей на белом полотне бывает достаточно, чтобы создать впечатление изумительно пёстрой и нарядной вышивки.

Что же схожего можно найти в языковом материале?

Прежде всего, ключевский словарь не просто фольклорно богат и притом весьма своеобразен. Поэт несомненно особо отбирал – и регулярно использовал – те слова из *трёх* словарей – литературного, общерусского просторечия и специфического для северных диалектов – которые обладали звуковой яркостью и именно «резкостью». Поэтому-то постоянно встречаются в его строках «избяные обозы», звёзды, резь и рябь, звери, зори и узоры, солпопёки и сутёмки, медвежьи ели и ржаные пожни... Представительство букв «ж» и «з» значительно выше среднестатистического, глухих шипящих – значительно ниже. Неустанно и весьма изобретательно обыгрываются им сонорные и носовые.

Далее, повторы – будь то гласных или согласных – в стихах Клюева воспринимаются иначе, чем обычные ассонансы и аллитерации; они легко определяются «на глаз», но отнюдь не «лезут в уши». Их «легато», столь характерное для символистской эвфонии, здесь неизменно уступает первенство «стаккато» ярко-звонких консонант, нигде не данных сплошь, единой цепочкой повторов небольшой группы – но с непременными «засорами», когда, задав «звуковой аккорд» каким-либо значимым

словом, поэт избегает входящих в него фонем хотя бы в ближайших одном-двух словах, чтобы затем повторить его ещё и ещё раз. При такой интенсивности консонатного строя даже нередкие у Клюева внутренние рифмы становятся трудноуловимы!

Нередко возникает впечатление, что эти яркие «аккорды» провоцируют появление в тексте построенных на их основе слов, даже ценой затемнения смысла и некоторой неестественности речи:

Зарделось оконце... Закат-золотарь Ш асть в избу незваный: принёс-де стихарь – Умершей обнову, за песни в бору, За думы в рассветки, за сказ ввечеру,	А вынос блюсти я с Сутёмки, зарядку и Скупцу ж листодёру Велю золотые шири
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

(“Четыре вдовицы к усопшей пришли...”, – “Избяные песни”)

По существу, поэт как раз и стремится превратить слово в резец, добиваясь отчётливой зернистости фонетической фактуры, предельной контрастности стиховой ткани именно на литеральном уровне. А неизбежные чередования и возвращения буквенных групп, легко – хотя и неосознанно – улавливающиеся слухом, как раз и задают весьма устойчивый литеральный ритм. Полная аналогия со строкой вышивки или резной каймой!

А в киноваренном озёрке,
 Где золотой окуний сказ,
 На бессловесный окрик – зорко
 Блеснёт каурый щучий глаз.

(“Чтобы медведь пришёл к порогу...”)

Однако у Клюева этот ритм имеет иную природу, чем символистские литеральные ритмы: не динамическую, а статически-орнаментальную (примеч.9). И это просматривается особенно отчётливо при сравнении роли кульминации у символистов и у Клюева.

Как мы стремились показать (12), принципиальным пунктом для того, чтобы стихотворение состоялось именно как символистское, является качественная смена состояния в момент кульминации. Подведение же к ней достигается не только с помощью изменения интонации, нагнетания выразительности образа и напряжения лирического сюжета, но и за счёт сгущения многообразных литеральных ритмов. Последние едва ли прямо замечаются читателем или слушателем, как прочие приёмы звуковой организации текста – скажем, аллитерации или внутренние рифмы – но неосознанно оказывают тем большее художественное воздействие.

Итак, «принципиальная схема» символистского стихотворения такова:

(1) фаза подъёма (интенсификация литеральных ритмов);

(2) момент кульминации (интонационный «всплеск»);

(3) раскрытие новых смысловых горизонтов в качественно новом состоянии.

Зрелый Клюев, однако, к ней вовсе не стремится.

Орнамент звукообразной речи призван отобразить «избяной космос», где и предметный быт, и человеческая деятельность с её радостями и печалью предстают частью мирового узора. Всё существует как данность, в своеобразном «внутреннем времени»; потому и в стихотворном изображении этого летаргического бытия качественного преобразования в момент кульминации нет и быть не может.

Однако все ритмические факторы вполне проявляют себя в звукописи изумительной, мало где ещё достигнутой красоты. Примеров множество, укажем только некоторые:

“В просинь вод загляделися ивы...” 1912	“Коврига свежа и ду
“Набух, оттаял лёд на речке...” 1912	“Зима изгрызла бок
“Вешние капли, солнопёк и хмара...”	“Есть горькая супе

<p>1914 “Уже хоронится от слезки...” 1915 “Лесные сумерки – монах...” 1915 “Не в смерть, а в жизнь введи меня...” 1915 “От сутёмок до звёзд...” 1916</p>	<p>1916 “Печные прибои пы “Льянюкудрых туч «Рождество избы» 1 «Вражья сила» 1915</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Яркие кульминации нечасты, хотя и их можно найти:

“Тучи, как кони в ночном...” (1912/13):

Гоже ли девке платок/ Супить по самые брови?//

По сердцу ль парню в кудрях/ Никнуть плакучей
ракитой?..

“Запечных потёмок чурается день...” (1913): *Глядь, в
горенке стол самобранкой накрыт...*

“Пашни буры, межи зелены...” (1914):

И не чую больше тела я,

Сердце – всхожее зерно...

“В этот год за святыми обеднями...” (1916): *Полетай,
моя дума болезная...*

Однако после кульминации всё постепенно
возвращается к исходному состоянию; всплеск иссякает, и
поверхность приобретает прежний вид. Именно эта
тенденция в годы полной зрелости клюевского стиля
приводит к совершенной статике орнамента.

Даже необратимо-мощная кульминация в
стихотворении 1916 г. “Звук ангелу собрат...”:

...Я слышал, как заре откликнулась заря,

Как вспел петух громов, и в вихре крыл возник,

Подобно рою звёзд, многоочитый лик...

вплотную подводит к его завершению:

Я видел звука лик и музыку постиг...

Это и есть художественный итог произведения (кстати,
одного из наиболее знаменитых и часто цитируемых у
Клюева); новая фаза после кульминации не предполагается
и просто не успевает начаться.

И такое снижение роли кульминации произошло у Клюева никак не случайно. В ранних стихотворениях, в «блоковский» период творчества поэта, когда его стихи полностью умещались на символистских устоях, поэт убедительно добивался качественного изменения внутреннего состояния в момент кульминации.

Назовём только некоторые из многочисленных примеров:

“Я говорил тебе о Боге...” (1908), где после восклицания: “О, неужель за дверью гроба...” динамика развития образа претерпевает трагический срыв; также трагически преломляется сдержано-скорбное поначалу стихотворение “Ты всё келейнее и строже...” (1908/11) после строк

Зимы предчувствием объаты,
Рыдают сосны на бору...

В стихотворениях “Помню я обедню раннюю...”, “На песню, на сказку...”, “Весна отсияла...” (1911) – именно за строками кульминации раскрывается совершенно иной план состояния.

3. Анализ двух стихотворений. Нам осталось проследить, как в характерных клюевских стихах зрелого периода литеральные ритмы приобретают орнаментальный характер.

I. Начнём с наиболее явного примера.

<p>Не в смерть, а в жизнь введи меня, Тропа дремучая лесная! Привет вам, братья-зеленя, Потёмки дупел, синь живая!</p> <p>Я не с железом к вам иду, Дружась лишь с посохом да рясой, Но чтоб припасть в слезах, в бреду</p>	<p>И, брашен солнечны Набрать младенческ</p> <p>На мху, как в зыбке, Под «баю-бай» осип О, пуца-матерь, туч Туман пушистее куд</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

К ногам берёзки седовласой, Чтоб помолиться лику ив, Послушать пташек-клирошанок	Как сладко брагою л На вашей вечере уш Прозрев, что веткок Душа родимая гляди
----------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------

Это очень характерное для зрелого Клюева стихотворение 1915 года никак не выделяется из лирики этих лет именно в силу своей типичности. Любовно называемые приметы дремучего леса (примеч.10), сдержанное «шишкинское» великолепие цвета, уютная суженность зрительной перспективы, ограничивающей поле зрения несколькими шагами, наконец, не раз воплощавшееся Клюевым состояние радостного умиления (почти не свойственное прочим авторам новокрестьянской плеяды), сужающее и содержательную перспективу стихотворения – всё это делает стихотворение замечательно цельным и законченным. Полная реалистичность в передаче как пейзажа, так и переживания, равно как и демонстративное пренебрежение правилами символистской вокализации в сочетаниях согласных: “*дружась лишь с посохом*”, “*чтоб припасть в слезах*”, “*чтоб помолиться*”, “пташек-клирошанок” могли бы служить вполне убедительным подтверждением «преодоления символизма»...

Однако нельзя не посмотреть на это и с другой стороны: тщательно выдержанные замкнутость и законченность *сами по себе* сделали бы стихотворение абсолютно неинтересным этюдом в парнасском духе (разве что на ином материале), вдобавок исключительно бедным лирически: одно-единственное состояние, не имеющее ни внутреннего конфликта, ни динамики; на что же рассчитывает искушённый автор? В чём он находит скрытые ресурсы поэтического содержания, когда внешне они сведены к минимуму?

Первое, что озадачивает при чтении (примеч.11), – это постоянные недоумённые возвращения глаз (как и слуха) от читающихся в данный момент строк к тем, что стоят чуть выше и прочитаны чуть раньше. Глаз, как и слух, постоянно ищет, казалось бы, ухваченных тавтологий, но – с ещё большим недоумением обнаруживает, что **их нет** (примеч.12)! Поэт мастерски пользуется паронимией на грани омонимии, причём располагает эти литеральные комплексы достаточно определённо: единожды в каждом катрене, кроме одного, где этот комплекс возникает дважды. Итак, подготавливаемый уже во второй строке

Тропа дремучая лесная...

комплекс *бр-з/с(е)л* оказывается далее пунктирной аллитерацией:

3-я строка: *братья-зеленя*;

7-я строка: ... в *слезах*, в *бреду*;

11-я строка: *брашен солнечных...*

17-я строка: как *сладко брагою* лучей...;

дважды это же сочетание возникает в рассредоточенном виде:

8-я строка: ... *берёзы седовласой* – как эхо только что прозвучавшего “в *слезах*, в *бреду*”;

4-й катрен: На мху, как в *зыбке*, *задремать*

Под «*баю-бай*» *осиплой ели...*

О, пуца-матерь, тучки *прядь*,

Туман пушистее *кудели...*

Этот главный консонантный контур Клюев искусно дополняет побочными линиями:

1-й катрен: консонантное единоначалие *тропа-привет-потёмки*, которое притом задаёт любопытный «квадрат»: *тропа дремучая – привет вам, братья*;

1-я – 5-я строки: фонетическая арка *жз–жз*, подчёркивающая смысловое сопоставление: *в жизнь введи – не с железом иду*;

2-й катрен: две переключки глухих, главным образом, консонант, на *с-п-х*: *с посохом–припасть в слезах*,– и «сцепляющаяся» с ней же – на *в-с-л*: *в слезах–седовласой* (причём здесь слово *седовласой* дополняет, как мы отмечали, «рассеянную» версию основной аллитерации, да кроме того, замыкает ещё и рифмовку катрена!); в обоих случаях нельзя не отметить, насколько звуковая переключка соответствует смысловой;

3-й катрен: ассонансно-консонантная диагональ *пташек–брашен–набрать*; сочетание *помолиться лику ив*, кроме явного ударного дубля, обогащает рифму нечётных строк безударным «кукованием»: *лику ив–вкусив*; да, кроме того, замыкая рифму **нечётных** строк, консонантно переключается с замыканием **четвёртой** строки: *лику ив–волвянок*;

4-й катрен, также дающий «рассеянную» версию главной аллитерации, «оправдывается» сплошным ассонансом *уа–аю*:

На мху, *как* в зыбке, задремать

Под «*баю-бай*» осиплой ели...

О, пуца-*матерь*, тучки *прядь*,

Туман пушистее кудели...

Наконец, в 5-м катрене, наряду с явными унисонами (вполне уместными в окончании стихотворения): ассонанса на ударном *е*: *лучей–вечере–прозрев, что веткою в ручей* и дубля *родимая глядится* – присутствует и «тайное», но не менее выразительное разворачивание *вечери* в следующей строке: *прозрев, что веткою в ручей*...

Подведём итоги. Исключительно высокая плотность звуковой организации текста и то, что её стержневая линия

должна быть названа **пунктиром** – своеобразной чередой «стежков», которыми «прошита» ткань стихотворения, позволяют считать эфоническую конструкцию текста литерально-звуковым орнаментом – вероятно, в предельной мере, в какой только слово может быть резцом (или иглой). Орнаментальность же неожиданно позволяет примирить непримиримые оппозиции: с одной стороны, исполнение такого текста свидетельствует об исключительном мастерстве автора, с другой – она же исключает возможность проявить какое-либо своеобразие лирического переживания, «свой голос»; тем самым, стихотворение смыкается с анонимной «братской» лирикой. С одной стороны, стихотворение никак не может быть сочтено «образцовым» – с другой, сами его «неправильности» оказываются естественными инструментальными особенностями исполнения.

Стихотворение содержит полдюжины слов, непосредственно связанных с православным обиходом, и целокупность выраженного в нём состояния могла бы соотноситься с монашескими чувствами – если бы не чисто мирской сюжет похода по грибы; возникающее здесь противоречие, однако, умозрительно и совершенно не ощущается при чтении стихотворения. «Пантеистическая литургия» вполне согласуется с предназначением орнамента: служить выражением неразъёмного единства человеческого и мирового бытия.

Наконец, внешняя ограниченность пейзажа и скудость содержания восполняются глубиной внутренней перспективы: насыщенностью цвета и штриха «литеральной живописи» и интенсификацией совершенно, казалось бы, статичного переживания, не предполагающего никакого развития.

II. Если орнамент предыдущего стихотворения основан на одном стержневом консонансе и сравнительно прост, то орнаментальная схема следующего богаче и включает несколько разнородных элементов.

<p>Вешние капли, солннопёк и хмара, На соловом плёсе первая гагара,</p> <p>Дух хвои, берёсты, проглянувший щебень, Темью сон-липуша, рассказы да гребень.</p> <p>Тихий, мерный ужин, для ночлега лавка, За оконцем месяц – Божья камилавка,</p> <p>Сон сладимей сбитня, петухи спросонок, В зыбке снегирёнком пискнувший ребёнок,</p>	<p>Над избой сутёмки - И в углу божничном</p> <p>От печного дыма ла Молвь отшел херувимы!..»</p> <p>Вновь капелей бусы Дум – гагар пролё: день.</p> <p>Пни – лесные деда, И от лыж пролужья <1914></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

И опять обращает на себя внимание завершённая статика стихотворения, на сей раз лишённого даже лирического сюжета. Стихотворение целиком состоит из констатаций, и только единственный глагол (причём в безличном предложении!), к сожалению, не позволяет отнести произведение к жанру безглагольных стихов. Хотя в тексте проходят различные фазы суток, он создаёт впечатление одного кадра наподобие «Марта» Левитана. Ощущение «остановившегося мгновения» подчёркивается как чётко выраженной цезурой посередине каждого стиха, так и парной рифмовкой с неизменными женскими окончаниями; рифмы, кстати сказать, точны и полнозвучны, но никак не бедны.

Второе, столь же сильное впечатление производит исключительная яркость, многокрасочность и контрастность этого «кадра». Полное отсутствие внешней

динамики компенсируется во внутреннем измерении стиха: интенсивностью звукописи, в самом деле схожей с резьбой или вышивкой, где устойчивая повторяемость незначительного числа элементов создаёт впечатление нарядности.

Как именно поэт формирует здесь свой «стиховой орнамент»?

(1) Прежде всего, обратим внимание на чередование ударных гласных в рифме: *а – е – а – о – а – и – а – и*, в котором создаётся своеобразный альтернанс фонеме *а*. Но рифмовка отнюдь не исчерпывается концевой. Полустишия соседствующих двустиший часто связаны ассонансом:

<p>...На соловом плёсе первая гагара, Дух хвои, берёсты, проглянувший щебень, Темью сон-липуша, рассказы да гребень. Тихий, мерный ужин, для ночлега лавка...</p>	<p>...В зыбке снеги ребёнок, Над избой сутёмки -</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------

Кое-где он соскальзывает к началу стихов:

<p>...<i>Молвь</i> отшельниц-елей: «Иже херувимы!...» Вновь капелей бусы, солнопёка складень...</p>	<p>...За оконцем месяца <i>Сон</i> сладимей сбитя</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

А кое-где он входит в унисон с основной рифмой:

<p>...Сон сладимей сбитня, петухи спросонок, В зыбке снегирёнком пискнувший ребёнок...</p>	<p>От печного дыма ла Молвь отшел херувимы!...»</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------

Таким образом, даже рифменные структуры стихотворения образуют не только строфическую, но и орнаментальную канву. А наряду с рифмами значительную роль играют ассонантно-консонантные близнецы: «*на соловом плёсе*», «*сладимей сбитня*», «*дедовская шапка/ с лестовкою бабка*», «*отишельницы-ели*», «*ладан сладимый*» (примеч.13), «*в дулах гуд*», «*от лыж пролужья*», «*лесные/лосиной*».

(2) И всё же не эти элементы создают полное ощущение орнаментальной замкнутости стихотворения. Поскольку оно начинается с мартовского полдня и кончается им же, постольку в звуковой картине возникает и возвращается фонетически богатый и очень «светлый», «солнечный» аккорд *с-л-н(м)-п-к(г)*, «подкрашенный» безударным и ударным *о(ё)*:

Вешние *капели*, *солнопёк* и хмара,

На *соловом плёсе* первая *гагара*...

Во втором двустишии – где уже возникает «тьма» – он проходит в более «рассеянной» форме, давая возможность проявиться новым фонетическим комплексам:

Дух хвои, берёсты, *проглянувший*
щебень,

Темью *сон-липуша*, *росказни* да *гребень*.

В третьем – только отзвук: *За оконцем месяц –*
Божья камилавка... – что и понятно: время суток тёмное.

После такой паузы в 4-м двустишии он вновь напоминает о себе в полной мере, в том числе с ударным *о(ё)*:

Сон *сладимей* *сбитня*, *петухи*
спросонок,

В *зыбке снежирёнком* *пискнувший* *ребёнок*...

Сладкие сны – скорее светлые, чем тёмные! В 5-м и 6-м двустишиях рассветные «сутёмки», исходный аккорд

опять-таки сильно рассеян – «пауза», зато в 7-м и 8-м, с рассветом и возвращением *гагар*, он вновь доминирует:

Вновь капелей бусы, солнопёка складень, Дум – гагар пролётных не исчислить за день.	Пни – лесные деды, И от лыж пролужья
----------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------

Подчеркнём, что заключительный каданс *на тропе лосиной* предъявляет за вычетом одной фонемы именно этот комплекс.

Различие со стержневой аллитерацией первого стихотворения очевидна: здесь троекратное «сильное» проведение «солнечного» аккорда *с-л-н(м)-п-к(г)* перемежается двумя «рассеяниями» или, если угодно, «затемнениями», приобретая устойчиво-орнаментальную (а не динамическую!) ритмичность: «сильные» двустушия чередуются с двойными «слабыми».

(3) Кроме того, в такую циклическую орнаментальную канву вплетаются и его дополнительные линии.

Концовка 2-й строки *первая гагара*, задающая комплекс *е-р-г-р*, суммируется в концовке четвёртой *гребень* и позже всплывёт в первом полустихе 8-го стиха *снегирёнком* (который к тому же составляет дополнительную внутреннюю рифму в своём двустушии). Схожим образом консонантный комплекс 11-ой строки *ладан сладимый* суммируется в *складень* 13-ой – при том, что эти же клаузулы рифмуются с чётными строками!

Начальная линия *дух – тихий – петухи* оттеняет более значимую в смысловом отношении арку: аккорд, намеченный в 4-й строке: *темью сонь-липуша* – подчёркивается (за счёт ассонанса – «почти рифмы») и обогащается в пятой: *тихий, мерный ужин* – чтобы откликнуться довольно далеко: в восклицании «*Иже херувимы!..*» 12-ой строки – смысловая значимость

которого особенно велика (надо учесть и то, что цикл посвящён памяти матери).

Итоги нашего разбора, по существу, совпадают с вышеприведёнными. Эвфоническая структура стихотворения может быть охарактеризована как орнамент – только на сей раз **циклический**: **тройное** проведение «светлого», «солнечного» literalного комплекса, между которого расположены **равные** стиховые объёмы «затемнений». Показательно то, как орнаментальный цикл увязан с содержанием стихотворения – суточным циклом (включая фазу «сладких» светлых снов посреди весенней ночи). Всё же, что относится к названным в п.1 оппозициям, может быть повторено без изменений.

4. Заключение. Мы попытались пролить свет на загадку Николая Клюева: исключительную даже для ярчайшего периода русской поэзии фигуру, оцениваемую весьма неоднозначно как «ближними», так и «дальними». Начав как продолжатель блоковской линии символизма, по достижении зрелости Клюев создал оригинальную поэтику, воспроизведя в стихе, насколько это возможно, приёмы северного народного орнамента. Возникшие при этом выразительные ресурсы, по-видимому, не были вполне осознаны даже им самим, и уж тем более не встретили понимания современников. Казалось бы, до нарочитости яркие, «лезущие в глаза», они оказались связаны и даже заслонены чисто содержательной стороной: утопическими представлениями о «Белой Индии» и «мужицком рае» – а потому не получили должного осмысления и у потомков. Хотя поздние периоды творчества Клюева: поисков в годы революции и гражданской войны, кризиса и последних поэм – остались за рамками нашего рассмотрения, естественно считать, что утвердившееся в 1913-15 годах ощущение стиха не

покидает поэта до самого конца; его стихотворная фактура по-прежнему остаётся до осязаемости чёткой и яркой «резьбой». Не столь ясно, в какой мере он придерживается конструктивных принципов орнамента. Однако его поэтическое и человеческое «орнаментальное» кредо непоколебимо:

Быть Руси в златоузорчатой парче,
Как пред образом заутренней свече!

Дав одним из немногих примеров последовательного (а не откатного) развития символистской поэтики, Клюев осуществляет в своём творчестве и уникальную возможность претворения чисто символистских, казалось бы, принципов звуковой организации стиха: его литеральных ритмов – вместо динамически-кульминационной придавая им статически-орнаментальную природу. И «златоузорчатая парча» его поэзии по-прежнему драгоценна для почитателей.

Литература:

1. *Николай Клюев. Сочинения.* / В 2-х томах, под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. – А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. – 1969.
2. *Эммануил Райс.* Николай Клюев. // *Николай Клюев. Сочинения.* Т.2.– А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. 1969.– С.60.
3. Борис Филиппов: Николай Клюев. Опыт биографии// Николай Клюев. Сочинения. Т.1.– А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. 1969.– С. 10.
4. Там же, с. 101.
5. Там же, с.104-105.
6. “...Великий мистический поэт, христианин...”: *Helen Kazantzakis. Nikos Kazantzakis. A biography.*/Simon and Schuster.– N.-Y., 1968 – p.192.
7. *Борис Филиппов:* Николай Клюев. Опыт биографии// Николай Клюев. Сочинения. Т.1.– А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. 1969.–
8. *Борис Филиппов:* Погорельщина// Николай Клюев. Сочинения. Т.2.– А. Neimanis. Buchvertrieb und Verlag. 1969. – С. 122-123. К

сожалению, “совсем особая, глубоко национальная система стиховой инструментовки” подробнее не охарактеризована.

9. Там же, с. 83-84. Конечно, и эту крайнюю оценку приходится отнести на счёт полной неосведомлённости Э.Райса в области мистической и духовной литературы XX века – не забудем и того, что статья подписана 14 июня 1964 года.

10. Там же, с.56-57.

11. Там же, с. 106.

12. Чех А. Ритмы символа/ <http://www.philology.ru/>

Примечания:

1. Хотя это *какое* это преувеличение, становится ясно из той же работы, где на с. 82 исследователь пишет: “Если бы принадлежность «Братских песен» Клюеву не была бы нам известна заранее, *их нельзя бы было отличить от любых других* хлыстовских стихотворений...” И хотя, по мнению автора, “в настоящее время надлежащая оценка исключительного по совершенству словесного мастерства Клюева требует литературной осведомлённости специалиста [там же, с.60]”, должен сознаться, что при цитировании и Э. Райса, и Б. Филиппова приходится постоянно исправлять орфографические ошибки – в этом отношении *специалисты* не всегда на высоте.

2. Чего стоит такой метафорический каскад:

У плотины, где мшистые сваи,
Нижет скатную зернь солнопёк –
Водянице стожарную кикю:
Самоцвет, зарянец, камень-зель...

(В просинь вод загляделися ивы...)

3. А то и неожиданный отказ от неё в рифмованном поначалу стихотворении, как, например, в “Я пришёл к тебе, сыр-дремучий бор...” и “Ивушка зелененька...”

4. На наш взгляд, мировоззрение Клюева пантеистично. Некоторым аргументом в пользу наличия у поэта в детстве мистического опыта может быть разве что 1-е стихотворение из цикла «Спас». Тогда как примеров наполнения форм христианской литургии пантеистическим (если не просто языческим) переживанием – множество. Великолепное стихотворение “Набух, оттаял лёд на речке...” – настоящая декларация от имени лирического героя – между прочим, монастырского инок: “Природы радостный причастник, на облака молюся я...”

5. Не случайно поэтому и появление в последние годы монографий, посвящённых творчеству Клюева:

Базанов В.Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева // Л. Наука.– 1990 г.

Азадовский К.

6. ЦГАЛИ, т.55, оп. 2, № 39, лл.35-36. Цитируем по статье В. Г. Базанова (По следам дневниковых записей Александра Блока (Есенин и Блок)// В мире Блока/ М.: Сов. Пис.– 1981.– С.395.), который приводит продолжение клюевского письма: “Душу народного искусства, сознательно или бессознательно, силится проявить в своих стихах Сергей Городецкий, но слово не резец, и оно вовсе в этой области не приложимо, и если бы Городецкий вырезывал дуги и ложки, то был бы прекрасным, ибо душа его живёт в линии и народное искусство безглагольно. Вы скажете: а песня? На это я отвечу так: народная песня наружно всегда однообразная, действует не физиономией, не словосочетаниями, а какой-то внутренней музыкой, опять-таки линией, и кому понятен язык линии, тому понятна во всей полноте народная песня...”

Не менее любопытно и ещё одно указанное Базановым «продолжение» цитаты: в написанном десятью годами позже есенинском *credo*, эссе «Ключи Марии»: “Орнамент – это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни перед мирозданием. Его образы и фигуры какое-то одно непрерывное богослужение живущих во всякий час и на всяком месте. Но никто так прекрасно не слился с ним, вкладывая в него всю жизнь, всё сердце и весь разум, как наша древняя Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только «избяной обоз», что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поёт нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалёк уже берег.”(Есенин С. А. Ключи Марии// Сочинения /М.: Худ.Лит.– 1991г.– С.584.) Совершенно естественно возникают в есенинском тексте (выражающем резкое неприятие Клюева в целом, как, впрочем, и не раз помянутых «учёных») цитаты из Клюева: “избяной обоз”, “На кровле конёк есть знак молчаливый, что путь наш далёк...”, равно как и названные Клюевым главные элементы характерного русского орнамента: “Всё, что рассматривается извне, никогда не рождается в яслях с лучами звёзд в глазах и мистическим ореолом над головой. Звёзды и круг – знаки той грамоты, которая ведёт читающего её в сад новой жизни и нового просветлённого чувствования...” (Там же, с.585.) Есенин далее

говорит: “Нет, не в одних только письменных свитках мы скрываем культуру наших прозрений, через орнаментуку букв и пояснительные миниатюры... Вглядитесь в цветочное узорочье наших крестьянских простынь и наволочек. Здесь с какой-то торжественностью музыки переплетаются кресты, цветы и ветви... (с.588) За культурой обиходного орнамента на неприхоженных снегах русского поля начинают показываться следы искусства словесного...(Там же, с.589.)” Но в своём понимании орнамента Есенин не идёт дальше толкования отдельных условных изображений: дерева, растений, птиц, зверей – и некоторых фигур речи.

7. Это подготовливали уже его «поучения» Блоку: “Многие стихи из Вашей книги похабны по существу, хотя наружно и прекрасны... Не наполняйте чашу Духа своего трупным ядом самоуслаждения собственным я – я!...”(ЦГАЛИ, ф.55, оп.2, № 39, л.7 об.; цит по кн..*Базанов В.Г. С родного берега. О поэзии Николая Клюева // Л.: Наука.– 1990 г.– С.49*); но наиболее резко выражено отношение Клюева к интеллигентской культуре (без всяких оговорок для символизма) в статье «Порванный невод» (Последний Лель // М.: Современник.– 1989 г.– с.45-50.)

8. Аскетизм и лаконизм сами по себе не гарантирует отсутствие индивидуальности; автору памятен «Портрет Шостаковича» работы Константина Васильева, где в считанными белыми линиями на чёрном фоне художник с поразительной полнотой выразил личную и творческую доминанты позднего Шостаковича, не говоря уж о лёгкой узнаваемости портретируемого...

⁹ На это указывает и В. Г. Базанов в заключительном п.3 гл.7 своей книги (*С родного берега. О поэзии Николая Клюева // Л. Наука.– 1990 г.*); однако, учёный не идёт дальше констатаций: “Поэзия Клюева неотделима от народного орнаментального искусства, в котором он находил соразмерность линий и «внутреннюю музыку». Орнаментальность становится одним из её главных стилеобразующих элементов, материальным источником поэтики...” (с.226); или: “Поэт и сам умеет «рябью писать» и в каждой «зарубке» разгадывать «потайный смысл»...” (с.230)

10. Как это непохоже на мандельштамовское: “Хорошо и *нестрашно* в лесу...”!

11. Нельзя гарантировать, что это почувствует *всякий* читатель, автор настоящей работы в данном случае ручается лишь за собственный опыт.

12. За исключением не вполне тавтологических пар «жизнь/живая», «введи/иду», «дремучая/задремать» и обращений «вам/вам/вашей»;

отметим, однако, что Клюев вовсе не чурался тавтологий и вполне допускал многократное использование в стихотворении одного и того же слова.

13. Поскольку слово «печной», возможно, предполагало произношение [пешной], то вся строка «*печного дыма – ладан пуц
сладимый*» оказывается фонетической аркой