Е. И. Маркова
ИЯЛИ КарНЦ РАН, Петрозаводск

На границе жизни и смерти (о поэме Николая Клюева «Кремль»)

В 2006 году вышла в свет книга «Наследие комет» с подзаголовком «Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре». Она подготовлена авторитетным исследователем творчества новокрестьянских поэтов А. И. Михайловым и дочерью художника А. Н. Яр-Кравченко Т. А. Кравченко. В ней собраны материалы, раскрывающие историю взаимоотношений удивительных людей – поэта и художника, начиная с их первой встречи в Ленинграде 11 апреля 1928 года и кончая посланием из Томска ссыльного Клюева к Яру от 23 марта 1937 года.

В книге впервые опубликована поэма «Кремль», которая 72 года хранилась в семейном архиве А. Н. Яр-Кравченко. Клюев работал над ней летом 1934 года в ссылке в городе Колпашеве Нарымского округа (ныне Томской области). 2 августа этого года он послал ее Анатолию Яр-Кравченко в надежде, что он познакомит с ней известных писателей, которые помогут ее опубликовать.

Клюев понимал, что «„Кремль“ – роковое... произведение»¹. Возможно, пропуск на свободу, а, скорее всего, окончательный приговор и не только со стороны властей, но и со стороны друзей. Поэтому он предупреждает Анатолия: «...ни на один час не оставляй ее ни у кого на руках, чтобы не наслоилось на нее клеветы и злых мнений...» (226).

Опасения поэта были не беспочвенны. Его почитатель И. В. Иванов-Разумник, ознакомившись с рукописью, нашел, что сочинение написано сломленным человеком, желающим «вписаться в стан приспособившихся» (199).

Действительно, при первом прочтении создается впечатление, что поэма корреспондирует с его заявлением, отправленным во ВЦИК из Колпашева 12 июля 1934 года, где он просит о помиловании. Здесь есть строки, напрямую перекликающиеся с одическими строфами «Кремля»: «...преклоняюсь перед Советовластием...; ...Чту и воспеваю Великого Вождя...»².

Однако ни один текст Клюева нельзя воспринимать буквально, в том числе и заявление, которое написано по канонам челобитной: возвеличение дарителя и самоуничижение просителя.

Поэма «Кремль» – книга, безусловно, потаённая. Прося друга представить свое творение «собранию поэтов и нужных людей», Клюев наказывал: «...прочитай ее, не торопясь...» (226) («не торопясь» подчеркнуто его рукой). Поэт понимал, что только медленное, неспешное прочтение его поэмы приблизит читателя к сокрытому в ней смыслу.

До фактической гибели Николая Клюева остается три года и три месяца (23–25 октября 1937 г.), но, работая над «Кремлем», поэт понимал: дамоклов меч уже занесен. В письме к Яру от 2 августа 1934 года он писал: «Быть может, скоро кончится путь мой земной...» (225). Здесь же он причислил поэму к вещам, что «могут быть созданы только в раю или на эшафоте, раз за жизнь поэта» (225).

Начинается поэма как ода, с обращения-величания: «Кремль озаренный, вновь и снова К тебе летит беркутом слово...» (203). Повторяется обращение к Кремлю 5 раз. Однако в тексте присутствуют обращения и к другим лицам, названным поименно (Есенину, Безыменскому и др.), и множеству людей (товарищам, стране), а также к животному (коню) и персонификациям природных циклов (жизни, мгле). Всего в поэме 25 обращений. Это говорит о том, что автор взывает к диалогу, надеется на понимание. Элементы жанра послания явно перевешивают одические.

Заметим, что особенно актуален жанр послания был в эпоху первых революционных лет и 20-х годов. Не случайно и последние поэмы друга Клюева Сергея Есенина и его главного антипода Владимира Маяковского открываются обращением (соответственно строки в поэмах «Черный человек» (1925): «Друг мой, друг мой...» и во «Во весь голос» (1930): «Уважаемые товарищи потомки!»).

Хотя в отличие от Маяковского Есенин обращается не к массам, а к другу, он также надеется на понимание народа. Для подобного типа произведений, обращенных к большому числу единомышленников (народу, партии, стране, потомкам и проч.), исследователь А. Субботин еще в 1968 году предложил новую жанровую дефиницию – жанр поэтического обращения³. Поэмы Есенина и Маяковского написаны в предчувствии Конца, поэтому на жанр поэтического обращения не мог не повлиять жанр эпитафии – обращения мертвого к живым. Как видим, поэма строилась на границах диалогов трех типов: живого с живыми, мертвого с живыми, живого с мертвым⁴.

Цель данной работы: показать, как поэт, находясь и физически, и психологически в пограничном состоянии, решает проблему художник и власть, как он, обернувшись шутком (а они всегда имели привилегию – говорить правду царям), размышляет над тем, что есть на деле новое советское государство.

Пограничное душевное состояние породило как своеобразную форму произведения – балансирование на границе жанров, так и выбор в качестве основных образов-символов воды и камня, которые в мифологических контекстах выступают в функции границы между жизнью и смертью.

Подчеркивает это ощущение пограничности признание: «Я жив видением Кремля!» (208). «Видение» в данном контексте означает «призрак, привидение, что-либо возникшее в воображении»⁵. Подобное толкование подтверждается словами: «Виденье красного Кремля Нося в себе как свиток дыма...» (209). Нечто призрачное может являться больному наяву и здоровому во сне, грешнику могут быть посланы дьявольские видения, человеку, отмеченному перстом Божиим, – видения Троицы, Богоматери и других небесных сил. Иными словами: видения бывают у человека, находящегося в пограничном состоянии (больного, спящего). Само видение может быть закодированным посланием иного мира. Его адресат, даже будучи абсолютно здоровым, пребывает в момент приема информации на границе двух миров: земного/подземного или земного/небесного.

Заметим, что видения (и даже сновидения) зачастую выступают в литературе в качестве самостоятельного жанра. Последний, безусловно, также повлиял на клюевскую поэтику, ибо и сам творческий процесс мыслился «олонецким ведуном» как состояние на границе двух миров, и само действие в его произведениях происходит, как правило, на границе реального и ирреального⁶.

В центре поэмы – образ Кремля, который, как известно, входит в систему национально-государственной символики России и новой советской государственности. Раз заявлен образ Кремля, то в поэме должен быть образ кремлевского вождя – образ Сталина. Образы Кремля и Сталина то сливаются в тексте, то разводятся автором. Но и описанные порознь они указывают на свое тождество, так как соотносятся с одной метафорой – уподобляются скале. Сравним: герой-поэт рисует Кремль, как «скалу родимую» (203). Сталин же для него – «великий брат, Чей лоб в лазури Арарат...» (203).

Внешние башни московского Кремля, в известной степени, ассоциируются с горными (скалистыми) вершинами, а образ вождя, горца – грузина по происхождению – предполагает описание через «родственные» ему «скалистые» тропы. Тождество «Кремль – Сталин», описанное через образ скалы, символизирует несокрушимую мощь советского государства.

Но подлинный смысл тождества, как и смысл сопутствующей ему метафоры, становится ясен при рассмотрении его на архетипическом уровне. Мифологема «скала» представлена в мифологических текстах многих

народов мира, о чем свидетельствует, например, «Мифологический словарь» 1991 года, где она заявлена в 101 статье.

Прежде всего скала является персонификацией языческого божества, что соответствует природе мифа, где «форма тождественна содержанию и поэтому символический образ представляет то, что он моделирует...»⁷. Например, со скалой связывали образ Пирвы, древнехетского божества индоевропейского происхождения, на что указывало само его имя «реги-па», означающее в переводе с хетского «скала». От этого корня произошли индоевропейские названия и атрибуты бога грозы: Перун, Перкунас и т. п.⁸ Памятуя, что «по всей области расселения славян известны названия возвышенностей и гор, которые происходят от имени Перуна», как и святилище славянского бога грозы, что находилось на Перыни под Ногородом («регупи» древнее соответствие готскому *faigini*, «скала»)⁹, нельзя не предположить, что образ скалы, являющейся персонификацией Кремля – Сталина, проецируется на образ громовержца.

Совпадает цветовая гамма образов Перуна и Скалы (так в дальнейшем мы будем именовать тождество Кремль – Сталин) в поэме. Видимо, белые (серебряные) градинки и огненные (золотые) молнии наложили свой отпечаток на идола славян и древних русичей. Голова у него серебряная, усы – золотые. В поэме у Кремля не башни, а снежные нагорные вершины, которые видятся читателю серебристо-белыми. Доминирует однако «огненный» (золотой) цвет во всем разнообразии его оттенков: «зарнокий», «огневейный», «багряный», «красный», «розовый».

У Сталина серебряной голове идола соответствует «лоб-Арарат», что «Сверкает мысленными льдами» (=серебром). Написание же имени вождя (а в мифе существо и его имя тождественны¹⁰) имеет огненную окраску: «На свежем буквенном прогале Строка торжественная С–т–а–л–и–н Сверкнула золотом и медью» (213).

Сталин как руководитель нового государства и вождь мирового пролетариата ведет свою родословную не от супружеской четы Джугашвили, а от Ленина, образ которого также проецируется на скалу, поэтому и у него видишь «льдистую громаду лба В зубах от молний мысли гордой» (213). Опять то же сочетание серебряного с золотым. Эта цветовая гамма в фольклорно-мифологических текстах указывает на связь персонажа с миром мертвых¹¹.

Заметим, что образ Ленина не ощущается в поэме как самостоятельный. Здесь, как и в официальной советской прессе, произошло слияние вождей: «Сталин – это Ленин сегодня», что вполне соответствует мифологическому сознанию: «согласно древнерусскому источнику „Перунов много“ (Перунъ есть мнозь)»¹². Однако каждой из его ипостасей отводилась своя точка в географическом пространстве и свое сезонное время.

Хотя в историческом времени Сталин получил всю полноту власти после кончины Ленина, но продолжал оставаться со своим предшественником в одном пространстве Красной площади: один правил в каменном Кремле, другой возлежал в мавзолее из камня. Ощущение этой алогичной связи живого и мертвого породило практически слитное изображение их профилей на огненных знаменах и гранитно-мраморных барельефах.

Поэтому на уровне коллективного бессознательного происходило одновременное правление живого/мертвого («живого трупа»), которое совпадало с древнейшими представлениями о вечно умирающем и воскресающем божестве. Например, египетский бог производительных сил природы и загробного мира Осирис (Усир) ежегодно умирает и воскресает к новой жизни. Но в нем и в мертвом сохраняется жизненная сила, поэтому на изображениях сквозь гроб бога проросло дерево, а на его мумии лежали стебли злаков¹³. Гроб у Осириса, очевидно, был такой, как у фараонов (живых воплощений божества). Египетская погребальная «матрешка» состояла из серебряного гроба, повторяющего очертания мумии в золотой маске, его помещали в черный гранитный саркофаг такой же формы, последний ставили в прямоугольный каменный ящик¹⁴.

Образы Ленина – Сталина в поэме также даны через растения. Так, Сталина герой-поэт называет «Озимый брат...» (208). В советском букваре «Брусничный цвет и мох олений Пovýпряли, как пряжу, Л–е–н–и–н» (213). Заметим, что в тексте нигде прямо не говорится о его смерти. Но нее намекает только еловая веточка над ленинским портретом.

Образы брусники, оленьего мха, озимых связаны с холодным временем года, с северными широтами. Оппозиция живое/мертвое влечет не антитезу горячее/холодное, а синонимическую пару холодное/холодное, что усиливает ощущение мертвенности Кремля–Сталина (Ленина). А золотые и медные буквы имени вождя ассоциируются не только с огнем, но и с холодными металлами (ср. с гробом фараона).

Клюев предпочитает переходное, пограничное время суток: восходы и закаты. «Закатное» время – время Ленина. Время Сталина – время утренней зари, иногда – солнечного дня. Но и при описании яркого солнца нет ощущения тепла, потому что ни снег на вершинах Кремля, ни лед на лбах вождей не тает. Поэтому божество Скала в отличие от бога Осириса, олицетворяющего извечный круговорот жизни и смерти, символизирует иное состояние – смерть/нежизнь.

«Нежизнь» – то пограничное состояние между жизнью и смертью, в котором человек и общество внешне функционируют, как в жизни. У них только исчезает память, которая постепенно ведет к переоценке ценностей. Так, в поэме «Погорельщина» (1928) Клюев показал, что поначалу крестьянский

люди восприняли исчезновение с иконы Егория как трагедию, затем же, утратив национальную память, начал молиться Змию, оставшемуся на образе¹⁵.

Как правило, скала в фольклорно-мифологическом сознании либо соотносится с миром мертвым, либо является границей двух миров. Есть скалы-оборотни. Такой является грузинская богиня охоты Дали, которая может явиться охотнику в виде золотоволосой красавицы: может одарить, может и навеки погубить¹⁶.

Скала (Кремль – Сталин) в поэме – тоже оборотень, что подчеркнуто великолепием ее помощников. Они, как в народной сказке, являются прежде всего «персонификацией способностей героя»¹⁷. В поэме наиболее подробно описан Ворошилов, величественный всадник, принимающий парад. Его конь будто меняет окраску (от сверкающе белой до огненной), что указывает на его функцию: быть посредником между земным миром и миром мертвых¹⁸.

Возвращаясь к образу славянского божества, отметим, что он также соотносится с конем: Перун на мочуем коне разит змия. Эта композиция хорошо известна в мировой культуре, начиная с Зевса, скульптурных изображений римских императоров и т. д. К этому же ряду восходит и знаменитый Медный всадник Э.-М. Фальконе. Император Петр I на скале (на Гром-камне)-постаменте. У копыт его коня поверженный змий. Вспоминается знаменитый памятник и в поэме:

И над Невою всадник рьяно,
Но тщетно дыбит скакуна,
Ему балтийская волна
Навеки бронзой быть велена... (210)

Сталин стоит в ряду богов и императоров, но он сильнее всех, даже реформы и завоевания Петра бледнеют на фоне его побед.

Но где же поверженный змий? Прежде чем ответить на этот вопрос, укажем, что сравнение с Петром возникло в связи с перечислением великих деяний вождя. Начинается отсчет от чудесного канала (Беломорканала). Все могучие деспоты стремились показать свое могущество над природой, поэтому, в частности, заставляли рабов прорывать необыкновенные каналы в пустынях, которые, как правило, высыхали. Петр отвоевывал для страны моря и не рыл каналы. Сталин же в своих деяниях превзошел всех. Воистину верховный бог!

И императорское дело,
Презрев венец, свершил простой
Неколебимою рукой,
С сестрой провидящей морщиной,
Что лоб пересекла долиной,
Как холмы Грузии родной! (210)

Заметим: в описании вождя выделен жест (перст указующий) и проакцентирована морщина на лбу. Причем сверкающий (сияющий) лоб Сталина – Ленина, лоб-гора (утес) выделен не раз. Ленина, действительно, отличал огромный лоб, чего не скажешь о Сталине, но в мифопоэтическом контексте поэмы значимо не фотографическое сходство, а сакральная функция органа. Лоб, как известно, является вместилищем судьбы, соответственно Сталин – Ленин, олицетворяющий всю полноту власти Кремля, заключает в своем лбу судьбу страны.

В русском фольклоре есть существо Медный Лоб, прозвище которого, по мнению В. Я. Проппа, указывает на его принадлежность к огню¹⁹. Его стремятся поймать, чтобы познать смысл человеческой жизни, тайны мироздания и услышать дивную песнь. Помимо этого, Медный Лоб обладает властью над животным миром и волшебными средствами²⁰.

Этой же силой обладает вождь – «Могучий кормчий у руля Гренландских бурь и океана!» (210). Именно его «гордой волей человекчей» даже «тартар, молотом осилен...» (210). Список деяний бесконечен, ибо вождю подвластны небо и земля: «Мильоном рук на вещей прялке Ты заплетаешь хвост комете, Чтоб алой розой на рассвете Мирская нива расцветала...» (204–205). Кремль преобразует самое космическое пространство:

... .. розовым кораллом
Цветет кремлевская скала!
Как перед ней земля мала
И круг орбитный робко тесен! (209)

Безусловно, у Сталина – Кремля есть своя песнь. Он «Повыщербил на тучах были» (205), «Ему вершинным вещим словом Дано живить и жечь до боли...» (207).

Казалось, эти характеристики не совпадают с определением Скалы как «нежизни». Но, охарактеризовав лоб, мы не остановились на его морщине. У Ленина, кстати, на лбу тоже зубцы (=морщины) «от молний мысли гордой» (213). Не сродни ли они кругам в виде стилизованных змей на лбу Тлалока, бога дождя и грома, в мифах ацтеков? Он выполняет те же функции, что и Перун, но внешне выглядит так: глаза – в виде стилизованных змей, клыки, как у ягуара, и змеиные завитки перед носом, в руках – змееподобный, усаженный зубами посох (молния)²¹.

Собственно, к древней космической функции мирового змея, держащего или окружающего землю²², восходят многие антропоморфные божества. В языческие времена им поклоняются, так как с ними связывали представления о животворном, оплодотворяющем начале. С возникновением религии им отводится роль низших мифических существ, служащих дьяволу.

Скала (Сталин – Кремль) в поэме, как было сказано ранее, – оборотень. Она и есть змий. Змий в обличе Перуна.

Кто же змеборец? Герой-поэт? Но не он ли связан «Певучей цепью» (203) со Скалой? На цепи не гордый Прометей, а славословящий поэт. Именно это якобы сегодняшнее настроение поэта и обманывает читателя.

В поэме действует принцип обратной композиции. Начальный этап взаимоотношений поэта и власти охарактеризован в конце произведения. Здесь герой открыто заявляет о своей враждебности к Кремлю, сравнивая его с ягуаром (ср. с Тлалоком), у которого «Мороз в костях и волос дыбом» (221). Он был убежден, что его стихи – «Волшебные опалы Не для волчат в косынках алых! – Им подавай утильный стих, И погрешка пионера Кротам – гармония и вера!» (222).

Скале у него противостоит тысячекратно воспетая изба, которая, являясь средоточием русской культуры, открыта для духовных ценностей мира. Заметим, что поэт вспоминает не об «избе-богатырице», а об «избе под елью» (203, 206), которая, скорее, отождествляется с избушкой на курьих ножках, нежели с крестьянским домом. Именно в лесной избушке сказочный герой проходил через обряд инициации и становился обладателем чудесного дара.

Подтверждают наше предположение самохарактеристики героя: «сосновый Клюев, Шаман, гадатель, жрец избы...» (206). Они свидетельствуют о получении поэтом потаённого знания, которое делает его могущественным:

Я – сам земля, и гул пещерный,
Шум рош, литавры водопада... (206).

Есть у него и своя волшебная гора – глыба «Державы царской» (211). Напомним, что первоначальное негативное отношение к царской власти Клюев пересмотрел только в «Песни о Великой Матери» (1929–1934), где он сочувственно пишет о Романовых и о царевиче (жертве) Алексии. Интересно, что за символической глыбой (от России, по его признанию, остались одни эти обломки) он прячется в образе жертвенного ягненка.

Чтобы глухой овечьей дверцей
Казать лишь горб да шерсти пястку
Широкой жизни, впрягшей сказку
В стальные крылья пятилетий! (222)

Но под видом Агнца в Писании скрывается сам Иисус Христос – великая жертва за грехи всего рода человеческого. Поэт, однако, олицетворяет не сам Храм Христа Спасителя, а только его дверцу. А двери и ворота в фольклорно-мифологических текстах означают границу между двумя

мирами. Так и герой-поэт стоит на границе православной крестьянской России и новой Страны Советов. Казалось, он был готов к поединку.

Сам поединок описан в середине поэмы. (Фрагментарное, рассыпанное по всему тексту житие героя чрезвычайно затрудняет понимание произведения и требует тщательной реконструкции.) Герой, увы, не победил. И не принял, подобно Агнцу, смерть. Он опять оказался на распутье, на границе.

Создавая образ героя, автор наиболее подробно описал сердце – орган, от которого зависит жить или не жить человеку. Чтоб перейти в новую советскую веру, нужно убить в себе сердце поэта. Это и сделал герой: «И зверобойному копыю Медведем бурым сердце ставлю... Убей...» (212). После этой акции жизнь «соснового Клюева» разделилась надвое: это – бытие живого человека с мертвым сердцем и житие сиротки-музы (совсем по-пушкински: «душа в заветной лире»). Существование Слова в качестве отдельного существа характерно для ненецких сюдбабц (сказаний). В них Слово-Песня, «все слышащее, все видящее, чтобы это сбесречь для потомков, чтобы вернуть память предков народу...»²³.

Начнем с бытия поэта. Он готов к обряду посвящения, через который он уже прошел в молодости. Тогда обряд правил Архистратиг, теперь Кремлевский вождь.

Он грудь мою рассек мечом
И, вынув сердце, майский гром,
Как птицу, поселил в подплечье,
Чтоб умозрения увечье,
И пономар(ь)ское тьморечье
Спалить ликующим крылом! (208)

Если в молодости, пройдя духовную инициацию, поэт возродился верным «ангела глаголу» («Я был в духе в день воскресный», 1908), то сейчас, пробудившись «вешне-громным», он рычит «ягуаром разъяренным... на прошлого себя» (222).

Чтобы петь новые песни, этого мало: надо обрести новое магическое знание и новое слово, надо «научиться быть железным» (208), соответствовать индустриальной державе. В каком обличье предстать перед Кремлем: может, «лосихой Невиданной багряной масти» (220), носящей приплод? Но интуитивно чувствуя, что все природно-женское (рождающее) чуждо титану, поэт обернулся «Матерым дубом на закате» (203).

Ведь Сталин тождествен не только Скале, но и дубу «под облаком грозovým» (207). Он – «самоцветный дуб из стали» (206), что не противоречит связи этого образа с Перуном, поскольку последний соотносится с этим деревом. Кремль и дуб разделяет граница – стена (или, говоря на языке фольклора, змеиный вал), но дуб-поэт умудряется дотянуться

до вождя «Неистошимыми корнями» (203), т. е. прорастает сквозь почву и обнимает скалу, что «Мёдом капала» (205). Здесь он уподобляется скандинавскому богу Одину, который в обличье змея пролезал в просверленную в скале дыру за медом поэзии²⁴. Корни дуба-поэта – не те же ли змеи? (В тексте, кстати, есть выражение: «Змеится корень в колкий кремень» (215).) Выходит, поэт теперь такой же змий, что и вождь, но эпитет «матерый» (от слова «мать») говорит о неоднозначности этого образа.

Но и Скала не отпускает поэта. Как Прометей поверженный, он прикован к ней «Певучей цепью заревою» (203) – вечным ощущением своей вины. Именно гнетущее чувство вины отличает подданного тоталитарного государства от свободного человека.

Что же сиротка-муза? Ей предстоит «Наплакать в земляничный кузов Слезинок, как Осиный нектар!» (212). Как и сердце поэта, подробно охарактеризованы в поэме его слезы.

Новорожденный поэт, подобно сказочному коту-баюну, ходит по цепи вокруг Кремля, а слеза, которая пробуждает память фольклорного героя, сливается с образом старого деда. Происходит трансформация женского образа (музы) в мужской. И речь идет уже о смерти и воскресении плачущего деда, о чем и поведали в своих песнях тунгус и тунгуска (эвенки).

Песня тунгуса – это своеобразный плач о плаче, в котором масса сравнений слез деда со слезами всего природного мира. Но слеза зверя, например смертельно раненой лосихи, порождает новую жизнь: «Но слезы маткины – мо́лока, Что выдра выпила с наскока У молодого осетра, Ей выводиться не пора По тростниковым мягким зыбкам, Чтоб из икры родилась рыбка!» (218). Таким образом, слезы деда вписываются в изблуженный Клюевым природно-материнский мир (лосиха, кукушка, жёнка). Не случайно песню тунгуса подхватила тунгуска, но ее песенка, скорее, звучит, как заклинание: «Чам-Чам, чамарша! – В ветеренце есть душа» – поселился дед в клубок, Чтоб крутиться наутек!» (218). Ее магические слова и действия типичной клюевской Пряхи выпряли новую судьбу деду: он отправляется в Москву.

Доскачет ли не доскачет он до Кремля, пока не известно, но повсюду остаются следы пребывания его музы. Они в заколоченном саду, где «гать... стихов, там много дупел И дятлов с ландышами вкупе» (208–209); в «норе барсучьей» (222). Но дупла, норы есть знаки пронимальной (родильной) символики²⁵, поэтому стихам суждена новая жизнь и новый читатель. Не случайно в заколоченном саду видится внучонок.

Дед и стал ручьем из слез, и сани его полны слез и, возрожденный, он плывет на плотках по реке.

Мои стихи – плоты на Каме
Несут зарницы и костры,
Котлы с ухой, где осетры
Глодают огненное сало... (203)

И плоты будут плыть, «Пока напевы-осетры Не заплывут Кремлю в ладони, И на костях базар вороний Не обернется мглистым сном, Навеванным седым Нарымом И Оби саваном» (209). Выходит: напевам-осетрам (а именно эта рыба произошла от слез природных существ) дано вернуть миру жизнь. Дед-Слезза победит Сталина-Скалу.

Значимую роль в этом поединке играют осетры. В поэме «Погорельщина» идеальная деревня называлась Сиговый Лоб, отражая древнее представление, что мир стоит на рыбе и ей тождествен. Соответственно, на лбу ее (на голове) = на деревне держится Русская Земля. Этот ойконим проецируется и на христианскую культуру: знаком рыбы помечен Спаситель. Его распятие свершилось на Голгофе или в переводе с древнееврейского на черепе = на лобном месте (на лбу). Сиговый Лоб – это и основа, и Голгофа православной России.

Строители нового мира разрушили старый мир – погубили Сиговый Лоб. Напевам-осетрам дано возродить мир-рыбу: капля камень точит...

Возможно ли обмануть Скалу? Кормчий Сталин «Пучину за собой ведет И бурями повелевает» (223), поэтому не заметит опасности слезного потока.

Река Кама – река слез, разумеется, не реальная река, а магическая река, река – граница между мертвым и живым миром, который, как ни странно, сохранился в глуши каторжного Нарыма.

Реальная Кама, важнейший приток Волги, никак не может течь от Нарыма. Безусловно, клюевская река хранит в памяти имя русской реки, но, скорее, она таит имя Камы – бога любви в брахманизме и индуизме. Могуществу зла должно противостоять могущество любви. Любовь должна быть единственным оружием поэта.

В пространстве Скалы есть слабое место – ее ворота (как было сказано, они являются границей между мирами). Ворота красного Кремля носят христианское имя: Ворота Спасские. Не случайно к ним принес дед «певчий камень алатырь» (206). «В стихе о Голубиной книге и русских заговорах Алатырь («бел-горюч камень») ассоциируется с алтарем, расположенным в центре мира, посреди океана, на острове Буяне; на нем стоит *мировое дерево*, или трон, святители, сидит девица, исцеляющая раны; из-под него растекаются по всему миру целебные реки...»²⁶. И есть надежда, что реки эти воскресят «избяной космос» с его собором-купиной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кравченко Т., Михайлов А. Наследие комет. Неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре. М., Томск, 2006. С. 225. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках № страницы.

² Клюев Н. Словесное древо. Проза / Вступ. статья А. И. Михайлова; сост., подготовка текста и примеч. В. П. Гарнина. СПб., 2003. С. 413.

³ Субботин А. Жанр поэтического обращения у В. Маяковского // Ученые записки Уральского ун-та «Проблемы жанра и стиля в советской литературе» (Серия филол., вып. 10). Свердловск, 1968. № 85. С. 3–19.

⁴ См.: Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997. С. 49–59.

⁵ Современный толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. СПб., 2003. С. 77.

⁶ См.: Маркова Е. И. Указ. соч. С. 133–161, 211–303; Михайлов А. И. О сновидениях в творчестве Алексея Ремизова и Николая Клюева // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 89–103; Логинов К. К. Николай Клюев и традиционные мистические практики России конца XIX – начала XX веков // XXI век на пути к Клюеву: Материалы Междунар. конф. «Олонецкие страницы жизни и творчества Николая Клюева» / Сост. Е. И. Маркова. Петрозаводск, 2006. С. 19–30; // Трофимов И. В. Предметный мир эпоса Н. А. Клюева («Погорельщина») // Там же. С. 111–118.

⁷ Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1991. С. 653.

⁸ Мифологический словарь. С. 441.

⁹ Там же. С. 438–439.

¹⁰ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 653.

¹¹ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 175–176.

¹² Мифологический словарь. С. 439.

¹³ Там же. С. 419.

¹⁴ Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. М., 1993. С. 303.

¹⁵ Маркова Е. И. Указ. соч. С. 225–240.

¹⁶ Мифологический словарь. С. 24.

¹⁷ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 167.

¹⁸ Там же. С. 175.

¹⁹ Там же. С. 160.

²⁰ Там же.

²¹ Мифологический словарь. С. 543.

²² Русский демонологический словарь / Автор-составитель Т. А. Новичкова. СПб., 1995. С. 195.

²³ Преловский А. Предисловие переводчика к ненецкому сказанию «Дети Владыки Ябта Саля» // Север. 1988. № 10. С. 64.

²⁴ Мифологический словарь. С. 356.

²⁵ Щепанская Т. Б. Пронимательная символика // Женщина и вещественный мир культуры у народов Европы и Азии. СПб., 1999. С. 150–179.

²⁶ Славянская мифология. М., 1995. С. 31.