

онное развитие человечества: в возрожденческой эпистеме «слова» и «вещи» сходны и даже тождественны; в классической — опосредованы мыслительными представлениями; в современности — связаны такими онтологическими факторами, как жизнь, труд, язык. См. об этом: [Современная западная философия 1991: 361–362; Фуко 1997].

<sup>4</sup> То есть «Белого Дома» — ныне Дом Правительства РФ на Пресненской набережной в Москве.

<sup>5</sup> Цитата из стихотворения Ю. Кузнецова «Распутье» [Кузнецов 1989: 40].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1.
2. Евсеев Б. Баран. М., 2001.
3. Карасев Л. Вещество литературы. М., 2001.
4. Кузнецов Ю. Золотая гора. М., 1989.
5. Современная западная философия. М., 1991.
6. Тер-Маркарян А. Частный суд, или Роман о душе (беседа с Б. Евсеевым) // Литературная Россия. 2002. 20 декабря (№ 51). С. 3.
7. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1997.

Наталья  
Александровна  
РОГАЧЕВА

## «ТЯЖЕЛЫЙ РУССКИЙ ДУХ»: Н. КЛЮЕВ В ПОЛЕМИКЕ С А. БЛОКОМ И А. БЕЛЫМ

*Статья посвящена исследованию инвективной функции одорической образности в языке полемики Николая Клюева и «младших» символистов.*

История отношений Николая Клюева с «младшими символистами» хорошо известна благодаря усилиям нескольких поколений исследователей [Азадовский 1987: 427—523; Базанов 1988: 179—249; Субботин 1988: 386—403]. И Александр Блок, и Андрей Белый, поначалу сочувственно восприняв поэзию Клюева, расходятся с ним и объясняют мотивы разрыва эстетическими

Позднее других выпускников Нижнетагильского пединститута приехал в Тюмень С. И. Мокроусов. Поработав на художественно-графическом отделении педучилища в г. Катайске, он продолжил преподавательскую деятельность в Тюмени. Уже два года Сергей работает на той же кафедре. В творчестве С. Мокроусова наблюдается довольно широкий спектр различных подходов и приемов, словно автор пробует то одно, то другое, не отдавая предпочтения ни одному из направлений. Здесь и вполне традиционные пейзажи, выполненные в технике масляной живописи («Морозно», «Привокзальные сосны»), и brutальные, жесткие образы, напоминающие мастеров «сурового стиля» 60-х гг. («По Чусовой»), и уходящие от реальных форм отвлеченные, ассоциативные изображения («О войне», «Зимка»). Автор работает фактурно, сочно, пытаясь передать поверхность снежного покрова на земле или рыхлость тающего снега.

## *Фигура Другого в пространстве литературоведения*

и этическими причинами. Оба поэта, определяя, почему им столь чужд дух клюевского творчества, прибегают к видимо похожим метафорам. В 1919 г. в рецензии на рукописный сборник Дмитрия Семеновского «Зоревые знамена» Александр Блок писал: «В родовом, русском — Семеновский роднится иногда с Клюевым, не подражая ему, но черпая из одной с ним стихии; это как раз то, что мне чуждо в обоих, что приходится признать, с чем нельзя не считаться, но с чем, по-моему, жить невозможно: тяжелый русский дух, нечем дышать и нельзя лететь. Особенно роднят Семеновского с Клюевым такие образы:

*Телега — ржавая крауха —  
Увязла в медовый раствор.*



С. И. Мокроусов. Морозный денек. 1995

Медовым раствором назван навоз — это совсем уж плохо, даже независимо от сущности. А сущность — липкое, парное, ржаное. Можно погрузиться в этот мир, как во всякий настоящий и непридуманный мир, и поверить, что «двор — уж не двор, а дворец», потому что там — «сокровища кала», но тут скоро задохнешься. В этом мире нет места для страсти — она скоро превращается в чувственность, и веянием этой обезличивающей чувственности уже проникнуты порою «природные» стихи Семеновского: страсть уже обескрылена там, где начинаются сравнения (эти «опоясанные тучки», эти «сироты-овины», «мохнатые снопы»), где начинают большую роль играть запахи, где постоянно близка ржавая болотная вода» [Блок

1962: 342]. В.Г. Базанов увидел в рецензии Блока реакцию на «узость поэтического кругозора и слишком плоскую мужицкую чувственность». Оправдывая Клюева, он упрекает и Блока: «Вместе с тем в <...> рецензии сказывается некое пренебрежение к прозаическому крестьянскому быту и вырастающей из него “мужицкой” поэтике» [Базанов 1988: 207]. Существенно, что исследователь находит корни возникшего отчуждения в разном понимании целей и истоков художественного творчества.

Через десять лет, в 1929 г., Андрей Белый в письме Р. И. Иванову-Разумнику столь же резко, как Блок, оценил поэму Клюева «Погорельщина»: «...стихи технически — изумительны, зрительно — прекрасны; морально — “гадостны”; красота имажинации при уродстве инспирации. И — “hier stehe ich” (повторяю Ваши слова). Изумительное по образам, содержанию, ритму и технике стихотворение “Виноградье мое со калиною” воняет морально: от этих досок неотесанных, на которых “нагота, прикрытая косами”, идет дух мне неприемлемого, больного, извращенного эротизма... от стихотворений Клюева, прекрасных имажинативно и крупных художественно, разит смесью “трупа с цветущим жасмином”, я не падаю в обморок, потому что соблюдаю пафос дистанции между собой и миром поэзии Клюева. А во всем прочем согласен с Вами.

Невыразимо чуждо мне в стихах не то, что они о “гниловатом”, а то, что поэт тончайше подсаковывает им показываемое...

<...>

Извиняюсь, дорогой друг — вдруг вспыхнул от негодования: в 29 году не так говорят о духовном; не говорят, а живут и умирают в духе... А это —

*Спаса рублевских писем,  
Ему молился Онисим  
Сорок лет в затворе лесном.*

Гюисмансу много лет назад было простительно “гутировать” святости; но и он трепетал. А этот не трепещет; и, чего доброго, ради изыска пойдет в кафе-кабаре прочесть строчку:

Граждане херувимы, прикажите авто!

Наденет поддевичку, да споет под мандолину свое прекрасное “кислоквасие”, проглотив предварительно не один “ананас” от культуры, кишашей червями» [Базанов 1988: 169]. И вновь В. Г. Базанов, комментируя текст письма, ранее частично опубликованного К. Н. Григорьяном, подчеркивает, что, при всей пронизательности, теперь уже Белый «не очень считался с особенностями клюевской поэтики,

Широкие, окрашенные в один цвет плоскости приобретают на холсте вид деревьев, домиков, скалистых камней, пыльной дороги. С. Мокроусов слишком увлечен экспериментом с техникой живописи, он отрабатывает различные приемы, варьируя несколько одних и тех же мотивов: зеленая летняя листва или заснеженный пейзаж. В его работах, как и в произведениях К. Шохова, рациональный момент перевешивает эмоциональный.

На кафедре изобразительного искусства ИППиУ обосновались также Игорь и Надежда Щетинины, приехавшие в 2004 г. из Кургана. Оба окончили художественно-графический факультет Омского пединститута, оба работают преимущественно в технике акварели. В листах И. Д. Щетинина всегда есть эффект прозрачности и импровизации: отсутствие четких контуров, растекающаяся краска. Иногда

## Фигура Другого в пространстве литературоведения

с крестьянским взглядом на вещи» [Базанов 1988: 170]. Его позицию поддержали и другие исследователи, отметив по меньшей мере «субъективность восприятия Белым образов клюевской поэмы» [Субботин 1988: 402].

Нас интересует, прежде всего, язык, на котором велась эта полемика, тот образный ряд, который выдвигался сторонами в качестве аргумента. Нельзя не заметить, что и Блок, и Белый привлекают метафоры запаха для того, чтобы точнее выразить суть своих разногласий с Клюевым. На наш взгляд, обращение к одорической образности для инвективы в адрес оппонента вызвано не желанием оскорбить противника и уж тем более не «недопониманием» со стороны поэтов, чье внимание было направлено на народную культуру, а причинами более глубокими. Отзывы Белого и Блока во многом продиктованы той «сменой кода» в искусстве начала XX в., которая свидетельствовала, по наблюдениям Г. А. Белой, о принципиальном изменении эстетических систем: «Именно конфронтация составляющих ее ментальностей питает онтологическую природу русской культуры. Я имею в виду сосуществование крестьянской культуры и расколовшейся к началу XIX в. дворянской культуры, в недрах которой вызрела, с одной стороны, классическая русская культура со своей парадигмой, а с другой — культура революционная» [Белая 1996: 112]. Но, как пишет исследователь, в начале XX в. потребность «понять, что же такое национальная модель культуры», была стимулирована стремлением «не к демократизации искусства, как принято думать, а к универсальной культуре, опирающейся на общезначимые, укорененные в глубине человечества трансцендентальные ценности» [Белая 1996: 113]. И, следовательно, вполне возможно, что изменения в оценке поэзии Николая Клюева отразили двойственность отношения А. Блока и А. Белого к народной культуре с ее стихийностью и косностью, коллективностью и замкнутостью, органичностью и литературностью одновременно.

Все участники полемики вовлечены в круг вопросов о сущности современного искусства и о будущем поэзии, уже сделавшей шаг от «книжности» к «фольклоризму». Перед каждым из них стоит проблема художественности: создания поэтической формы, картины мира, адекватной мироощущению «толп», «массы», в особенности — русской стихии, получившей право на лирическое высказывание. Мифический «русский дух» наконец обрел голос, а художник — носитель «духа» — потребовал эстетического завершения своих исканий, оставаясь при этом внутри стихийного процесса. Какой должна быть эта новая художественная форма, до каких пределов может дойти ломка привычных рамок художественности, возможно ли (и как) совместить классическую «имагинацию» с дионисийским, отрицающим всякие правила «духом»

автор дает достаточно плотный цвет («Вечерние огни», «Раны земли»), иногда производит впечатление цветных брызг фейерверка, что придает произведениям нарядность и декоративность. И. Щетинин не выбирает выигрышного ракурса, не ищет зрелищных акцентов, не прибегает к сценическому построению композиции. В работах нет явно выделенного центра, кулисного обрамления, создающего впечатление законченности. Взгляд случаен, и ему открывается то обширная панорама пейзажа, то перспектива улицы, перегороженная лесом, то свободное воздушное пространство.

Н. А. Щетинина работает более зрелищно. Ее акварели часто приобретают вид декоративных панно, наполненных своеобразными знаками. Природные формы в ее листах более стилизованы, цвет более насыщен. Пространство условно, иногда оно преобразуется в какой-то сказочный мир. Окру-

нового искусства? Это и есть тема высказываний А. Белого и А. Блока, посвященных поэту, в котором они разглядели своего, близкого «чужого».

Возвращаясь к содержанию высказываний Александра Блока и Андрея Белого, отметим, что запах оказался центральным компонентом их полемического языка по нескольким причинам. Во-первых, в силу исходной родственности понятий: дух — запах, родственности, осознанной всеми участниками этого литературного сюжета. Соотношение ноуменального «духа» с феноменом запаха стало предметом рефлексии и Андрея Белого, и Александра Блока, и Николая Клюева. Но для Блока и Белого «дух» и «запах», скорее, антонимичны, чем тождественны. В этом смысле они оба являются ницшеанцами: дух обладает признаком легкости, запах же приземляет, гнет к земле, лишает свободы, дух «разумен», запах физиологичен. А. Белый во многих произведениях варьирует сюжет пресуществления земной плоти в дух, в его поэтике со времени «Аргонатов» отчетливо проявляется тенденция к «развоплощению» и дематериализации земного ради освобождения духа [см.: Бойчук 1995: 144–152]. Революция 1917 г. была воспринята им как осуществленное чаяние: в огне безбытицы сгорала смрадная плоть прошлого России, сопровождаясь, как в химической реакции горения, высвобождением «духа». Этот процесс Белый интерпретировал как «факт эмпирический», «факт сознания, имманентного жизни России» [Белый 1990: 512] и подчеркнул полярность, «игру слов» «дух» (запах) и «Дух»: «Не “принюхивающимся” монашкам и не покойникам из рассказа “Бобок”, бывшим людям, кончающим лозунгом “обнажмся и заголимся” — не им различить Дух жизни России от “духа” улиц (испорчена канализация)» [Белый 1990: 513].

В поэзии Александра Блока, начиная со «второго тома» лирики, риторике «ароматов» и «благоуханий» противопоставляются «запахи» как постоянный источник мучительного ощущения привязанности к земле. Законченную формулировку этот мотив получил в «Скифах»:

*Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,*

*И душный, смертный плоти запах... [Блок 1980: 255].*

Николай Клюев, во многом художественно близкий Белому и Блоку, противоположен им в трактовке соотношения духа и запаха. Для его поэзии, пронизанной пантеистическим мироощущением, характерно культовое отношение к запахам природы и крестьянского быта, выражение мысли о духовном смысле слова на языке запахов: «Размышляя над византийской эстетикой, киевский клюевед Иван Кулаков видит ее своеобразное отражение в поэзии Клюева: “Поэтические

жающая действительность приобретает чудесный оттенок без тени страшной таинственности, но очевидно оптимистичный и слегка сентиментальный. Поглощенная собственными эмоциями, Н. Щетинина часто пытается воспроизвести их вне сюжета, независимо от реальных форм. Изображение становится выражением чувств автора, оно не несет более конкретной образной основы («Стена», «Утрата», «Фрески»).

Несколько выпадает из общей линии приехавших авторов творчество А. В. Васильева. Он свой диплом художника получил в Костромском государственном педагогическом университете и приехал в Тюмень в 1995 г. Александр не состоит в группе преподавателей кафедры ТюмГУ, а учителем в Детской художественной школе им. А. П. Митинского. Сейчас редко кто из молодых художников работает в

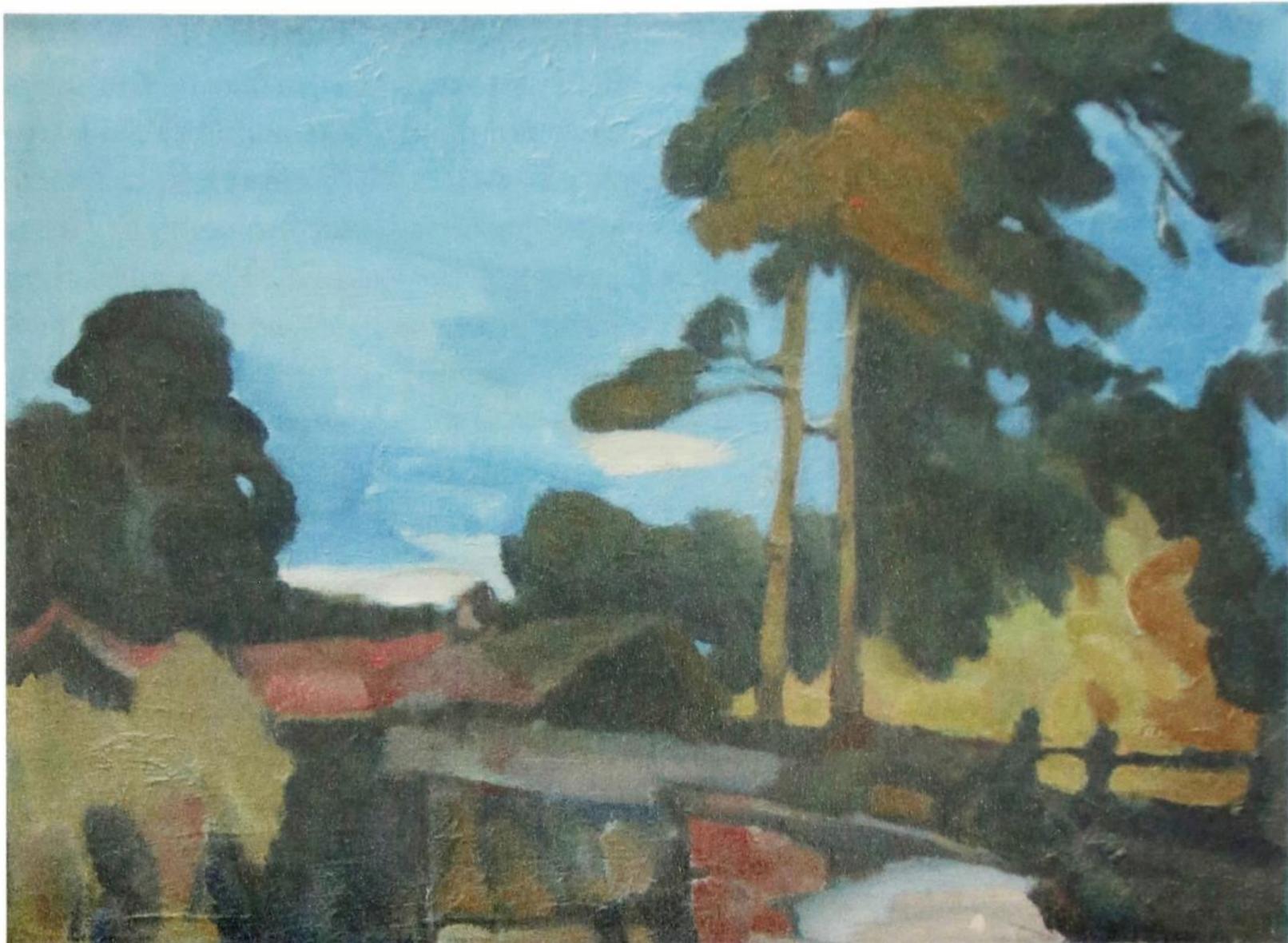
## Фигура Другого в пространстве литературоведения

строчки недаром пахнут лесом, хвойным ладаном. Известна эстетика запаха в византийском церковном культе. <...> Не следует забывать также о “благородстве” хвойных деревьев. Смола используется для приготовления церковного ладана, а сами деревья — для постройки церквей” <...>. Кулаков тут же приводит как иллюстрацию примечательный антропоморфный пассаж с соснами из “Песни о Великой Матери”: “Лесные невесты, готовьтесь к венцу... Из ваших телес Богородице в дар Смиренные руки построят стожар...”, “Но не просто церковь построили мастера, — замечает Кулаков. — “Из сосен срубили акафист: “С товарищи мастер предивный Аким Срубили акафист и слышен, и зрим...” <...>» [Шокальский 2006: 126].

Язык критических суждений А. Блока и А. Белого, таким образом, можно назвать не только метафорическим, но и строго логическим, он в точности соответствует существу мировоззрения каждого из трех поэтов. В статье Александра Блока говорится о достигнутом в поэзии крестьянских поэтов тождестве картины мира русскому национальному духу в его народном, фольклорном изводе. И запахи, и болото, и «фламандская» образность составляют атмосферу эпохи «крушения гуманизма», погружения в мир коллективной культуры, где нет места индивидуальному воображению, где дух пленен плотью.

В письме Андрея Белого противопоставление художественной и нравственной ценности поэмы Клюева «Погорельщина» выражено в терминах антропософии: определения «имагинативный» и «инспиративный» взяты Белым из системы понятий Р. Штейнера. Имагинативный (imagination — воображение) акцентирует внимание на «я» как субъекте познания и творчества. Инспиративный (inspiration — вдохновение) предполагает, что «я» — это инструмент, через который дух (spirit) проявляет себя в созидании, сотворчестве. Содержание этих понятий не раз комментировалось самим Белым в работах 1910–1920-х гг.: «...стадии познания, соответствующие стадиям промышленности нас нами, Рудольф Штейнер называет стадиями *имагинации, инспирации, интуиции*. Имагинация в само-со-знании раскрывает нам зону знания как сферу конкретного разума, соединяющего голову с сердцем в проблеме смысла, со-мыслия, являющегося нам как живой образ мысли; образ *имагинативный*. Выше отметили мы, что мировоззрение есть всегда образ мысли, а не мозаика отвлеченных понятий; в языке духовного знания это значит: познание — *имагинативно*; идея есть образ (иль Эйдос); в Самодухе вскрывается лик образа мысли; здесь Мудрость есть Жизнь Софии Премудрости (терминология Соловьева).

русле традиционной реалистической живописи. А. Васильев не боится прослыть консервативным, не пытается удивить зрителя экспериментами в области техники и формы, не стремится к оригинальности и неповторимости. И благодаря своей честности и искренности выглядит очень самобытным и уникальным мастером. В его произведениях традиция не угнетает, не кажется чем-то скучным, но предстает как живое наследие, делающее живопись полнокровной. В общем-то, все уже соскучились по простому и бесхитрому искусству, устав от часто нелепой многозначительности, от необоснованной перенасыщенности символами. А. Васильев просто смотрит вокруг и наслаждается увиденным. Это прямо ощущается в его полотнах, жизнерадостных, наполненных голубизной воды и неба, насыщенной зеленью летнего дня, разноцветьем трав. Фактурная живопись не лишает пейзажи прозрачности и легкости.



С. И. Мокроусов. Привокзальные сосны. 2002

А инспирация раскрывает в само-со-знании принцип соединения со, как целое знаний в любви; цельное знание — знание из любви» [Белый 1995: 30]. Стадии самопознания Белый соотносит с состояниями вселенной, «духовными иерархиями»: «Мысль — не рассудочна, а разумна; в сознании расплавляется рассудочный, понятийный корост мысли и из-под него выходит образ мысли, иль *существо* ее... <...> Так: состоянье сознания *разумного* знания, *имагинации* (Манаса), к которому мы восходим, есть обычное состоянье сознания, адекватное нашему рассудочному, у ангелов; в Манасе мы соангельствуем, т. е. приобщаемся культурной работе с выше нас стоящими существами (иератической лестницы культурной работы), в состоянье сознания *инспирации* мы соархангельствуем; в *интуиции* мы соначальствуем; мы — с Началами...» [Белый 1995: 32]. Будучи двумя стадиями единого процесса познания, имагинация и инспирация обретают единство в третьей — стадии интуиции, раскрывающей для познающего субъекта начала истинного бытия.

Автор всегда отталкивается непосредственно от природы. Его виды конкретны, даже чувственны, так что зритель ощущает ветерок, гоняющий облака и нарушающий водную гладь. Золото листьев, сочность трав — все это показано без напряжения, легко и радостно.

Все прибывшие давно уже стали своими в местной организации Союза художников. При этом каждый привносит свой оттенок в общую картину художественной жизни города. На фоне достаточно разных авторских стилей быть «другим» довольно трудно и вместе с тем очень естественно. Трудно, потому что удивить кого-то своей неповторимостью и оригинальностью, взорвать устои и произвести фурор в Тюмени вряд ли удастся. Легко, потому что в силу сложившихся обстоятельств чужой опыт здесь принимается.

## Фигура Другого в пространстве литературоведения

Тем самым разлад между «красотой имагинации» и «уродством инспирации» в равной мере свидетельствует и о нравственной ущербности Клюева, и о чуждости Белому духа той замкнуто-демократической среды, которым инспирировано его творчество. Но, надо сказать, что этот отзыв направлен не только на поэму Клюева: обильно оснащенный цитатами, он воспроизводит целый пласт культуры Серебряного века. «Споет под мандолину» несет в себе отголосок стихотворения Михаила Кузмина «Отзвенело бабье лето...» и стихотворения Поля Верлена «Серенада», переведенного Федором Сологубом:

*Слушай, мандолине душу открывая,  
Как звучит струна:  
Про тебя та песня, льстивая и злая,  
Мною сложена.  
<...>  
Тело молодое, как и подобает,  
Много восхваляю:  
Вспомнив, как роскошно плоть благоухает,  
По ночам не сплю [Сологуб 1979: 507].*

Проглоченный «ананас» напоминает об отношении Белого к футуризму (кстати, Маяковский противопоставлен Клюеву в цитированном письме). Образ культуры, «кишащей червями», — о стихотворениях Н. Бурлюка и О. Мандельштама. Здесь выражен комплекс неприятия: объектом инвективы становится гомосексуализм, хулиганство, разрушение не только эстетики, но и этических оснований культуры. Причем для Белого вопрос о неприемлемости этого комплекса был решен еще в 1907 г.: «Интимное символизма утрачено, оно стало соблазнительной подманкою для дам и юношей, читающих “Крылья” Кузьмина и лесбийские двусмысленности “Тридцати трех уродов” Зиновьевой-Аннибал <...>

В мистическом анархизме я вижу кражу интимных лозунгов: соборности, сверхиндивидуализма, реальной символики, революционной коммуны, многогранности, мистерии. Я вижу свои лозунги вывернутыми наизнанку: вместо соборности — газетный базар и расчет на рекламу; вместо сверхиндивидуализма — задний ход на общность; вместо реальной символики — чувственное оплотнение символов, где знак “фаллуса” фигурирует рядом со знаком Христа; вместо революционной коммуны — запах публичного дома, сверху раздушенный духами утонченных слов, вместо многогранности — пустую синкретическую всегранность и вместо мистерии — опыты стилизации в театре Мейерхольда» [Белый 1994: 443–444]. Второй при-

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Каталог областной юбилейной выставки, посвященной 110-летию со дня организации I художественной выставки в Тюмени (сентябрь–октябрь 1999 г.).
- <sup>2</sup> Самостоятельная художественная школа в Тюмени возникла на художественном отделении Колледжа искусств, преобразованного в Институт дизайна — филиал Уральской государственной архитектурно-художественной академии.
- <sup>3</sup> Г. Демин, С. Мокроусов, К. Шохов окончили художественно-графический факультет Нижнетагильского педагогического института.

чиной обращения к одорической образности в критических отзывах Белого и Блока можно назвать вольную или невольную игру софиологическими мотивами, достаточно широко распространенную в культуре Серебряного века. Язык запахов уже в лирике Я. Полонского и Вл. Соловьева служил для воплощения мистико-эротического сюжета о Вечной Женственности, о Софийности России и природы, вообще — тварного мира. И именно внутри этого сюжета произошел ранее разлад между «крестьянским» поэтом и его «интеллигентскими» учителями. Прекрасной Даме с ее принципиальной бесплотностью, призрачной девственностью, лишенной запахов или отмеченной абстрактными «благоуханиями», Клюев противопоставил образ подчеркнуто плотяной, насыщенный земными запахами:

*Вижу тебя не женой, одетой в солнце,  
Не схимницей, возлюбившей гроб и шорохи часов безмолвия,  
Но бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,  
С бедрами, как суслон овсяный,  
С льняным ароматом одежды...  
<...>  
Твоя изба рудо-желта,  
Крепко срублена, смольностенна,  
С духом семги и меда от печи,  
С балагуром-котом на лежанке  
И с парчовою сказкой за пряжей [Клюев 1977: 302].*

Отсюда и происходит то впечатление чувственности образа, о котором писал А. Блок. Упрек в эротизме показался исследователям Клюева безосновательным: «Для Клюева вообще не показательна эротика, тем более извращенная» [Базанов 1988: 170]. Правда, почти одновременно с В.Г. Базановым Б. Филиппов высказал суждение противоположного характера: «Эту темную поддонную тягость духа, вместе со смутно угадываемой густой тяготой хлыстовской эротической одержимости и гомосексуализма, — почуял Блок...» [Цит. по: Шокальский 2006: 130].

Как видно, разделенные десятилетием мнения Блока и Белого не случайно совпали в оценке художественного мира клюевской лирики. Более того, оба символиста, особенно ценившие в Клюеве его национальную самобытность, пришли к мысли о запоздалом декадентстве, определившем соотношение эстетического и этического начал его творчества. Поэзия Клюева отвечала духу тех «положительных» замыслов, которые сформировались в творчестве Андрея Белого под воздействием антропософии. Здесь, судя по отзыву о стихах Клюева в статье «Жезл Аарона», Белый видел «да», сказанное действительности. В стихах Клюева его привлекает образ «живого» слова, слова, где достигнуто эстетическое единство звуковой, образной формы и смысла (понятия), духа. Пример анализа одного из клюевских текстов подтверждает мистико-теоретические рассуждения Белого о звуке в поэме «Глоссолалия»: поэт говорит об ассонансной природе русской речи, о достижимости органического сплава звука и смысла, о принципиальной возможности создания поэзии «звуковых жестов». В «Дневниках» Александра Блока имя Клюева сопровождается устойчивым эпитетом «хороший» со значением «правильный», «настоя-

## Фигура Другого в пространстве литературоведения

щий». Подлинность созданного им поэтического мира отмечена и в цитированной статье: Блок называет мир ключевской поэзии «непридуманным». Но тем не менее этот непридуманный мир относится Блоком к области чужого.

Здесь нужно напомнить, что в разной степени и Блок, и Белый выработали привычку улавливать тяжелую душную атмосферу, пригибающую дух к земле. И оба пользуются языком запахов для выражения этической оценки человека или явления. Запах как активный компонент поэтики для них ассоциируется не столько с русской, сколько с западной традицией, как и эстетизация неэстетического — характерный прием ранней символистской (декадентской) поэзии. Для Блока именно использование чужого приема делает поэзию Семеновского и Клюева неестественной и безобразной. Вероятно, все-таки и Белого задел не сам по себе дух «извращенного эротизма», а запоздалый возврат к декадентскому стилю, напоминание о котором в 1929 г. для него кощунственно. В поэзии Николая Клюева Андрей Белый «разнюхал» ложь: антитезу эстетики и этики, причем превосходная художественность, по его мнению, лишь скрывает аморализм, инспирированный декадентством.

Думается, что позднее восприятие творчества Клюева совпало с общим ощущением «духоты» наступившего времени, эпохи, которая отказала художнику в праве на свободу духовных исканий. Более непосредственно, чем А. Блок, эту мысль выразил А. Белый. В его отзыве обыгрывается стих из поэмы Клюева «Погорельщина»: «Может им под тыном и пахнет жасмином от Саронских гор» (ср.: «смесь “трупца с цветущим жасмином”»). К подобным метафорам Белый прибегает в тех случаях, когда говорит о замкнутой культуре всякой «общественности», посягающей на свободу мысли и творчества: «...общество, как таковое, всегда — плохое общество: так называемая “эсotericкая общественность”, накопившая запас миазмов от 1904 года до 1915 года внутри коллектива, сгруппированного вокруг Штейнера» [Белый 1994: 470]. Смесь парфюмерии и трупного запаха вызывает у него нравственный обморок: «Даже я, относительно свободный, упал в обморок, когда увидел, до какой степени я жил в “обществе”. <...> Запах духов, смешанный с разложением — ложный “донкихотизм”, крест и тер, но без роз и зорь Духа. <...> Жертва была — представлением о жертве в неправильной медитации; и отсюда — рост сырого подполья: запах плесени, черви, — механизация коллектива, или — установка гигантской душечерпательной машины, проводящей душевную жизнь в “общий”, но от всего закупоренный бак» [Белый 1994: 485].

Органическая народность поэзии Николая Клюева неприемлема в качестве универсальной модели культуры. И Блок и Белый отвергают в ней то, что ограничивает свободу творческого духа: тяжесть, плотность, связь с прошлым и замкнутость на нем. Однако среди многих современников, которым противопоставляли себя младшие символисты, Клюев оказался «слишком родным», поскольку его поэзия говорила чаемым языком, а сам поэт мог предъявить в качестве последнего аргумента правду своего рождения, правду живого слова, «впитанного с молоком матери», а не усвоенного от традиции искусства. Недостатком и чудовищным обманом в поэзии такого типа становится проявление «книжности», традиционной

поэтичности, аполлонической художественности. Всякое «заимствование» приема из арсенала «литературы» рассматривается как измена органике и как признак художественной несостоятельности, кривое зеркало символизма. А опыт сочетания художественной целостности и текучести стихийного духа с его этической и эстетической неопределенностью прочитывается как запоздалое, осознанно-вторичное и потому еще более «гадостное» декадентство.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Азадовский К. М. Переписка А. Блока и Н. Клюева // Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1987. (Литературное наследство. Т. 93. Кн. 4). С. 427–523.
2. Базанов В. Г. «Олонецкий крестьянин» и петербургский поэт // Базанов В. Г. Фольклор. Русская поэзия XX в. Л., 1988. С. 179–249.
3. Белая Г.А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5–6. С. 111–116.



И. Щетинин. Из цикла «Путешествия». 2004

4. Белый А. О Духе России и «духе» в России // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 509–514.
5. Белый А. Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 13–37.
6. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Сим-

# Фигура Другого в пространстве литературоведения

волизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М., 1994. С. 418–493.

7. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960–1963. Т. VI.
8. Блок А. А. Стихотворения и поэмы 1907–1921 // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980.
9. Бойчук А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей»: К теме «Белый и Мережковский» // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 144–152.
10. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1979.
11. Субботин С. И. Андрей Белый и Николай Клюев: К истории творческих взаимоотношений // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. М., 1988. С. 386–403.
12. Шокальский Е. «Распяться на древе — с Тобою, в Тебе...» Лес, дерево и крест в лирике Клюева // XXI век на пути к Клюеву. Петрозаводск, 2006. С. 119–132.

Наталья  
Петровна  
ДВОРЦОВА

## ЧИТАТЕЛЬ МИХАИЛА ПРИШВИНА: ЭСКИЗ К ПОРТРЕТУ

*В статье на материале «Книг отзывов» (1954 — начало 2000-х гг.), хранящихся в Доме-музее М. Пришвина, предпринята попытка воссоздания портрета его реального читателя. Читатель-реципиент при этом сопоставляется с читателем-адресатом (представлением писателя о собственном читателе) и рассматривается в контексте проблемы пути писателя.*

Каждому читателю М. Пришвина известно, что его творчество обращено к другу. Так М. Пришвин называл «своего читателя».

«Друг» для М. Пришвина — это, безусловно, этическая категория. «Прафеномен нашей русской нравственной жизни, — писал он, — это друг, в этом все... Лучшее движение души русского человека это к другу, за друга (выручить, выволить, постоять за)» [Пришвин 1957: 393]. В «Лесной капели» М. Пришвин рассказывает, как однажды, в ситуации трагикомической, читатели заступились за него и готовы были поручиться за него перед властями. Писатель и его читатели, таким образом, — это некое реальное со-дружество, некое «мы».

Друг и дружба связаны для М. Пришвина также с важнейшим для него понятием творческого поведения. «Моя поэзия, — писал он, — есть акт дружбы с этим волшебным читателем-человеком: пишу — значит люблю» [Пришвин 1984: 105].

Понятие друга, кроме того, приобретает у М. Пришвина, по сути, онтологический и метафизический смысл, со-дружество есть свойство бытия в его трансцен-