

ИКОННОЕ, ИКОНОПИСНОЕ И ИКОНИЧЕСКОЕ  
В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КЛЮЕВА

В. Лепяхин

Источники мировоззрения, творческого вдохновения и поэтики Николая Клюева без сомнения невозможно свести к иконе и иконописи, они исключительно многообразны и неоднородны. Среди своих учителей сам поэт называл протопопа Аввакума и автора "Поморских ответов" Андрея Денисова, а также других старообрядческих деятелей и писателей. Он упоминал о влиянии на свою поэзию творения древней секты стригольников "Шестокрыл" и песен современных ему сект скопцов и хлыстов, отдельные строки которых он брал эпиграфами к своим стихам и статьям. Поэт прекрасно знал фольклор Олонецкого края и вообще Севера, духовные стихи, древнерусскую литературу, особенно житийную, языческую мифологию древних славян, устное народное поэтическое творчество -- и все эти разнородные источники в разной мере, прямо или косвенно нашли отражение в его поэзии. В данной статье мы выделяем лишь один пласт творчества Клюева в отрыве от других, конечно, не менее важных для характеристики мировоззрения поэта в целом, ведь нередко философско-пантеистические, мифологические, языческие, фольклорные или сказочные мотивы звучат у него более явственно, чем христианские и собственно иконописные. Вместе с тем, тема иконы появляется в творчестве поэта уже в первых сборниках. Вначале она как бы стихийна, со временем Клюев стал осознавать задачу изображения мира и, прежде всего России через икону и как икону в качестве одной из сторон своего поэтического призвания.

И поэзия, и вся личная жизнь Клюева действительно многими и самыми различными нитями связаны с иконописью. Иконы были одной из важнейших реалий его биографии: поэт родился и вырос "под иконами". Олонецкий край, где прошло его детство, долгое время был оплотом старообрядчества, придававшего особую цену иконам древнего "дониконовского письма". Помещенные в "красном

углу", они были святыней избы, ее душой, они же стали первыми учителями Клюева в области цвета, рисунка и главным источником эстетических впечатлений детства.

Впоследствии поэт специально изучал иконопись и фрески. Он много ездил по России, посетил Кижы, бывал в Троице-Сергиевом, Кирилло-Белозерском, Соловецком и Ферапонтовом монастырях, остался в восхищении от росписей Дионисия /см. 16, с. 129/. Клюев и "сам писал иконы, подражая новгородским мастерам" /1, с. 79/, что позволило ему увидеть и понять икону "изнутри", досконально познакомиться с техникой, ремесленной стороной иконного дела. Он стал не просто любителем, а профессиональным знатоком, специалистом по иконам. Об этом свидетельствует, например, тот факт, что в 20-х годах его пригласили на работу в Торгсин в качестве оценщика икон /7, с. 22/.

Многие годы он собирал иконы. Поэт Павел Васильев в одном из стихотворений писал крестнику Клюева:

Крестный твой отец весь век  
Обрастал иконами /2, с. 153/.

Поэт часто переезжал из одного города в другой, с места на место, но иконы всегда были с ним, а его квартира, даже если она находилась в центре Петрограда, походила внутри на крестьянскую избу, главной достопримечательностью которой для гостей и посетителей являлись иконы. "Третий угол /в квартире -- В.Л./ занимала божница. В ней -- ценнейшие образцы русской иконописи. Перед иконами висели три лампадки..." -- вспоминает Р. Менский /9, с. 150/. Об этом пишут и другие знавшие поэта /см., например, 15, с. 164; 5, т. 1, с. 131/.

Итальянский славист и переводчик Этторе Ло Гатто, приезжавший в конце 20-х -- начале 30-х годов в Россию, встречался с Клюевым. Примечательно, что для Ло Гатто образ поэта тесно связан "с его страстью к собиранию икон". "Как сейчас вижу его, -- пишет итальянский ученый, -- в его бедной комнатухе в Ленинграде, где он рисковал принимать меня, склонившимся

над ящиком, полным икон, чтобы выбрать одну мне в подарок" /3, с. 128/. И в трудные годы, когда поэту приходилось перебиваться случайными заработками, он долгое время не хотел расставаться с древними иконами своего домашнего кивота /см. 16, с. 129/, лишь в тридцатых годах, видимо, в крайней нужде, он продал несколько икон в музей /см. 5, т. 1, с. 147/. Следует также упомянуть, что среди друзей и хороших знакомых поэта были ученые, реставраторы, художники и искусствоведы -- знатоки, ценители и собиратели икон.

Такая тесная связь всей личной жизни Клюева с иконами позволила исследователям творчества поэта говорить о том, что он "учился... по русским иконам-поэмам северных письмен" /16, с. 14/, что "главный... источник его вдохновения -- иконописцы русского средневековья..." /11, с. 75/, что, наконец, "он и Россию не мыслил вне религиозных представлений, но не богословски отвлеченных, а образных, иконописно красочных" /11, с. 71/. Поэтом "изографом", правда, в уничижительном смысле, назвал Клюева еще Есенин /4, т. 6, с. 86/.

Поэт сам не раз свидетельствовал о связи своего творчества с иконописью. В одной из автобиографических заметок /1925 г./ он пишет, что его родовое дерево "закудрявлено ветвием в предивных строгановских письмах..." /5, т. 1, с. 211/. В другой заметке такого рода /1926 г./ Клюев более определенно сравнивает с иконописью свою поэзию, "где все пронизано Рублевским певчим заветом, смысловой графией, просквозило ассисом любви и усыновления" /5, т. 1, с. 212/. В этой краткой, но емкой характеристике Клюев, во-первых, указывает на ощущавшуюся им связь своей поэзии с иконописью Рублева, а в рублевском творчестве выделяет в качестве главной черты певучесть цвета, его музыкальность, о чем писал в том же году Ю.А. Олсуфьев /см. 10, с. 13--14/. Здесь, как нам представляется, Клюев говорит об общем влиянии Рублева на свою поэзию, которое не предполагает наличия каких либо конкретных параллелей или аналогий в

творчестве иконописца и поэта. Авторитетом Рублева он хочет как бы "освятить" свое тяготение к иконе и иконописности. Во-вторых, поэт использует икону для того, чтобы подчеркнуть свое стремление к иконографичности -- точности, определенности смысловой и ритмической структуры стиха. В-третьих, сравнивает двигательный стимул своего творчества с ассисткой икон. Функциональная роль ассиста в иконописи по характеристике П.А. Флоренского состоит в следующем: "Разделка золотом на иконах не выражает метафизического строения в естественном порядке, хотя и оно Божественно, но относится к прямому проявлению Божией энергии". Ассистка есть выражение "сверхчувственной формы, пронизывающей видимое" /17, с. 282, 283/. Поэт стремится поставить себя по отношению к Богу и сотворенной им природе как сына. Это сыновство и усыновление приравнивается в его поэтическом сознании способности видеть невидимый ассист божественных энергий и, избегая описательности в изображении природы, вещи, человека, явления, создавать их реально-мистические образы-иконы, через написанное или произнесенное слово пребывающие в этом мире, но корнями уходящие в мир божественный, невидимый. Поэтому и свои стихи, как дар, поэт хотел бы принести и "сложить перед образом /курсив наш -- В.Л./ Руси" /5, т. 2, с. 303/.

Не только в автобиографиях, но и в поэзии Клюев часто возвращался к теме влияния иконописи на свое творчество: "От иконы Бориса и Глеба... моя песенная потреба" /5, т. 2, с. 238/. И в конце жизни в стихотворении "Недоуменно не кори...", как бы извиняясь за свое пристрастие к иконам, за "несовременность" своей поэзии и настойчиво развиваемые мечты об иконописном "мужицком киноарном рае", Клюев подытоживает:

Я отдал дедовским иконам

Поклон до печени земной /5, т. 2, с. 285/.

Неоднократно прямо или косвенно поэт сравнивал свое поэтическое видение с видением иконописца и свою работу с ремеслом

иконника. В упоминавшейся уже заметке 1926-го года он пишет: "... Нерпячий глаз у меня, неузнанный" /5, т. 1, с. 212/, т.е. зоркий, острый и вместе с тем таинственный. А в поэме "Погорельщина" через несколько лет поэт отдает тот же эпитет /"глаз нерпячий"/ одному из персонажей поэмы -- иконописцу Павлу.

Икона в самых разных своих проявлениях присутствует в поэзии Клюева. Поражает уже число различных икон, упоминаемых в его стихах. Это прежде всего традиционный Деисус, а также Спас Ярое Око, Спас Мокрая Брада, Распятие, Сошествие во ад /Попраание врат/ -- иконы Христа. Это -- Одигитрия, Иверская Богоматерь, Оранта, Троеручница, Пирогошая, Неопалимая купина, Утоли моя печали, Споручница грешных, Умягчение злых сердец, Сладкое лобзание, Предста Царица, Нерушимая стена, Обрадованное Небо, Благовещение /Дух и Невеста/, Успение -- иконы Богородицы. В поэзии Клюева можно встретить упоминания икон Иоанна Крестителя и Софии Премудрости Божией. По аналогии с "чинами" традиционного русского иконостаса /местный, деисусный, праздничный, пророческий, прастеческий/ в своей поэзии он создает особый "чин избяной", куда включает иконы Спаса, Богородицы, Иоанна Крестителя, Николая Чудотворца и святых Фрола /Флора/ -- покровителя коневодства, Медоста /Модеста/ -- покровителя овец, Егория /Георгия/ -- покровителя земледельцев и домашнего скота, великомученика Пантелеймона -- целителя душевных и телесных недугов, Ильи-пророка -- подателя дождя. Иногда Клюев включает в "избяной чин" иконы св. Лавра, великомученика Димитрия Солунского, Феодора Стратилата, св. Гурия и других святых, имена которых закрепились в патриархальном быту деревни в качестве главных покровителей и защитников.

В стихах Клюева встречаются имена известных иконописцев. Прежде всего -- Андрей Рублев, который упоминается свыше десяти раз. Это тем более примечательно, что имени Рублева не

было даже в наиболее полном Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона /см. 14, с. 189/. Отношение поэта к Рублеву, следовательно, не книжное; оно исходит прежде всего из традиционного глубокого пиетета старообрядческих кругов к имени великого иконописца, а также непосредственного знакомства с творчеством Рублева на выставках иконописи 10-х годов. Из других иконописцев поэт знал и упоминает Дионисия /вторая половина -- начало XVI века/, Прокопия Чирина /вторая половина XVI -- начало XVII века/, Гурия Никитина /XVII в./ и Парамшина. Ключеву были известны различные "пошибы" или "письма", т.е. иконописные школы: в своих стихах он говорит об иконах поморских писем, произведениях строгановского письма, о суздальских, мстерских и ярославских иконах.

Икона в стихах Ключева -- центр избы, ее святыня. Красный угол с божницей, на ней домашний иконостас -- "чин избыной", перед ним огонек неугасимой лампы -- такова внешняя обстановка в некоторых стихах Ключева. "Божниц рублевский сон" /5, т. 1, с. 476/, невидимая, но надежная защита "избяного чина" придает патриархальной жизни в поэзии Ключева особую размеренность, безмятежность, даже святость. При этом роль иконы не чисто внешняя, декоративная, а глубоко внутренняя, содержательная. Иконы составляют не просто молитвенный и эстетический аккомпанемент обыденной жизни, но деятельно участвуют в ней: они смотрят и видят, слушают и слышат, жалеют, скорбят, плачут, прощают и помогают. Функции их в стихах Ключева исключительно многообразны. Иконы -- хранители исторической памяти народа: "Помнит татарское иго в красном углу Дейсус" /5, т. 2, с. 159/. Что бы ни делал человек в избе, он всегда находится "на глазах" у икон: "... С узорной божницы взирают Микола и сестры Седмицы" /5, т. 1, с. 304/; или: "И с божницы Богомать смотрит жалостно на деда" /5, т. 1, с. 302/. Роль иконы в избыном раю при этом далека от идиллической. Она не только покровительница и заступница. Икона Спаса Ярое Око -- строгий и даже "свирепый" судья /5, т. 2, с. 180, 182/, который "и под лавкой

грешника същез" /5, т. 2, с. 324/. Икона у поэта самым своим наличием в избе постоянно напоминает человеку о его духовном призвании; она свидетельница прегрешений, но она же принимает покаяние и обеты: "Дал обет я пред иконами..." /5, т. 1, с. 263/. Вместе с этим несколько статичным образом иконно-избяной Руси в стихах Клюева рождается и более динамичный ее образ, преодолевающий, как это имеет место на иконе, статику динамикой. Он появляется у поэта, когда святые домашнего иконостаса оказывают покровительство избяному раку, приходят на помощь:

А Егорий Поморских писем

Мчится в киноварь, звон и жуть... /5, т. 2, с. 312/.

Человек в стихах поэта постоянно окружен иконами. Прежде всего они неотъемлемая часть храма, его молитвенный строй, его спасающая Красота, его чудотворная сила:

По моленным нашим

Чири да Парамшин,

И персты Рублева

Словно цвет вербовый. /5, т. 2, с. 335/.

Но и выйдя из дому или из храма, человек в стихах Клюева не расстается с иконами. Они могут встретиться и часто неожиданно напомнить о себе, о вечности, о Боге в любом месте: над входом в храм, в часовне, над воротами, на кладбище. И тогда: "Осенюсь могильною иконкой..." -- пишет поэт /5, т. 1, с. 224/.

Нередко Клюев использует икону для сравнения, но и в этом случае она не становится чисто метафорическим материалом, а остается насыщенной глубокими ассоциативно-эмоциональными и смысловыми связями. Выражая свое отношение к одному из ближайших друзей -- Есенину, поэт восклицает: "Как ... мамыны иконы я его любил..." /5, т. 1, с. 415/. В другом стихотворении он пишет: "И как гробная процальная иконка, так мои зацелованы уста" /5, т. 1, с. 451/. Изображая внешность, поэт также нахо-

дит сравнения в иконах: "Пробор как у Мокрого Спаса" /5, т. 2, с. 152/. Если речь заходит о кошунстве, то опять в стихах его появляются иконы, и одним из самых страшных выражений богохульства становится Распутин, пляшущий на иконах /5, т. 1, с. 474/.

Хорошо знавший церковную поэзию, в числе трех своих любимых поэтов называвший царя Давида, автора псалмов, и ранне-византийского церковного поэта Романа Сладкопевца /V в./ /5, т. 1, с. 212/, Клюев на этом фоне не мог не чувствовать, не осознавать принципиальное отличие своей поэзии как по содержанию, так и по форме от церковного идеала и писал об этом, называя себя "словопоклонником" /см. 5, т. 1, с. 185/, причем своим судьей и обвинителем он видит опять икону, напоминающую ему, как легко словесное творчество превращается в пустословие:

И взирает Спас с укоризной

Из угла на словесный пляс /5, т. 2, с. 148/.

Икона органично входит у Клюева не только в быт, но и в природу. Любимый месяц поэта -- апрель /месяц Пасхи/ стучится в окна крестьянской избы, а у Апреля на груди образок /5, т. 1, с. 309/. В другом стихотворении он описывает "крестины" Апреля, а луч солнца служит ему "крестильной иконкой" /5, т. 1, с. 312/. Сравнения в этом плане у Клюева идут чаще не от природы к иконе, а от иконы к природе: "Заря тускнеет венчиком иконным..." /5, т. 1, с. 311/.

Таким образом, в поэзии Клюева можно выделить один пласт, который мы называем иконным. Поэт воспеваает иконную Русь, т.е. страну, в которой икона является одним из самых распространенных, если не самым распространенным предметом культа. Она занимает также центральное место в избе, давая чувство реального присутствия Божьего в повседневной жизни. Если изба расширяется у поэта до масштабов Вселенной и являет собой "избяной космос", то икона остается в центре его как символ реально-мистической основы мира. Икона в поэзии Клюева "действует" также

в природе, не разрушая естественной гармонии, а осмысляя ее, внося в нее еще одно измерение -- духовное. Иконная Русь -- это также страна иконописного ремесла, страна иконников, для которых писание иконы -- святой "обряд" /5, т. 2, с. 330/.

Первое впечатление от иконы в творчестве поэта нередко красочное: "Огневые роши-- иконы" /5, т. 2, с. 169/. Икона -- это цветная вспышка, цветовой удар в глаза:

Строгиновские иконы--

Самоцветный мужицкий рай.../5, т. 2, с. 168/.

Поэт со знанием профессионала, но ненавязчиво вводит в свои стихи названия красок, используемых иконописцами; это охра, лазорь, бакан, киноварь, синель, ярь-медянка, прозелень, багрец, умбра, сусальное золото и др. Через краски икона органически связана с природой: иконописец у Клюева лишь ждет того момента, когда можно добыть нужную краску из природных, естественных материалов.

Бакан и умбра, лазорь с синелью  
Сорочьей лапкой цветут под елью;  
Червлец, зарянку, огонь купинный  
По косогорам прядут рябины /5, т. 2, с. 330/.

Краски природы для иконописца идеал естественности, чистоты и, вместе с тем, плотности и "вещественности" цвета.

Егорию с селезня пишется конь,  
Миколу -- с крещатого клена фелонь,  
Успение -- с перышек горлиц в дупле,  
Когда молотьба и покой на селе.  
Распятие -- с редьки: как гвозди креста,  
Так речечный сок опалает уста /5, т. 2, с. 330/.

Чаще вместо слова "краски" он употребляет древнерусское иконное "вапы". Как человек -- двуединство души и тела, так

вапа -- двуединство краски и цвета. Вапа источает цвет /"И точат иконы рублевскую вапу" -- 5, т. 2, с. 299/ и вместе с тем источается, она источник излучения и вместе с тем само излучение. Цветовое воздействие иконы у Клюева -- это единство осязаемого и неосязаемого воздействия. Поэтому, например, бумажные репродукции икон долгое время не признавались и в настоящее время не всеми признаются за иконы, ведь на них не вапы, а типографские краски, которые ничего не "источают".

В своих стихах Клюев также склонен пользоваться вапами, а не красками.

Эка зарь, и голубень, и просинь,  
Прозелень, березовая ярь! /5, т. 2, с. 238/.

Он может сказать "осенний лист киноварного цвета", но говорит "киноварная осень" и еще выразительнее, еще более иконописно "киноварь осени" или "золото рощи" вместо "золотой рощи" и рогожа у него не золотистого цвета, а "золоченая", и "позолота листопада" -- это тоже влияние иконного ремесла, иконописной техники. Вслед за иконописцами Клюев берет свои "вапы" из природы. У него встречается и собственно белый цвет, но чаще -- это белый цвет серебра или снега, черемухи или кашки, ландыша, резеды, жасмина, кувшинки, ромашки или бересты. Поражает само обилие оттенков белого цвета, открывающееся взгляду без сомнения профессионального художника. То же самое можно сказать и о других основных иконописных красках: красной, синей, зеленой. Нередко и Христос получает у Клюева эпитеты, рожденные иконой: "Радужный Христос" /5, т. 1, с. 434/ -- это Христос во славе, где впечатление радужности дают традиционные красный, синий и золотой цвета, а также обязательный ассист; "Лазоревый Спас" /5, т. 2, с. 309/ -- это Вседержитель с акцентом на ярко синей верхней одежде; "Златоризный Спас" /5, т. 1, с. 453/ -- это любая икона Христа в золотом окладе; "Кровоточивый Спас" /5, т. 2, с. 340/ -- это Христос Распятия; "Смуглый Господь избя-

ной" /5, т. 2, с. 309/ -- это иконописный лик Христа, ставший "смуглым" из-за потемнения от времени янтарной олифы, покрывающей икону. В стихах Клюева встречаются также финифть, басма, чеканка, литье, т.е. реалии, связанные или с окладами икон или с медными иконками.

Смывает киноварь стволов'

Волна финифтяного мрака... /5, т. 1, с. 311/.

И в этом случае внимание поэта сосредоточено не только на цвете, но и на его источнике, на единстве того и другого: краски, материала, прямо или косвенно связанных с иконописью, и источника ими цвета. И в том смысле, в каком икона как материальный предмет является носителем духовной сущности -- образа святого, в том же смысле и краска-вапа /нечто материальное/ является носителем духовной сущности -- чистого "небесного" цвета, способного выводить созерцающего икону в "киноварный рай".

Таким образом, в творчестве Клюева можно выделить второй пласт, связанный с иконой -- иконописный. Это иконописная Русь, иконописная природа, иконописный мир. Это прежде всего Русь самоцветных, огневых, ярко-красочных икон, которые своими чистыми, незамутненными, "небесными" красками не только утоляют "художественный голод дремучей, черносошной России" /5, т. 2, с. 367/, но в немалой мере формируют представления о рае и вечной жизни, дают возможность ощутить свою причастность этому будущему "нерукотворному веку" /5, т. 1, с. 218/. Иконописная природа -- это природа, дарящая свои краски иконам, которые источают цвет назад в природу, предстающую в результате этого в стихах поэта как бы иконизированной, преображенной этими красками-вапами. Иконописный образ Клюева уходит своими корнями в народное мироощущение, воспитывавшееся в течение веков на идее космоса как Божьего творения. Иконописный красочный образ -- единственно приемлемый образ в рамках мировоззрения,

для которого мир есть видимая икона невидимого, но реально существующего мира, а икона -- художественное запечатление духовного опыта видения невидимого. В этом, в частности, Клюев видел одно из главных отличий иконы от картины.

Поэт хорошо понимал и чувствовал разницу между ними, он был знаком с французской живописью, в частности, с постимпрессионизмом. Художественные поиски Гогена, Матисса он воспринимал сквозь призму иконы. Отказ Гогена от воссоздания иллюзии природы, от передачи объема и светотеневой моделировки, стремление к плоскостности изображения, нарочитое подчеркивание контуров фигур и предметов, декоративное понимание цвета и работа локальным "чистым цветом" -- все эти действительные открытия Гогена для Клюева, воспитанного на иконах, были лишь возвратом /в формальном отношении/ к иконописи. Поэтому в одном из стихотворений он пишет: "Гоген Рублеву не загадка..." /5, т. 2, с. 261/, что, очевидно, следует понимать не в уничижительном для художника смысле, а как констатацию того факта, что "открытие иконы" в начале XX века поставило иконопись XII--XV веков в глазах некоторых художников не позади, а впереди современности как идеал, к которому неосознанно стремилась часть живописцев. "Законность" этих устремлений была как бы подтверждена авторитетом шедевров древнерусской иконописи, а для отдельных художников /Рерих, Ларионов, Гончарова, Петров-Водкин, Васнецов и др./ икона стала прямым источником вдохновения. В свете "открытия иконы" стали восприниматься и художественные поиски таких западных художников как Гоген, Матисс, Модильяни, Пикассо и др. /см. 12, с. 216--217/. С формальной стороны они стремились как бы "иконизировать" живопись, не ставя перед собой задачи, как художники XX века, иконизации содержания. Стремясь к новой и своеобразной гармонии линии, цвета и смысла, стремясь выразить в своем искусстве трансцендентный срез мира и человека, их запредельный аспект, они в противоположность иконописи, ее реально-мистическому, божественному началу сознательно или бессознательно усиливали в сво-

ей живописи начало абстрактно-магическое и нередко демоническое. И в этом смысле скорее Рублев был для некоторых художников начала века "загадкой".

Икона у Клюева выступает как некая мистическая реальность. Ее эстетические достоинства не имеют самодовлекщей ценности. Они должны быть как печать, подтверждены ее способностью являть святого, ее чудотворной силой. В "Пояснителе к "Погорельщине", говоря о своих любимых иконописцах, Клюев, отметив "необычайную гармонию, глубину и нежность" их икон, подчеркивает в заключение: "Почти все чудотворные" /5, т. 2, с. 352/. В определенном смысле икона -- это сам святой. Б.А. Успенский отмечает, что "об иконах никогда не говорят, что это изображение Богоматери или изображение Бога, но говорят: это Богоматерь, это Бог" /14, с. 195/. Именно это традиционное отношение к иконе мы видим у Клюева -- иконописец пишет не изображение Бога, а самого Бога:

Писая Бог зографом Климом

Киноварью да златным дьмом /5, т. 2, с. 324/.

Икона не только иконописное окно в мир невидимый, но, как место особого присутствия святого, и врата, через которые святые покровители иконописного рая мистически входят в грешный мир для оказания реальной помощи и заступничества. "Избяной чин" становится "луговой семьей", которая перенимает на себя часть крестьянских забот:

Пасет преподобный Аверкий

На речке буланых утят... /5, т. 2, с. 203/

В парчевом плату Федосья, --

Дозорит хлеба она.

Фролу да Лавру работа --

Пасти табун во лесах... /5, т. 2, с. 312/.

Сивых, соловых, буланых, гнедых  
Поют с ладоней соборы святых:  
Фрол и Медост, Пантелеймон, Илья --  
Чин избяной, луговая семья /5, т. 2, с. 305/.

Иногда Богородица или святые сходят с икон ночью, и не для каких либо конкретных утилитарных целей, а чтобы "освятить" сей мир своим присутствием, например, "погладить внучат", но и в этом случае:

Заутро у бурой полнее удои,  
У рябки яичко, и весел гнедой /5, т. 1, с. 386;  
см. также с. 385, 389 и др./

В поэзии Клюева два мира -- видимый и невидимый, человеческий и божественный -- не отделены друг от друга непроходимой стеной, как это видится деизму, но они и не сливаются друг с другом, Бог не растворяется в природе, как это представляется пантеизму. Пользуясь церковной догматической формулировкой, можно сказать, что в стихах поэта они сосуществуют "нераздельно и неслиянно". "Нераздельность" достигается тем, что икона у Клюева не только изображает святого, но и являет его, он сходит с иконы. Здесь появляется возможность пантеистического понимания мира, но "неслиянность" проявляется в том, что святые действуют тайно, мистически, невидимо. Лишь изредка поэту удастся как бы подсмотреть, мельком увидеть в сумерках светящийся нимб преподобного или сияющую Богородицу /5, т. 2, с. 203; т. 1, с. 389/, как тень сходящую с иконы. Обыденная жизнь при этом предстает аккомпаниментом, зачастую фальшивым, той глубинной мистической святости, которая струится от икон, которая излучается ее красками, линейными ритмами и святыми ликами.

Но святые не обязательно сходят с икон. Икона может присутствовать у Клюева в природе и в своем "обычном виде".

На речке в венце сусальном  
Купальница Аграфена,  
В лесах зарит огнепально  
Дождевого Ильи икона /5, т. 2, с. 312/.

Икона здесь часть природы. Известно, что значит своевременный дождь для земледельца, и икона Ильи-пророка является своеобразным гарантом не прерывающейся взаимосвязи неба и земли, знания земных нужд и внимания к ним святых покровителей. Икона вносит в природу еще одно измерение -- духовное, как бы "иконизирует" ее, и уже не икону надо проверять природой, а природу иконой. Природа у Клюева -- храм Божий, поэтому устами убогого Пафнутьюшки он может воскликнуть:

Все святые с нами  
В ипостасном храме /5, т. 1, с. 377/.

В поэзии Клюева нет стихов, непосредственно посвященных богословской сущности иконы, догматической стороне иконопочитания, но и короткие, мимолетные, его замечания на эту тему позволяют говорить о глубоком проникновении поэта в своеобразную метафизику иконы. Интерпретация иконы у него тесно связана со взглядами на человека. "Антропология" Клюева вкратце выражена в следующем стихе:

Наружный я и зол и грешен,  
Неосязаемый -- пречист... /5, т. 2, с. 210/.

Это утверждение поэта о себе /"неосязаемый -- пречист"/ исходит не из гордыни. Согласно православному вероучению человек сотворен по образу Божьему, который можно затемнить и исказить грехом в посясторонней жизни, но в вечности он остается чистым. Икона стремится запечатлеть в линиях и красках этот "неосязаемый" образ, стремится через лицо написать лик. Икона ставит перед собой антиномическую цель: сделать осязаемым неосязаемое, видимым невидимое. От иконописца, следовательно, требует-

ся ясное видение этого невидимого, духовное ведение того, что он пишет на иконе. Поскольку он изображает образ Божий, он должен или очистить этот образ в себе, достичь меры святости, духовно узревая образ Божий в себе, или получить откровение. Поэтому икона у Клюева не столько пишется, сколько созревает, рождается, является: "Явление иконы -- прилет журавля..." /5, т. 2, с. 330/. Иконник в его стихах -- это "духовидец", а истинная икона -- всегда видение /см. 5, т. 2, с. 330 и др./. Клюев пишет это слово с заглавной буквы: "икона -- Видение лица" /5, т. 2, с. 330, 352/. Писание иконы у него -- подвиг, самопожертвование, полная самоотдача вплоть до смерти, примером которой является иконник Павел из поэмы "Пого-рельщина":

В тот год уснул навеки Павел, --  
Он сердце в краски переплавил,  
И написал икону нам... /5, т. 2, с. 336/.

Только такая икона по Клюеву дает онтологическое чувство реального присутствия святого на иконе, дает реально ощутить свою чудотворную силу, способную преобразить человека, становится иконописным откровением о мире видимом и Царстве Небесном.

Так же как икона, т.е. в двуединстве ее видимого и невидимого, трансцендентного и имманентного аспектов, видится Клюеву и Россия. Она предстает в его стихах одновременно в двух плоскостях: это и Россия грешная в эмпирической данности своей истории и настоящей эпохи, это и Святая Русь, несмотря на свои греховные проявления, остающаяся в невидимой глубине святой и неизменно следующей предопределенным Богом путем. Греховность Руси -- это следствие "самовольного" уклонения с этого пути. В разное время, в разных стихах Клюев по-разному называет эту Русь: "горняя" /5, т. 2, с. 337/, "нерукотворная" /5, т. 2, с. 341; т. 1, с. 218/, "святая" /5, т. 2, с. 221, 341/, "нетленная" /5, т. 2, с. 222/, т.е. дает ей эпитеты, приложимые и к

слову "образ" в значении "икона". Иногда Россия в стихах Ключева предстает в антропоморфной символике -- в единстве души и тела. Но душа России /5, т. 2, с. 239, 344/ у него -- это все та же Святая Русь. И вместе с тем представления Ключева о Святой Руси по своему содержанию далеко не совпадают ни с мессианистским аспектом идеологии "Москвы -- Третьего Рима", считавшей Святую Русь, хранительницу Православия некой наличной данностью, чем-то уже достигнутым, имеющимся, ни с более скромным, но односторонним пониманием Святой Руси как страны, имеющей свою только ей присущую русскую святость, страну русских святых: страстотерпцев, невинноубиенных, преподобных, постников, блаженных, странников, богомольцев, наконец, страну икон и иконописания. В поэтическом сознании Ключева Русь предстает в антиномическом двуединстве наличной греховности и внутренней святости, поэтому он может воскликнуть:

...Святая Русь;

Тебе и каторжной молюсь!... /5, т. 2, с. 341/.

Святая Русь -- это не нечто уже достигнутое, но, с одной стороны, образ и замысел Божий о России, с другой -- идеал, к которому она стремится, чтобы через свое грешное /в некоторые моменты даже "каторжное"/ лицо максимально проявить, как на иконе, свой небесный Лик.

В поэме "Погорельщина" Ключев дает следующую формулировку своего творчества:

Нерукотворную Россию

Я -- песнописец Николай

Свидетельствую, братья, вам /5, т. 2, с. 341/.

По аналогии с иконой Спаса Нерукотворного -- изображением лика Христа, оставшимся, согласно преданию, на плате, приложенном им к своему лицу -- Ключев видит свою поэтическую задачу в том, чтобы создавать символический образ нерукотворной России, писать ее словесную икону, пытаясь сквозь эмпирическую данность

эпохи, сквозь "рукотворную" Россию, колеблемую всеми политическими, культурными бурями, непрерывно меняющуюся в калейдоскопе перемен, прозреть, как иконописец прозревает в образ Божий, в Россию замысла Божьего о ней. Важно в этих строках и название себя "песнописцем" /см. также: 5, т. 2, с. 174/, -- словом, указывающим одновременно и /по аналогии/ на иконописца, и /непосредственно/ на скрытую музыкальную подоснову как иконописного /музыкальность Рублева/, так и поэтического творчества. Наконец, Клюев говорит о своей поэзии как о свидетельстве. Ассоциативно это может быть вызвано, с одной стороны, пониманием единства личной жизни и творчества как свидетельства-мученичества /по-гречески мученик -- свидетель/ за идею иконописного "избяного рая", с другой -- пониманием иконы, а вместе с ней и стиха как свидетельства, которому, по словам П.А. Флоренского, "надлежит просочиться в каждый дом, в каждую семью, сделаться подлинно народным, возглашать о Царстве Небесном в самой гуще повседневной жизни" /17, с. 288/. О России нерукотворной можно только свидетельствовать; во всей своей трансцендентной чистоте и полноте она скрыта для обыденного сознания. Поэт своим творчеством стремится выявить само ее существование и своей жизнью подтвердить действительность, а не иллюзорность своих вдохновений, поэтических видений и откровений. Он мученик слова в двух разных планах: это и внутренние муки рождения слова, наиболее адекватно выражающего мысль и чувство, в наибольшей степени приближающегося к выражению невыразимого, чтобы слово поэта не стало лжесвидетельством; это и внешние муки свидетеля, который преследуется за свое свидетельство.

Таким образом, в стихах Клюева можно выделить третий пласт, порожденный иконой, который мы называем иконическим. Главными характеристиками иконического у Клюева выступает онтологизм /т.е. изображение действительности в двух модусах бытия -- видимом и невидимом, человеческом и божественном/ и антиномизм /нераздельность и неслиянность этих двух модусов/.

Иконическая Россия -- это у Клюева не идеал, а данность, в которой как на иконе, как в личности человека тесно, но не смешанно переплетено божественное и человеческое.

Сквозь призму иконной, иконописной и иконической России Клюев воспринимал и изменения, происходившие в стране. В 10-х годах как и у большинства "крестьянских" поэтов появляются в его стихах мотивы противостояния города и деревни, железа и избы, цивилизации и патриархальной жизни. Город, с его "каменными и бумажными людьми", как выразился однажды поэт /5, т. 1, с. 212/, наползает на деревню, исподволь разрушая устоявшийся вековой быт, всю иконописную красу деревни, все, что дорого для поэта и что ассоциируется, даже совпадает, у него с Русью вообще. Поэт с болью видит:

Нам лебедем Егорьем

Орлит аэроплан /5, т. 2, с. 323/.

Механическая цивилизация как бы "протаскивает" в иконописную Русь такие сценки и скжеты, которые возможны на картине, но совершенно недопустимы на святой иконе. Новая Русь -- железная -- приходившая на смену избыной антидуховными проявлениями разрушала, по мысли Клюева, свою органичность и самобытность, для поэта оставалось вне сомнения, что "Студеная Кола, Поволжье и Дон /олицетворение иконописной Руси -- В.Л./ тверды не железом, а воском икон /5, т. 2, с. 330/.

Так же сквозь свой идеал иконической Руси Клюев воспринял и революцию, посвятив ей немало стихов. Вначале поэт изображает ее как восстановление попранной справедливости; революция является в образе золотой Девы-Обиды, вероятно, из "Слова о полку Игореве" /см. 13, с. 64, 118/:

В ручке грамота: Воля, Земля,

На груди образок Рублевский /5, т. 1, с. 479/.

Примечательно, что дело революции у Клюева здесь освящено

рублевской иконой. Вместе с тем и будущее Девы-Обиды, ее созидательные задачи мыслятся им по-иконописному: строительство нового общества в его стихах изображается как писание иконы:

И новый Рублев, океаны -- палитра,  
Над Ликом возводит стоярусный круг...

/5, т. 1, с. 506/.

Но скоро поэт понимает, что его идеалы лишь частично совпадают с целями революции. Особенно явно для поэта несправедливое наступление на иконописную Русь. Поэт полагал, что творцом, созидателем молодого мира будет "новый Рублев", однако через некоторое время констатирует, что "черный уголь, кудесный радий, пар-возница, гулеха-сталь" идут по иконописной России для того,

Чтобы радужного Рублева

Усадить за хитрый букварь... /5, т. 2, с. 146/.

Острый глаз поэта вслед за тем начинает замечать важные детали: вот осьмина табаку положена на божницу перед иконами /5, т. 1, с. 475/; вот символ нового -- граммофон -- "издевается" над суздальской божницей; вот глумление над иконами достигает такой меры, что поэту видится "не в окладе Спас, а в жилетке" /5, т. 2, с. 161/. Если раньше для Распутина икона была объектом кощунства, то теперь ее "переряживают", включают в "бесовское действо": "И с девушкой пляшет Кумачневый Спас" /5, т. 1, с. 506/, ее оскверняют, и более страшного попрания святыни невозможно себе представить. То, что было для поэта символом нерукотворной Руси, залогом ее иконописного "райского" будущего, становится в новой жизни объектом ненависти, символом всего бесповоротно отжившего. Устами главы нестяжателей Нила Сорского поэт призывает:

Низвергайте царства и престолы...

Не голите лишь у Иверской подолы /5, т. 1, с. 481/.

Но низвержение царства и низвержение иконы в реальной действительности оказались тесно связанными. Иконы изгоняются отовсюду -- из храмов, с улиц и дорог, наконец, из быта. Из избы, словно, вынимают ее душу, она пустеет "без сусальной в углу Пирогошей", которой по возвращении из плена ездил поклониться еще Новгород-Северский князь в "Слове о полку Игореве" /см.: 8, с. 211, 228; 13, с. 106/. Нарушается антиномическое равновесие иконической России, "новая Русь" представляется поэту "совладелицей ада" /5, т. 1, с. 506/, а на месте разрушаемой иконной и иконописной Руси показываются "лысого черта рога" /5, т. 2, с. 325/, происходит в прямом и переносном смысле "деиконизация" Руси.

В связи с этим в поэзии Клюева появляется важный, навеянный древнерусской житийной литературой мотив. Святые -- в Царстве Божиим, с точки зрения "земной" они везде, только как бы в другом измерении, и молиться можно любому святому в любом месте. Но все же местом особого присутствия святого является икона.

В древнерусской литературе можно встретить повествования о том, как святые за тяжкие грехи горожан оставляли церковные иконы, устремляясь в горний мир, отдавая грушников на время в добычу врагам. И вот в поэзии Клюева оживают древние сказания: "Всепетая Матерь сбежала с иконы" /5, т. 1, с. 505; там же, т. 2, с. 334/; со своих икон уходят основатели Соловецкой обители, покровители Поморья и Заонежья Зосима и Савватий. Но особенно символично и трагично звучит у поэта этот мотив в поэме "Погорельщина", когда покидает избу, а с ней и Россию Георгий Победоносец:

И с иконы ускакал Егорий, --

На божнице змий да сине море!... /6, т. 2, с. 434/.

Эта последняя деталь -- "змий", который в других стихах у Клюева выступает символом механической бездушной цивилизации,

идущей с Запада /"Горыныч с запада ползет по горбылям железных вод" /5, т. 2, с. 344/ и "сине море" как символ нового всемирного потопа /возможно, реминисценция тютчевского "Когда пробьет последний час природы"/ -- придают этим строкам характер апокалиптического видения. Крестьяне прибегают к заступничеству иконы другого святого -- Николая Чудотворца: "Вороти Егорья на икону -- избяного рая оборону" /5, т. 2, с. 334/. Но и последняя надежда -- Николай Угодник -- не отзывается на призыв, и заключительным аккордом богооставленности "избяного рая", иконописной Руси звучат стихи:

Гляньте детушки на стол --  
Змий хвостом ушицу смел!...  
Адский пламень по углам: --  
Не пришел Микола к нам! /5, т. 2, с. 336/.

Иконы, оставленные святыми, становятся добычей новых иконоборцев:

И на лугу перед моленной,  
Сияя славою нетленной,  
Икон горящая скирда... /5, т. 2, с. 341/.

Но горят, как явствует из клеветского понимания, лишь доски, а не иконы в собственном смысле. Нетленная святость икон, их нетварный свет и слава сияют поверх костра, как нимб над головой святого, как символ неуничтожимости иконописной Руси, ибо она лишь внешнее проявление Руси иконической:

Икон же души с поля сечи,  
Как белый гречневый посев,  
И видимы на долгий миг  
Ведымались в горнюю Софию... /5, т. 2, с. 341/.

И сама "душа России" вослед за "душами икон" как бы покидая свое тело, разрушая свою иконичность, поднимается в горний мир, как на заставке из древних книг,

Где Стратилатом на коне  
Душа России, вся в огне,  
Летит ко граду, чьи врата

Под знаком чаши и креста /5, т. 2, с. 344/.

В конце поэмы, в качестве эпилога, Клюев рассказывает легенду о "городе белых цветов" Лидде. Это как бы отдельно стоящая поэма в поэме, повествующая о нашествии варваров на город. В первую очередь разрушению подверглись храм и писанная на столпе икона "Одигитрии:"

Сорок дней и ночей сарациняне  
Столп рубили, пылили на выгоне,  
Краски, киноварь с Богородицы

Прахом веяли у околицы /5, т. 2, с. 349/.

И в этой маленькой поэме попытка уничтожения икон рисуется Клюевым также невозможной, не достигающей цели. Но если в первом случае, при сжигании икон, поэт использовал вероучительные мотивы для утверждения нетленности икон /иконы - не горят/, то во втором случае он прибегает к фольклорным мотивам:

А где сеяли сита разбойные  
Живописные вапы иконные,  
До колен и по оси тележные

Вырастали цветы белоснежные /5, т. 2, с. 350/.

Вопреки всем актам вандализма и комунства по отношению к иконам, свидетелем которых Клюев был в действительности, в его поэзии будущая Россия -- иконная и иконописная. В своих поэтических видениях апокалиптического характера он писал о гибели и иконической Руси, но рядом и вместе с тем, противореча себе, не раз высказывал надежду, что опять "сядет Суздаль за лазорь и вапу..." /5, т. 2, с. 244/. Уничтожение икон оставалось в его глазах внешним иконоборством, смотревшим на икону как на "козла отпущения". Побеждая Россию иконную и иконописную, оно

на каждом шагу показывало, в глазах поэта, свое бессилие против России иконической. "Душа России" может вернуться в свое тело, считал поэт, может оживить, возродить его. Будущее страны -- это возврат к иконопочитанию, возвращение к дедовским иконам:

Будет, будет стократы  
Изба с матицей пузатой,  
С лежанкой единорогом,  
В углу с урожайным Богом... /5, т. 2, с. 324/.

При этом нельзя не заметить, что Клюев нигде ни разу не обмолвился об осознании, понимания утопичности этой своей мечты.

Воспитанный на иконах древнего письма, не всегда совершенного эстетически, но всегда бывшего свидетельством истинного благочестия, настраивавшего и верующих на благочестивое отношение к святыне, кроме того знакомый с образцами древнерусской иконописи эпохи ее расцвета, Клюев не мог не видеть серьезного понижение общего уровня иконописного искусства своего времени. Это было вызвано двумя причинами. Во-первых, в иконопись стали проникать живописные приемы и техника -- от особенностей организации пространства /прямая перспектива/ до писания икон масляными красками на холсте, -- что разрушало величественную, нездешнюю духовную красоту иконописных ликов и фигур, и постепенно вытесняло из храмов собственно икону. Во-вторых, в результате массового распространения икон и большого на них спроса появились "мужицкая икона" и икона-примитив, которые не только не отвечали эстетическим требованиям, но и с точки зрения благочестия оставляли желать много лучшего, иногда же по причине бездарности "иконописца" они выглядели богохульством. Мимо внимания Клюева не могло пройти это длившееся столетия и продолжавшееся с переменным успехом поругание икон "изнутри".

В 1919 году в газете "Звезда Вытегры" он писал: "Всматриваюсь в иконостас, в сусальную глубь алтаря. Боже, какое убо-

жество! Ни на куриный нос вкуса художнического. Как намазал когда-то маляр бронзовым порошком ампирных завитушек, навел колонадию, повесил над царскими, похожего больше на ворону, -- голубя, тем и довольствуется стадо Христово... Из рублевского усекновения сделана афиша, а про благоверных княгинь неудобно и глаголагн... И не Филиппы в митрополитах, а Малюты Скуратовы в таковых верховенствуют". "Увы! Увы! Облетело золотое церковное древо, развеяли черные вихри травчатое, червонное узорчье, засохло ветвие благодати, красоты и серафических неисповедных трепетов. Пришел железный Ангел и сдвинул светильник церкви с места его. И все перекоилось" /Цит. по: 18, с. 343--344/. Свою статью Ключев назвал "Сдвинутый светильник". Не вдаваясь в подробное объяснение и истолкование приведенных слов поэта, отметим, что слово "светильник" может быть понято здесь и в прямом смысле, но исходя из контекста под "светильником" можно подразумевать и икону: именно икона источает в церкви свет и цвет, сияние и святость. "Сдвинутый светильник" -- это и "живописная икона" опять же "переряживающая", но уже изнутри, великого постника митрополита Филиппа в его антипода "упитанного" Малюту Скуратова, превращающая икону в афишу, -- это и икона-примитив с намалеванной вороной вместо символа Святого Духа -- голубя. От них не струится божественная благодать, они лишены духоносной силы и не могут вызвать "серафического трепета" молитвы. И, значит, "все перекоилось" также из-за падения и даже вырождения иконописного искусства. И, видимо, низкий художественный и богословский уровень икон последнего времени, его постоянное "подтачивание" изнутри тоже сыграли свою роль в том, что именно иконная и иконописная Русь стала ареной борьбы против иконы как в плане ее уничтожения, так и в плане ее переряживания, подмены ее различными иконами-суррогатами. Таким образом, и в этом случае, в отрицательном смысле, но опять икона ставится поэтом во главу угла.

Итак, икона в творчестве Клюева выступает как бы в трех измерениях, в трех ипостасях. Надо отметить, что иконный, иконописный и иконический аспекты икон как в самой иконе, так и в поэзии Клюева можно выделять лишь условно. Икона представляет собой их органическое единство, и когда она появляется в стихах поэта, то за редким исключением несет в себе всю полноту предметно-вещественного, культового, эстетического и мировоззренческого содержания. Но при этом можно по разному расставить акценты, и тогда нельзя не заметить, что при изображении иконной Руси поэт тяготеет к описательности, при воспевании иконописной -- к поэтике образа, при свидетельствовании иконической -- к поэтическим видениям и пророчествам. В данной статье мы не задавались целью проанализировать, какими средствами Клюев пытался и в какой мере ему удалось словесными средствами воссоздать в своих стихах иконную, иконописную и иконическую Россию. Мы ставили акцент лишь на фактах самой постановки такого поэтического задания в творчестве Клюева и наиболее ярких и характерных примерах "функционирования" иконы в ее бытовом, эстетическом, мировоззренческом аспектах в стихах поэта, оставаясь в рамках краткого реального и содержательного комментария к цитируемым отрывкам. При всех своих недостатках такой подход все же позволяет показать глубину и масштабы влияния иконописи на взгляды и творчество Клюева, влияния, заметного у него в большей степени, чем у любого другого русского поэта<sup>19</sup>.

#### Примечания

1. В.Г. Базанов. Поэзия Николая Клюева. -- В кн.: Николай Клюев. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
2. Павел Васильев. Стихотворения и поэмы. Л., 1968.
3. Этторе Ло Гатто. Воспоминания о Клюеве. -- "Новый журнал", № 35, Нью-Йорк, 1953.

4. С.А. Есенин. Собрание сочинений в шести томах. М., т. 5 -- 1979, т. 6 -- 1980.
5. Николай Клюев. Сочинения. т.т. 1--2. A. Neumanis Buchvertrieb und Verlag. 1969.
6. Николай Клюев. Стихотворения и поэмы. Л., 1977.
7. А. Коваленко. Хорошие, разные... М., 1966.
8. Д.С. Лихачев. "Слово о полку Игореве" и культура его времени. Л., 1978.
9. Р. Менский. Н.А. Клюев. -- "Новый журнал", № 32, Нью-Йорк, 1953.
10. Ю.А. Олсуфьев. Иконописные формы как формулы синтеза. Сергиев, 1926.
11. Эммануил Райс. Николай Клюев. -- В кн.: Николай Клюев /1969/.
12. Н.К. Рерих. Иконы. -- В кн.: Н.К. Рерих. Избранное. М., 1979.
13. Слово о полку Игореве. М., 1979.
14. Б.А. Успенский. Прологомена к теме "Семиотика иконы" -- "Россия. Russia". Torino, 1973, № 3.
15. Г. Устинов. Мои воспоминания о Есенине. -- В кн.: "Сергей Александрович Есенин. Воспоминания". М.-Л., 1926.
16. Борис Филиппов. Николай Клюев. Материалы для биографии. -- В кн.: Николай Клюев /1969/.
17. Свящ. Павел Флоренский. Собрание сочинений, т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985.
18. Культурное наследие Древней Руси. Истоки, становление, традиции. М., 1976.
19. После того как статья была подготовлена к печати, в журнале "Новый мир" /1988, № 8/ появилась публикация Г.С. Клычкова и С. Субботина "Николай Клюев в последние годы жизни: письма и документы". Упомянем только об одном факте, имеющем отношение к нашей теме. При описи имущества находившегося в ссылке поэта в 1935 г. было зарегистрировано 34 иконы на дереве и 5 металлических икон /с. 181/. Как полагал Клюев, среди них было более 15 икон XVI--XVII вв. /с. 175/, а одна даже XV в. /с. 179/. Издание клюевского наследия продолжается, и проблема влияния иконописи на творчество поэта остается открытой.