

СТИЛИЗАЦИЯ И МИФОТВОРЧЕСТВО: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н.А. КЛЮЕВА

Поставлен вопрос об эволюции мировоззрения и стиля поэта. В предреволюционных стихотворениях Н.А. Клюева и в поэмах, созданных после революции, отражены моменты его богоискательства, увлечение народными ересями – хлыстовством и скопчеством. Это сопровождалось поисками Клюева в фольклорной и библейской стилизации, в послереволюционное время прослеживается убыль ее, что соответствовало возвращению поэта к традиционному христианству, углубленному изучению старообрядчества.

Ключевые слова: стилизация; имитация; мифотворчество; ереси.

Исходная проблема в изучении художественного мира Николая Клюева – народные истоки стиха, стилизация и мифотворчество. Первый сборник автора – «Сосен перезвон» – завершают стилизованные стихотворения «Лесная быль» («В красовитый летний праздничек, / На раскат-широкой улице...») и «Песня о Соколе и трех птицах Божиих». Оставив опыты в духе народнической рифмованной публицистики («Безответным рабом я в могилу сойду...»), поэт-северянин увидел свой путь как обработку залежей северной народной песни. В сборниках «Братские песни» и «Песни из Заонежья» использование фольклора многовариантно. В жанровом предпочтении – песни и были – скрыт выбор адресата (для крестьян) и выбор символа творческого поведения: «посвященный от народа» – ходок в чуждый ему мир города.

В сказово-эпическом направлении написаны «Святая быль», «Досюльная», «Острожная», «Летел орел за тучею...». Несколько ранних стихотворений подхватывают забытую традицию скоморошества: «На селе четыре жителя, / Нет у девки уважителя, – / Как у Власа-то савраса борода, / У Никиты нос подбитый за всегда...» Есть у Клюева и перелицовки народных любовных песен («Я ко любушке-голубушке ходил...»), и причитаний, и «разгульных» песенок: «Свадебная», «Кабацкая» и «Пропитушая песня». Часто автор варьирует символику проголосных (протяжных) песен, но охотно стилизует и плясовые:

Вот я –
Плясея –
Вихорь, прах летучий,
Сарафан –
Синь-туман,
Косы – бор дремучий!

«Плясея»

Первые опыты стилизации Клюев отправил А.А. Блоку в письме 1908 г. и спрашивал, «годны» ли они для печати, «можно ли так писать». Блок же сторонился стилизации, ранний его опыт, «Гамаюн – птица вещая», не имел продолжения. Позднее он назвал стихотворные сказания А.К. Толстого «былинами второго сорта». Вспомним в этой связи оценку сказок А.С. Пушкина В.Г. Белинским: эти «поддельные цветы», «конечно, решительно дурны». Владислав Ходасевич, втайне соглашаясь с «неистовым Виссарионом», писал: «Пушкин отнюдь не гнался за тождеством своих созданий с народными. Он не пересаживал, а прививал: прививал росток народного творчества к дереву книжной литературы, выгоняя растение совершенно особо-

го, третьего стиля» («Возрождение», 1928, 19 июня). Как известно, Ходасевич сдержанно одобрил стилизованные сказки М.И. Цветаевой, но резко негативно высказался о «клюевщине». Поэт-критик считал, что в век модернизма у народного поэта есть единственный путь – «олитературивание». Для Клюева же «словесное древо» – тысячелетний фольклор, а литература – лишь отросток на нем. Поглощение фольклора литературой он воспринимал как угрозу умерщвления слова.

Второй его сборник – «Братские песни» – стилизация хлыстовских песнопений. В них просматривается новейший смысловой пласт – вторичная мифологизация неоромантического типа. Вопрос о художественном уровне стилизации в этом сборнике остается дискуссионным: стилистика хлыстовских песен-молитв недостаточно изучена. В 1910-е гг. «хлыстовский курс» получил вдруг ажиотажный спрос, его подчинили богоискательским устремлениям эпохи «языческого ренессанса». Для раннего Клюева использование песенно-фольклорных запасников – путь органический, «почвенный», но с первых шагов поэт был поставлен перед выбором: творить как бы в этнографическом заповеднике или пойти по следам символистов. Своеобразие стиля Клюева – от наложения принципов мифотворчества на фольклорную основу.

Историки русской литературы не без оснований говорят о стилизаторском буме – колорите той эпохи. Стилизацией к тому времени уже прославились Константин Бальмонт и Сергей Городецкий. Традиционный путь, исхоженный поэтами суриковского кружка, уже не мог вызвать удивления читателей и спора критиков. Стилизацию Клюев использует в идейно-эстетических целях, она связана с особой крестьянской утопией. В стилистике автор взискателен, чего не скажешь о вероисповедальной стороне его творений. Литература раннего модернизма пыталась ассимилировать и религию. Обновление архаики, перелицовка мифологических образов – в начале XX в. это стало широким увлечением.

В третьем сборнике «Лесные были» (1913) Клюев опирается на фольклорные образы для создания особой неоромантической атмосферы, названной исследователями «крестьянским символизмом». Стилизация здесь – способ создания идеализированного мира прошлого или выражения неудовлетворенности обычным, общепринятым. Третий сборник показал, что авторские образы Клюева не только продолжали, но, как оказалось, и завершали народную словесную культуру. Однако некоторые исследователи утверждают, что у

Клюева нет стилизаций. Так, Сергей Куняев настаивает: «Клюев не “стилизировал”, а творил собственные гимны и песнопения, естественно и легко пользуясь найденное предшественниками...» [1. С. 151]. По завершении XIX столетия можно говорить о состязании двух главных стилизаторов – Клюева и А.М. Ремизова. Важно отметить, что оба художника, причастные к поэтике символизма, испытали влияние гностицизма. Символисты стилизацию понимали не только как подражание голосам далекой эпохи, но и как имитацию ее самосознания. Не забудем и о «масочности» стиля *жизнетворчества*, прочно связанного с поисками лирического героя нового типа. У Клюева это «корабельщик-псалмопевец», гимнолог хлыстовского «корабля». Высказано мнение, что Клюев пришел в литературу прямо из хлыстовской общины. Из-за скудости первоисточников трудно судить, насколько близка стилизация в сборнике «Братские песни» к первооснове, возникает подозрение, что преобладает здесь имитация.

В словарях встречается неточное определение стилизации как «имитации оригинального стиля». Но имитация одноголоса, а, по М.М. Бахтину, стилизация – взаимодействие *чужого слова* и собственно авторского. Там, где нет исходного текста, предмета стилизации, можно говорить об имитации, которая может быть и высокохудожественной. Так, символисты будто бы воспроизводили речи гуннов и скифов, но эти бесписьменные культуры не оставили образцов для подражания, и потому бывали исторические ошибки. Героиня цветаевского цикла «Скифские» шлет молитвы Иштар, а эта богиня семитских городов никак не могла переселиться к ираноязычным кочевникам степи.

В масштабе национально-историческом клюевская стилизация имела охранительный характер. Это подтверждают его высказывания 20-х гг.: «Если средиземные арфы живут в веках, если песни бедной, занесенной снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русский берестяной Сириг должен быть ошипан и казнен...?» (цит. по: [2. С. 245]). Здесь начинается расхождение оценок. Прав ли был С.А. Есенин, посчитавший образы своего учителя устаревшими? Неомифологизм XX в. не представим без стилизации, нельзя утверждать, что резервы ее исчерпаны.

Но даже самая виртуозная стилизация не приведет к всенародному признанию. На этот счет хорошо сказала Марина Цветаева: «Для того, чтобы быть народным поэтом, нужно дать целому народу через тебя петь» [3. С. 236]. Тут речь не о популярности, а о национальном образе мира, что Цветаева назвала «непреложностью памяти и крови». И, конечно, о драме национально-культурного надлома. Возвращение к язычеству – это вторичная мифологизация, явление книжной культуры. Это сознательная доработка запасников фольклорно-мифологической архаики. Но обратился к ним поэт, уже вкушивший модернистских соблазнов: «*О Боже сладостный, ужель я в малый миг / Родимой речи таинство постиг, / Прозрел, что в языке поруганном моем / Живет Синайский глас и вышний трубный гром, / Что песню мужика: “Во зеленых лужах” / Создать понудил звук и тайнозренья страх?!*» («Поддонный псалом»).

Цикл «Спас» находится в одном ряду с микропоэмами «Белая повесть» и «Белая Индия». Хронотоп в этих произведениях – граница миров. Сюжет их примечателен как обытовление мистической тайны бытия. «Поддонный псалом» (1916) написан с отчетливой стилизацией Давида-псалмопевца и библейских пророков:

Что напишу и что реку, о Господи!
Как лист осинового все писания,
Все книги и начертания:
Нет слова неприточного,
По звуку неложного, непорочного;
Тяжелы душе писанья видимые,
И железо живет в буквах библий!

Эти мессианские мотивы содержательны, когда связаны с идеей преображения России, спасения в ней чистого и нетленного. Но далеко не сразу поэт нашел опору в мифологических сказаниях о Китеже.

«*В художнике, как в лицедее, гнездятся тысячи личин*» – это оправдание театрализованного поведения, девиз эпохи *жизнетворчества*. «*В потир отольются металлов пласты, / Чтоб солнца вкусили народы-Христы. / О демоны-братья, отпейте и вы / Громовых сердец, поцелуйной молвы!*» («Песнь Солнца-носца»). Это же чисто авангардистские эскапады. Больше всего написано о лирическом герое Клюева. Самые ранние образы: странник, невольник или изгнанник, затем – пловец в неведомые края, направляющий свой челн «в страну пророков и царей». Далее – знаток «поддонной Руси», тайновидец и даже бывший небожитель. Мотив изгнания стал сюжетообразующим началом циклов. Лирический герой оказывается изгнанным ангелом: «*Блаженной родины лишен / И человеком ставший ныне, / Люблю я сосен перезов, Молитвословящий в пустыне...*» В сумеречном пространстве избы лирический герой находится временно, он как будто нездешний, ссыльнопоселенец. Здесь Клюев ближе всего к Блоку, к его демонологии. Но романтический образ демона узнается не сразу. Ведь светлый ангел (не падший) не лишен «блаженной родины» – доступа в Эдем. Герой познал преображение, стало быть, свят: «*За непреклонные врата / Лишь тот из смертных проникает, / На ком голгофского креста / Печать высокая сияет*». Есть ли путь последовательно христианского прочтения сборников «Львиный хлеб» и «Медный кит»?

Однако можно ли считать хлыстовство отправным моментом движения поэта в литературу? Вряд ли дело обстояло так. Скорее всего, Клюев уловил сектантские веяния и проявил себя стилизатором-виртуозом. Сам он, однако, навязывал именно эту схему творческого пути: бывший сектант-корабельщик, а ныне народный поэт. По многочисленным документам, хлыстовское радение – это заключительная, экстатическая, часть ритуала, когда самые ярые, одержимые «корабельщики» начинали *кликать*, изрекать «глаголы судьбы» [4. С. 291]. А.А. Панченко указал на источник российской христовщины – богомилство, восходящее (через Византию) к гностическому мироотрицанию. Отрицание мира мыслится как залог воссоединения со *всемирной душой*. Радельные песни-гимны можно толковать и как утопию: «*От земных сторон смерть бежала бы, / Твари дышущей смолкли бы жалобы*».

Клюевская «мистика духа» искала поддержку в элитарной культуре, чтобы повлиять на крестьянскую утопию. В Клюеве боролись два комплекса – *авакумовский* и *распутинский*, их пережевание и дало барочный образ мира. Его стихи времени революции отмечены крайней шаткостью («*Убийца красный святей потира...*»), но постепенно нарастают трагические восклицания. Двойное зрение, за и против революции, сменилось опасением гибели народной души. Революция в первых поэмах Клюева совсем не грозная. Она потребовала хлыстовского экстаза, и поэт ответил: «*За Евхаристией шаманов я отпил крови и огня...*»

Словом «мифотворчество» часто злоупотребляют, подменяя понятия. Коллективно-племенной миф ушел в прошлое, и только тогда стало возможно вторичное, персональное, мифотворчество. Но за письменным столом можно стилизовать миф, а преднамеренно создать его невозможно. Вторичное мифотворчество говорит о фазе разложения религиозного единства, утраты того, что Ф.М. Достоевский называл *почвой* национальной культуры. Вернуться в пройденную стадию невозможно, а «языческий ренессанс» – попытка возврата к мироощущению древних славян. Клюев – выразитель коренного русского двоеверия. Автобиографическая заметка «Голубая суббота» (1922) – последний, гаснущий отзвук «радельных гимнов»: «Мистерия избы – Голубая Суббота, заклатие Агнца и урочное Его воскресение, <...> Ходатай за сатану, сотворивший хлеб из глыбы земной, пахарь целует в уста древнего Змия и вводит в субботу серафима и диавола, обручая их перстнем бесконечного прощания» [5. С. 51]. Есть боль жизни, но нет молитвы, – лишь стон не верящего в помощь *здесь* и в спасение *там*. «Судьба моя – стать столпом в храме Бога моего и уже не выйти из него, пока не исполнится все» [5] – с христианской точки зрения, это одержимость гордыней.

А в 1920-е гг. хлыстовская тема соединилась со скопческими мотивами: «*О скопчество – арап на пламенном коне, / Гадательный узор о незакатном дне, / Когда безудый муж, как отблеск маргарит, / Стокрылых сыновей и ангелов родит! / Когда колдунью-Страсть с владыкою-Блудом / Мы в воз потерь и бед одрамы запряжем, / Чтоб время-ломовик об них сломало кнут...*» («О скопчество – венец, золотоголовый град...»). Клюев считал свою «поддонную» веру общенародной, а на деле скорее подрывал культ, объединяющий народ. Стилизуя, модернисты начинали перелицовывать пророков. Уравнивание стихотворения и молитвы обернулось упразднением молитвенного благоговения. Поэт как-то выражал общее революционное опьянение, в реальности же указан путь духовной самокастрации народа.

Сборники «Ленин» и «Медный кит» надо читать в свете трагедии. Взятый в главный текст Клюева учит не погружению в игру, а осмыслению истоков национальной трагедии. Зигзаги пути Клюева некоторые исследователи толкуют просто: был старовером, стал революционером и был казнен как «контрик». Однако ни старовером, ни хлыстовцем, ни революционером, в полном смысле этих слов, поэт не был. Перевес уто-

пии над реальностью особенно очевиден в его стихотворениях революционных лет, примечательно и то, что для прославления революционного мщения («*Пулемет – окончание мед...*») поэт обращается к архаике. Словарь революционных лет – совмещение плаката и молитвы. Правда, Клюев позднее покаялся в поэме «Песнь о великой матери»: «*Увы... волшебный журавель / Издох в октябрьскую метель! / Его лодыжкой в запад / Я книжку “Ленин” намарал <...> / И не сковать по мне гвоздя, / Чтобы повесить стыд на двери!*» Впрочем, «нищий колодовый гроб с останками Руси великой» – это трезвое предостережение в сборнике «Ленин».

Мнение, что Клюев – старообрядец, стало едва ли не общим местом. Утверждая это, не утруждают себя сопоставлениями. При этом новейшие статьи дышат полусознательной апологией сектантства. По настоящему не видят творческой эволюции поэта, не различают середины пути и финала, не отличают игры от трагедии. Да, Клюев – знаток старообрядчества (как и сектантства), но порой кажется, что он собрал все модные ереси Серебряного века. Многие образы ранней лирики Клюева генетически восходят к славянскому пантеизму, что соответствовало установкам символизма. О зависимости поэтики Клюева от символизма одним из первых сказал А.И. Михайлов: «Клюев шел прежде всего от символизма с его концепцией двоемрия» [6. С. 21]. К.М. Азадовский считает, что «преодолеть “заветы символизма” Клюев полностью так и не смог» [7. С. 103].

Клюев не создал ни одной стилизованной поэмы. В «Погорельщине» и «Песни о великой матери» есть лишь стилизованные фрагменты, введение которых сюжетно мотивировано. Больше всего таких фрагментов в «Плаче о Сергее Есенине». В жанровом аспекте это явление переходное, на грани лирического цикла и поэмы, эпическая интенция в ней даже менее заметна, чем в цикле «Избяные песни» (1914–1916). Три фрагмента – в стилистике причитания. Парадокс начала поэмы – о поминовении погибшей души автор просит «чертушку»: «*Помяни, чертушка, Есенина Кутьей из углей да из омылок банных!*» Далее – точное воспроизведение стилистики северного похоронного причитания: «*Ты скажи, мое дитяtko удатное, / Кого ты сполохался-спужался, / Что во темную могилушку собрался? / Старичица ли с бородой / Аль гуменной бабы с метлою, / Старухи ли разварухи, / Суковатой ли во играх рюхи?*»

Зачин поэмы «Погорельщина» (1928) – хронотоп идиллии, идиллические картины заметны и в запеве «Песни о великой матери», но величание в них контрастно оттеняет трагедийный финал. В «Погорельщине» звучит северный говор, есть стилизованные молитвы и плачи, а также деревенские «побаски»: «*Как у Настеньки женихов / Было сорок сороков, / У Романовны сарафанов – / Сколько у моря туманов!...*» Стилизованные фрагменты в этой поэме – вставки сказочно-легендарного происхождения, есть и стилизация знаменитых «Поморских ответов».

Зачин «Песни о великой матери» – стилизация «Калевалы»: «*Кто пречист и слухом золот...*» Идеал народного поэта теперь не связан с идеей эстетиче-

ского преображения жизни. Скорее поэт озабочен сохранением нажитого Россией, а не безмерным расширением духовных богатств. Подлинный народный поэт – «кто пречист и слухом золот, / Злым безверьем не расколот, / Как береза острым клином, / И кто жребием единым / Связан с родиной-вдовицей...» Назвав себя «олонецким Лонгфелло», Клюев указал еще на один высокий образец – на «Песнь о Гайавате». Известно, что Г. Лонгфелло был вдохновлен успехом «Калевалы», реконструированной как целое из разрозненных песен. Впрочем, «Калевалов волхвующий внук» (самоопределение Клюева) примеривался и к индийскому эпосу, и к иранскому, но прежде всего к родному северно-русскому: «Я поведаю миру былину...»

Сюжетным стержнем «Песни о великой матери» можно считать построение храма, обреченного на «дуван адский». Церковь-лебедь символизирует духовный завет северной Руси. Финал поэмы – inferнальное видение Руси-повозки (в прошлом – Руси-тройки), влекомой бесами: «Стада ночных нетопырей / Запряжены в кибитку нашу...» Замещение падшей *Рассеи* китежской Русью – так мыслится завершение российской истории. А пока народ, бросивший вызов божеским (отцовским) и земным (материнским) началам бытия, корчится в духовной агонии:

Святители лежат в коросте,
И на обугленном погосте,
Сдирая злать и мусикую,
Родимый сын предаст Россию...

Доминирующий пафос главной поэмы Клюева – апокалиптика – дает опору в суждении о завершении его религиозно-философских исканий. Есть опасность не заметить постепенный отход Клюева от человеко-божеского мистико-религиозного проекта. Надо согласиться с высокой оценкой С.Г. Семеновы «Песни о великой матери»: действительно, поэма «уходит корнями в самые животворно-архаичные глубины культуры фольклорной, религиозной, пророческой», «не имеет аналогов в русской, да, пожалуй, и в мировой поэзии нашего столетия» [8. С. 65]. Аналоги, конечно, найдутся, но по трагической апокалиптике нет близких параллелей. Тема последних поэм – «икон горящая скирда», «скитов и келий самоцвет», обреченный на уничтожение, вести горькие, «что больше нет родной земли», – слишком серьезна для орнаментальной стилизации, здесь неизбежно было смещение пафоса в сторону трагизма. Позицию позднего Клюева можно назвать христианским символизмом: от земного к небесному, от святости рода к высшим святыням. Отчетливо изменение центрального образа героя-автора («песнописца Николая»): устранение личины (характерной для раннего периода творчества) – лицо человека эпохи надлома – лик христианского поэта, которому открылся эсхатологический план, мученически-искупительная участь России.

Роль поэта – подведение итогов личной, родовой и национальной жизни. Рождение поэта предсказано в видении матери самой Богородицей: «Он будет нищ и светел – / Во мраке вещей петел – / Трубит в дозорный рог...» Путь героя – обретение «великого зренья», но в «Песне» нет темы творчества как искусно-

сти, мастерства. Геноцид отрезвил поэта-стилизатора, Клюев увидел главную угрозу в попытке искоренить православное сознание народа. Это рассказ о падении, низком перерождении страны: «Ах, ты клад заклый, огнепальный, / Стал ты иллюхой пьяной да охальной, / Ворон, пес ли – всяк тебя облает: / “В октябре родилось чучело, не в мае...”». Земная история Руси закончена обрывом, катастрофой, но остается надежда на Русь потаенную (не одержимую «поддонным» озарением, а катакомбно молящуюся) и сокрытую до последнего суда. «Лосенок», «лазеечный адресат» (М.М. Бахтин) колыбельных вставок, – это человек, живущий после катастрофы: «Усни, дитя! Колокола / В мои сказанья ночь вплела, / Но чайка-утро скоро, скоро / Посеребрит крылом озера! / Твой дед тенега доплетет, / Утиный хитрый перемет».

Основа построения поэмы – переход от мирского плана к метафизическому, семейное предание становится личным осмыслением русского Апокалипсиса. Герой-автор задним числом толкует пророчества. Есть прямые отсылки к «Откровению Иоанна Богослова»:

Тут ниспала полярная звезда, –
Стали воды и воздуха желчью,
Осмердили жизнь человечью.
А и будет Русь безулыбной
Стороной нептичной и нерыбной!

Оппозиция христианство – язычество составляет коллизию духовного пути Клюева. Разумеется, и поздние поэмы-трагедии должны анализироваться разноаспектно, мы же здесь можем только указать на их лейтмотивы, отражающие основные этапы творческой эволюции поэта. Оправу в интерпретации «Песни о великой матери», одной из крупнейших поэм XX в., дает последнее (из дошедших до нас) стихотворение «Есть две страны...». Основа его – двоимире, давно знакомая романтическая картина мира. Но подчинена она не эстетическому заданию, а выражает христианское чувство завершения пути. Здесь нет ни отчаяния, ни отвращения, есть отрешенное просветление.

Восприятие Клюева до сих пор амбивалентно: это художник последней фазы национально-органической культуры (по К. Леонтьеву). Жизненная драма его – в совмещении несовместимого, а схема пути – возвращение блудного сына. Крупнейший из крестьянских поэтов был казнен бессудно, а главное его произведение предстало перед читателем незавершенным. Собор русских святых в финале поэмы «Песнь о великой матери» – это храмовое действо, возвращение русских святых на иконы, конец эпохи богооставленности. Нельзя не заметить в этой «апокалиптической» поэме отсутствие даже намека на второе пришествие Спасителя. Так что расхождение Клюева с символистами-предшественниками несомненно. В этом смысле Блок и А. Белый остаются в границах так называемого Религиозно-философского ренессанса, а Клюев, соприкоснувшийся с ним в раннем творчестве, разрывает с этим движением и возвращается к христианской историософии, избирает пафос и форму поэмы-трагедии, в которой стилизованные фрагменты мотивированы сюжетной ситуацией.

Итак, есть веские основания говорить об эпической направленности зрелого творчества Клюева и об убыли стилизации. Все поэмы его – лиро-эпос, отчетливы в них традиции северно-русской протяжной песни, а также народной баллады. Но примечательно, что у Клюева, мастера стилизации, нет ни одной стилизованной поэмы, нет и поэмы-сказки. Не разрывая окончательно с символистскими темами, поэт наполняет их раннехристианской (и старообрядческой) символикой. Почти общепринятым стало

мнение, будто Клюев уже в начале творчества придерживался старообрядческого понимания жизни. На наш взгляд, он не исходил из него, а пришел к нему – к христианскому традиционализму, преодолев язычески-пантеистические обольщения. Примечательно также, что в его наследии нет стилизации старообрядческих духовных стихов. Это говорит о серьезном, не игровом отношении к символам православного традиционализма, об отходе от установок раннего модернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Куняев С.С.* «Ты, жгучий отпрыск Аввакума...» // Наш современник. 2009. № 7. С. 143–158.
2. *Киселева Л.А.* «Греховным миром не разгадан...» // Наш современник. 2005. № 8. С. 225–248.
3. *Цветаева М.И.* Об искусстве. М., 1991. 487 с.
4. *Панченко А.А.* Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002. 542 с.
5. *Клюев Н.А.* Словесное древо. Проза. СПб. : Росток, 2003. 684 с.
6. *Михайлов А.И.* Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Николай. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 7–74.
7. *Азадовский К.М.* Жизнь Николая Клюева: документальное повествование. СПб., 2002. 365 с.
8. *Семенова С.Г.* Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М. : ИМЛИ, 2001. 588 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 5 декабря 2012 г.