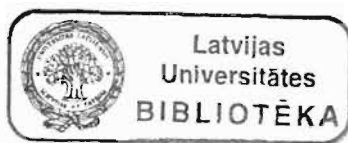


Филологический факультет ЛУ
Кафедра русской литературы

Наталья Шром

Автор и авторские маски в
столбцах и поэмах раннего
Н.Заболоцкого



Докторская диссертация

Рига, 1998

Оглавление

1. Введение	с.1
2. Глава I — Автор как эпистемологическая проблема у раннего Н.Заболоцкого	с.14
3. Глава II — Авторская маска — «Пролетарский писатель»	с.51
4. Глава III — Авторская маска — «Писатель–архаист»	с.73
5. Глава IV — Авторская маска — «Писатель–модернист»	с.149
6. Заключение	с.220
7. Примечания	с.225
8. Библиография	с.250

0. Введение.

0.1. Обоснование актуальности темы.

Творчество Николая Заболоцкого уже достаточно хорошо изучено в современном литературоведении. К настоящему моменту научная библиография поэта насчитывает более 1000 страниц /Филиппов, 1971; Македонов, 1987, 340—367/ и включает в себя 4 монографических и 8 диссертационных исследований, четыре работы из которых посвящены раннему периоду творческой деятельности Заболоцкого /1926—1933 гг./.

Исследования Ф.Бьерлинг /1973/ и С.Кековой /1987/ относятся к изысканиям в области элементарного состава поэтического языка Заболоцкого, к описанию структуры «микрообраза» /в «Столбцах»/. Проблема автора как самостоятельный аспект исследования раннего творчества Заболоцкого была поставлена в диссертации Т.Савченко /1973/. Однако выбранный автором язык научного описания, основанный на методике системно-субъектного анализа Б.О.Кормана, а именно — приложение категорий «лирический герой» и «поэтический мир» к художественной системе с отсутствующим личностным началом мало что по-настоящему в ней объясняет. Тем более, что внимание Т.Савченко в основном сосредоточено на стиховедческом анализе ранних произведений Н.Заболоцкого. Одно из немногих

плодотворных наблюдений в отношении форм выражения авторского сознания у Заболоцкого было сделано Дж.Петерсом /1976/. Американский исследователь отметил характерное для раннего Заболоцкого экспериментирование с «персонами», своего рода симулякрами субъекта творческих актов. Однако, поскольку в монографии Дж.Петерса доминирующим оказался принцип идейно-тематической каталогизации творчества Заболоцкого 1926—1933 годов, постольку выявленное понятие «персоны» не получило должного развития в виде конкретного поэтического анализа /вообще практически у Петерса отсутствующего/ структуры текста.

«Феномен Петерса» как явное смещение исследовательской перспективы в сторону постижения философски-целостной концепции мира Заболоцкого оказался типичным для заболоцковедения в целом, что — помимо несомненно положительного эффекта — безоговорочного признания Заболоцкого большим философским поэтом XX века — нанесло ощутимый ущерб научному осознанию способов претворения этим автором своей поэтически-целостной концепции творчества и обернулось недооценкой проблемы авторской позиции и способов ее выражения как вопроса об организующем центре структуры текста и его смысловом фокусе. В результате современная

литературоведческая мысль, проделавшая долгий путь по преодолению критического подхода к поэтическому наследию Заболоцкого с характерным для него эмотивным противопоставлением раннего творчества поэта — как экспериментально неудачного — позднему, классически гармоничному, — и по переосмыслению расхожего представления об обэриутах — прежде всего о Данииле Хармсе и Александре Введенском — как о «литературном окружении молодого Заболоцкого», порождает сегодня зеркально-перевернутые гипотезы о Заболоцком как о временном спутнике чинарей-обэриутов, благодаря чему поэт все же сохраняет место в «новой» истории русской литературы XX века /«... свои лучшие стихи Заболоцкий действительно написал будучи обэриутом» / Мейлах, 1993, 5/; «Как поэт, Н.З., Вы умерли раньше человека... Пусть Вы не были убиты как человек, но как поэт, Вас выгнали как поэта из человека, оставив Вам — н.з. Из Вас вынули душу, да? Из Вас вынули «Столбцы»?» /Валерия Нарбикова «Великое кня...» /1991/. «Восстановление» литературной репутации Заболоцкого должно идти по линии осмысления его не востребовавшего до сих пор и тем более актуального в современной литературе и литературоведческой ситуации опыта претворения авторского сознания в антиавторских художественных парадигмах.

0.2. Предмет исследования.

Материалом исследования является оригинальное поэтическое творчество Николая Заболоцкого 1926—1933 годов. Временные рамки первого — раннего — периода творческой деятельности были определены самим поэтом уже в Своде 1948 года¹ и не вызывают научного сомнения Л,602—603/. В Своде 1958 года, имеющего статус поэтического завещания Заболоцкого, все ранние произведения были разделены поэтом на «Городские Столбцы», основу которых составляют «Столбцы» 1929 года, и на «Смешанные Столбцы», включающие два стихотворения 1926 года — «Лицо коня» и «В жилищах наших», стихотворения 1929—1933 годов и три поэмы — «Торжество Земледелия» /1929—1930/, «Безумный Волк» /1931/ и «Деревья» /1933/. Поэма 1928 года «Падение Петровой» была выведена из основного корпуса уже в 1948 году, однако в корректуре 1933 года она была включена в раздел «Столбцов». Таким образом, то условное разделение раннего творчества Заболоцкого, которого мы будем придерживаться в нашей работе, является следованием авторскому представлению о его составе. Что же касается заявленной в названии диссертационной работы жанровой классификации ранних произведений Заболоцкого — столбцы и поэмы, — то, оставляя без комментария традиционное в

литературе обозначение большой стихотворной формы как поэмы /анализ жанрового своеобразия поэм Заболоцкого не входит в наши задачи, мы лишь безусловно принимаем авторское определение/, отметим, что в Своде 1948 года все ранние стихотворения были названы «столбцами», что позволяет отнести к этому понятию как к термину, своего рода жанровой дефиниции. Эта точка зрения имеет своих сторонников /Филипшов, 1968; Роднянская, 1989/, более того, в научной литературе об обэриутах существует тенденция к распространению этого определения и на стихотворения Хармса /Александров, 1986/, что «усугубляет» метажанровый характер понятия «столбец».

Итак, в предлагаемом диссертационном исследовании под углом зрения проблемы автора в широком историко–литературном и культурном контексте XX века будут рассмотрены стихотворения–«столбцы» и поэмы Заболоцкого 1926—1933 годов.

0.3. Методологическая и теоретическая основа исследования.

Вопрос об авторе литературного произведения и образе автора в художественной литературе является одной из кардинальных литературоведческих проблем

на всем протяжении существования литературоведения как науки. И если до конца XIX века автор был почти единственным — «эксклюзивным» — объектом научного внимания, то в XX веке интерес к биографическому автору и формам его присутствия в тексте колебался по принципу маятника — от самого пристального до его полного отсутствия. Проявлением заслуженного внимания к проблеме авторства являются исследования, проведенные в рамках исторической поэтики. Они связаны с представлением об историко-литературном процессе как о постепенном и неуклонном «развитии личностного начала /и общечеловеческого, и автобиографического — Н.Ш./ во всех сферах литературного творчества» /см. Виноградов, 1971, 219; а также: Лихачев, 1971; Стеблин-Каменский, 1976, 1978; Лотман, 1992, 365—376/, а, следовательно, были и остаются плодотворными и научно перспективными по отношению к литературе классической, до-авангардной /это касается и направления-школы Б.О.Кормана/ /см. все выпуски «Проблема автора» и «Проблема автора в русской литературе», а также — Корман, 1972, 1977, 1978/.

Однако развитие гуманитарного мышления в XX веке во многом определялось идеей «дегуманизации» /Х.Ортега-и-Гассет/, преодоления личностного начала и в способах художественного освоения мира /у обэриутов, в том числе/, и в методах его научного

познания. Это нашло воплощение в постструктуралистской концепции теоретической «смерти субъекта» /М.Фуко, Р.Барт/, понимаемой как разрушение иллюзии /просветительской, романтической, позитивистской/ о «своевластном», идеологически независимом индивиде и восходящей к идее М.М.Бахтина о «кризисе авторства», то есть особой ситуации творчества, в которой творец лишен авторитетной позиции, своего «алиби» /Бахтин, 1994, 250—255/.

Наметившаяся в литературно–критической практике нескольких последних лет тенденция к «оправданию субъекта» /М.Фуко/ и, в частности, к выявлению субъекта творчества в принципиально деперсонализированных дискурсах, а, тем самым, к преодолению коммуникативной несостоятельности литературы идет по пути синтезирования структуралистских концепций текста с классическими теориями «образа автора» /Виноградов, Стеблин–Каменский, Лихачев и др./ и новыми идеями, оформляющимися как «поэтика творца» /Топоров, 1993, 27; Фигурт, 1996, 59/. Речь идет об авторе как компоненте знаковой структуры текста; когда «авторство вплетено в сеть текста» /Фрайзе, 1996, 30/, а архитектоника текста равноценна и равнозначна структуре авторской личности. Выдвинутый В.Н.Топоровым и принимаемый нами в качестве

рабочей гипотезы тезис об изоморфности автора и текста /«Наряду с ситуацией, признаваемой естественной, но обычно понимаемой как единственно возможная /«автор пишет — творит текст»/, нужно допустить законность и оправданность и иного взгляда — «текст творит автора», и в этом смысле текст может пониматься как творец–автор, а автор — как текст, который пишется автором–текстом» /Топоров, 1995, 428/ позволяет постулировать базовое понятие данного диссертационного исследования — понятие «авторской маски».

Авторская маска /термин введен американским критиком К.Малмгредом/ — это образ /образы/ автора, персонально в тексте не проявленный, но присутствующий как возможность, реализуемая читателем в метатекстуальном художественном /у Топорова «экзотрическом»/ пространстве, под которым следует понимать «все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т.е. простому текстуальному смыслу». Эти коннотации, рождаемые в мозгу читателя, формируются культурными конвенциями своего времени — традиционно сложившимися представлениями о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть /например, сюжет, персонаж, жанровые разновидности романа и т.д./ /Современное зарубежное

литературоведение, 1996, 192/. Примером «культурной условности» может быть фигура Евлампия Надькина: ничего не говорящая сегодня, она была общепонятным кодом для читателя нэповских лет /ВоЗ, 1984, 64/.

Формами проявления авторской маски в тексте являются:

1. **Психофизиологический комплекс**, где текст выступает как «анаграмма тела» /Р.Барт, 1989, 474/, в котором «слово», являясь воплощением «объектного», одновременно адресуется и к «субъектному» /Топоров, 1995, 429/. Возможность подобной трансляции теоретически осмыслена и закреплена в таких концептуальных понятиях, как

«человек как текст», «мир как текст», выводимых из постструктуралистского тезиса о панъязыковом характере мышления, об уподоблении сознания /индивидуального и коллективного/ тексту как единственно возможному способу его фиксации; и

— «децентрированный субъект» /М.Фуко/, «расщепленный субъект» /Ю.Кристева/, согласно которым суверенная субъективность человека растворяется в текстах—сознаниях, но текст, в свою очередь, оказывается равнозначным «растворенной субъективности», становится сублимацией /по З.Фрейду/ личностного начала.

2. **Социокультурный комплекс** — может быть выявлен в тех случаях, когда авторский текст создается

как «искусственный фольклор» /феномен «авторской песни», например/, как актуализация архетипов массового сознания. В данной ситуации автор является «идеологической фигурой» /М.Фуко/, «функциональным принципом, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора» /из статьи М.Фуко 1968 года «Что такое автор?»/. Понимание автора как «идеологического продукта» типологически связано с «жанровым образом» писателя в древнерусской литературе /Лихачев, 1971, 87/, с «архаическими типами авторства», предшествовавшими «литературному автору» /Стеблин–Каменский, 1976, 81—95/ и опирается на юнгианскую концепцию «коллективного бессознательного» как вместилища /«библиотеки»/ универсальных первообразов, которые извлекаются творческим индивидом из недр этой общечеловеческой «энциклопедии» и преобразуются в его творении /Юнг, 1991, 282/.

3. **Артефактуальный комплекс**, где текст представляет собой полилог художественных сознаний, бесконечную литературную цитату, опосредованную кругом интересов данного автора. Возможность выявить автора–организатора интертекстуальных дебатов опирается на понятие «текстуального диалогизма» Ю.Кристевой, генетически восходящее к идее М.Бахтина о диалоге как принципе бытия

литературы и культуры, как «стенограмме гуманитарного мышления» /Бахтин, 1979, 285/ /«Текст как своеобразная монада, отражающая в себе все тексты /в пределе/ данной смысловой сферы... Диалогические отношения между текстами и внутри текста» /Бахтин, 1979, 283/, и на принцип «двойного кодирования» /Эко, 1989, 453/, т.е. постоянное пародическое сопоставление двух или более текстуальных миров; причем пародия /«пастиш»/ рассматривается как «нейтральная /без иронического осмеивания/ практика стилистической мимикрии» /Ильин, 1996, 223/, что близко теоретическим взглядам Ю.Н.Тынянова на пародию как двуплановый текст /«Стилизация близка пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый» /Тынянов, 1977, 201/.

Определяя понятийный аппарат диссертационного исследования, хотелось бы подчеркнуть, что речь не идет о произвольном перенесении исторически более поздних теоретических концептов на творчество, принадлежащее к иной культурной парадигме. Напротив, философско-литературоведческая мысль 1970—1990-х годов является своего рода квинтэссенцией художественных поисков XX века и, прежде всего, литературной практики адептов «нового искусства». Что же касается непосредственно

обэриутов, то можно утверждать, что идеи М.М.Бахтина, В.Я.Проша, Ю.Н.Тынянова, В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума и литературные опыты Заболоцкого, К.Вагинова, Д.Хармса, А.Введенского развивались в одном направлении — они взаимно обогащали друг друга² и способствовали формированию новой эстетической и — шире — философской концепции /постмодернистской/³.

0.4. Структура диссертационного исследования.

Предлагаемая диссертационная работа состоит из Введения и четырех глав. В первой главе — «Автор как эпистемологическая проблема у раннего Н.Заболоцкого» исследуются проявления «кризиса авторитетов» в эстетике и поэтике Заболоцкого и обэриутов. В следующих трех главах — соответственно «Авторская маска — «пролетарский писатель» /II глава/; «Авторская маска — «писатель–архаист» /III глава/; «Авторская маска — «писатель–модернист» /IV глава/ — анализируются способы создания авторских масок в «Столбцах» и «Смешанных Столбцах», их функционирование как структурообразующего начала и смыслового центра в художественной системе раннего Заболоцкого. Каждую главу завершают выводы. Окончательные итоги проведенного исследования изложены в Заключение. К работе прилагается

Библиография — список источников, научных монографий, статей и авторефератов диссертаций.

Глава I

Автор как эпистемологическая
проблема у раннего
Н.Заболоцкого

1.1. К постановке проблемы: «кризис поэзии» и «кризис личности».

Ко времени литературного дебюта Николая Заболоцкого /1926 год/ русская поэзия вступила в свой fin du siècle: банальностью стали не только поэтическое слово и лирическая эмоция, но и словесные баталии о «кризисе поэзии»⁴. Поэтический «промежуток» /название статьи Ю.Н.Тынянова 1924 года/ заполнился «потоками» вторичной литературной продукции, производимой эпигонами Есенина — с их дешевым минором типа «А скришам плача не избыть» — и Безыменского — с не менее дешевым минором их «республицистичных стихов» /Лежнев, 1929, 191/. Другой причиной /и следствием/ девальвации поэтического капитала стала символистская поэтика, которая превратилась в штамп уже в творчестве самих символистов /«Над Невой / та татата / вьюга / об / тата татата / лицо» /Евгений Ней /И.Сельвинский/. «Записки поэта» /1927// и скомпрометировала себя вторично в абстрактно–героической, декларативной поэзии Пролеткульта и «Кузницы». «Все трескуче–приподнятое и риторическое» /идея вечности, святости и целостности — идея Бога; отвлеченный образ универсального значения — космизм; повышенная эмоциональная настроенность и звуковая образность стиха/ стало казаться «неосновательным, бесполезным, а иногда даже и морально подозрительным» /Пастернак, 1990, 268/.

Эстетика «мурлыканья» /В.Набоков/, или «бормотания» /Н.Заболоцкий/ поставила под сомнение статус самой поэзии, в результате чего критиками был выдвинут, а поэтами поддержан тезис «поэзия есть проза» /«Что такое поэзия..? Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы <...> именно это, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия» /Пастернак, 1990, 286/, что привело — в плане интонационно-ритмическом — к «сокрушению ритмов» /Тальников, 1929, 234—236/ и — в плане идейно-концептуальном — к обытовлению, «овнешнению» лирической темы и к разработке жанра «стихов о простых вещах»⁵. В наступивших на поэзию «лефо-акмеистических сумерках» /Лежнев, 1929, 192/ первая книга стихотворений Заболоцкого казалось бы органично вписалась в ряд постакмеистских изданий /«Поздний пролет» М.Зенкевича, «Форель разбивает лед» М.Кузмина, «Кротонский полдень» Б.Лившица, «Поход вещей» В.Гусева/, ориентировавшихся на конкретно-вещное освоение действительности. Мистифицировав современных рецензентов теми особенностями своей поэтики, которые сам Заболоцкий определил как «конкретная предметность поэтического языка» /Л,522/, автор предоставил возможность тематически и поэтически актуализировать «Столбцы». В литературной декларации ОБЭРИУ — Объединения Реального

Искусства, — написанной в основном самим Заболоцким /1928 год/, нет теоретически осмысленного разграничения понятий «вещь» и «предмет», вследствие чего декларируемый обэриутами «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления» внешне совпадал с общей установкой поэзии рубежа 1920—1930-х годов на «вещность» /еще в начале 1920-х годов В.Шкловский определил «пафос сегодняшнего дня поэзии» как «жажду конкретности, борьбу за существование вещей, за вещи с «маленькой буквы», а не понятия /Шкловский, 1990, 143//, но по своей сути являлся установкой на «предметность». Связанные синонимическими отношениями в общей системе языка, понятия «вещь» и «предмет» не случайно приобрели коннотацию терминов-антонимов в художественном языке обэриутов.

«Вещь» принадлежит к миру субъектов, «вещь» всегда чья-то, «вещь» личностна и ее функция нести информацию о духовном опыте ее владельца. С этой точки зрения, «милый Египет вещей» Осипа Мандельштама в «Египетской марке» /1927/ /Мандельштам, 1990, II, 59/ как знак былой духовности, с одной стороны, и «ночной горшок, символ веры торговца» в «Ночи» /1926/ Э.Багрицкого /Багрицкий, 1964, 53/ как знак нынешней бездуховности, с другой, функционально равнозначны и одинаково чужды Заболоцкому, чья позиция отличается почти навязчивым

/а тем самым уже не случайным/ манифестированием предмета: «Мы — ... создатели нового ощущения жизни и ее предметов.

... В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета... Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни?.. Посмотрите на предмет голыми глазами ... У искусства своя логика и она не разрушает предмета... Мы расширяем смысл предмета...» Отношение к предмету становится основополагающим и в характеристиках «людей конкретного мира, предмета и слова», очищающих «предмет от мусора стародавних истлевших культур»: «А.Введенский ... разбрасывает предмет на части; у Вагинова» вы чувствуете близость предмета»; «Игорь Бахтерев — поэт, сознающий свое лицо в лирической окраске своего предметного материала»; у Н.Заболоцкого «предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа»; у Даниила Хармса «внимание сосредоточено ... на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях» Л.522—524/. Смысл столь пристального внимания обэриутов к предмету раскрывается в его — предмета — принадлежности к миру объектов: предмет не чей-то, как

вещь, в чего-то — производства, потребления, изучения, наконец, просто разглядывания. Таким образом, предмет свободен от сопровождающих вещь «пустых вымыслов» /цитата из стихотворения Заболоцкого 1928 года «Пир»/, от «тины переживаний и эмоций» /Л.522/. Иными словами, предмет высвобожден из стихии субъективного «я».

«Предмет, — вторит Заболоцкому Хармс в своем философском этюде 1929 года «Сабля», — выделяется нами в самостоятельный мир. Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят» /Хармс, 1997, II, 299/.

В трактате «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» Хармс, определяя значения предмета /всякого и каждого/, называет четыре «рабочих» /«геометрическое», «утилитарное», «эмоциональное», «эстетическое»/, возникающих при общении человека с предметом и превращающих его — «предмет» — в «конкретный предмет в конкретном мире». Но, согласно Хармсу, у предмета есть и пятое — «сущее» — значение — это «свободная воля предмета»; сам факт его существования «вне человека»: «Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть ряд нечеловеческий и есть мысль предметного мира /выделено Хармсом/» /Хармс, 1993, 113—114/. С точки зрения осмысления предметности

самой себя в своем безличном бытии, «Столбцы» являют собой опытную лабораторию авангардной европейской эстетики XX века, охватывая всевозможные методы освоения предмета:

— фантастические трансформации в сюрреалистическом духе:

«футбольный мяч» – «А шар вертится между стен,
дымится, пучится, хохочет,
глазок сожмет – спокойной ночи!
глазок откроет – добрый день!»/Л,334/

— дадаистская абсурдная логика и метафизика предмета:

«лампа» – «И лампа взвояет, как сурок» /Л,354/;

«И лампа медная в окне ...
едва мерцает, мрак утроив,
с простой стамеской наравне» /Л,361/;

— супрематическая графичность, превращающая предмет в «архитектон», т.е. объем в плоскость:

«апельсин» – «Как будто циркулем очерченные круги,
они волнисты и упруги» /Л,371/;

/Ср. название стихотворения «Звезды,
розы и «квадраты» /Л,104/;

— грубая и наивная фактура предмета в стиле неопримитива:

«корова» – «Толстое тело коровы,
поставленное на четыре окончанья,
увенчанное храмовидной головой

и двумя рогами» /«Искусство» /1930/ Л,88/.

Предметность Заболоцкого ближе к авангардному антивещизму как ироническому преодолению вещи /ср. у В.Маяковского: «Старик с кошками: В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи. / ... Вот видите! / Вещи надо рубить! / Недаром в их ласках провидел врага я! Человек с растянутым лицом: А может быть, вещи надо ласкать?» /«Владимир Маяковский» /1913/ /Маяковский, 1955, 1, 156, 158/, чем к общему для поставангардистов мотиву элегического переживания вещи /не только у О.Мандельштама в «Египетской марке», но и у Ю.Олеши в «Зависти» и в «Лиомпе», у В.Набокова в «Подвиге»⁶. Характерно, что мотив расставания с вещами в русской прозе конца 1920—х—1930—х годов связан с мотивом смерти /например, у Ю.Олеши: «Больного окружали немногие вещи: лекарство, ложка, свет, обои. Остальные вещи ушли. Когда он понял, что тяжело заболел и умирает, то понял он также, как велик и разнообразен мир вещей и как мало их осталось в его власти» /выделено мной — Н.Ш./ /Олеши, 1989, 388/. У обэриутов, напротив, к смерти ведет желание приобретать, окружать себя вещами: «Всякому человеку свойственно стремиться к наслаждению, которое есть всегда либо половое удовлетворение, либо насыщение, либо приобретение. Но только то, что не лежит на пути к наслаждению, ведет к бессмертию» /Д.Хармс «Трактат более или менее по конспекту

Эмерсена» /1939/ /Хармс, 1993, 122/. В стихотворении «Испытание воли» /1931/ Заболоцкий описывает ситуацию «переживания предмета» — «предмета, достойного Пантеонов», «предмета высокого» Л,95/, «предмета, достойного лучших мест» Л,96/ — «чайника» — как гибельную для человека. Желание Корнеева иметь чайник, пусть даже и не «утилитарное» /«Боже правый! / Предмет, достойный лучших мест, / Стоит, наполненный отравой, / Где Агафонов кашу ест!» Л,96/, но «эмоционально-эстетическое» /«Предмет, достойный Пантеонов, / Роскошный Англии призрак, / Который видом тешит зрак, / Жжет душу, разум просветляет, / Больных к художеству склоняет, / Засохшим сердце веселит...» Л,95/, ведет его к смерти /«А стал пропащий человек» Л,97/. Обратим внимание, что и Заболоцкий, и Хармс рассматривают вещизм в ряду других проявлений человеческой индивидуальности, как одну из «страстей»: у Заболоцкого в «Испытании воли» — «Ты весь от страсти изнемог» Л,96/; у Хармса в «Трактате более или менее по конспекту Эмерсена» — «Все системы ведущие к бессмертию в конце концов сводятся к одному правилу: постоянно делай то чего тебе не хочется /выделено Хармсом/, потому что всякому человеку постоянно хочется либо есть, либо удовлетворять свои половые чувства, либо что-то приобретать /выделено мной — Н.Ш./, либо все, более или менее, зараз» /Хармс, 1993, 122/. В свою очередь, человеческие «страсти» становятся

предметно воплощенными. У Заболоцкого антураж «невесты» /«девок», ждущих «женихов»/ — по Хармсу, «половое удовлетворение», — это «постель» /«приобретение»/: «Девки ... взбивают жирные постели и говорят: — ... приедут на колесах женихи» Л,369/; и «самовар» /«насыщение»/: «Ужели там найти мне место, / где ждет меня моя невеста, где ... трехэтажный / в железных латах самовар / шумит домашним генералом?» Л,357/. Тот же набор вещей находим и в романе «Двенадцать стульев» /1928/ И.Ильфа и Евг.Петрова: «**Матрац** ломает жизнь человеческую... На призывный звон его пружин стекаются люди и вещи. Приходят фининспектор и девушки. ... повинуюсь законам природы /ср. у Заболоцкого в стихотворении «Цирк» /1928/: «Закон имея естества, / она желала сватовства» Л,75/. ... Отхлынувших девушек заменяет **жена и примуса** «Ювель №1» Ильф , Петров , 1979, 120/; и в «Зависти» Ю.Олеши: «Скоро я вернусь ... в комнату со страшной **кроватью**. Там ... вдова Прокопович. Она варит **обеда** ... Не можно выдавливать, как ливерную колбасу... Будем жить, наслаждаться» /Олеша, 1987, 21/.

Взаимосвязь вещи и личности на рубеже 1920—1930-х годов осознавалась не только обэриутами. Так, зная героев Олеши — Кавалеров и Ивана Бабичева, под которым они сражаются «за пафос, за личность, за имена» /Олеша, 1987, 39/, — это «подушка» /«Не трогай наших подушек! ... Что можешь ты предложить нам

взамен нашего умения любить, ненавидеть, надеяться, плакать, жалеть и прощать?.. Вот подушка. Герб наш. Знамя наше» /Олеша, 1987, 81—82/ и «громадная кровать» Анечки Прокопович /ср. у Владимира Нарбута в «Плоти» /192/: «И, наконец, обидно, право, / что можно лишь существовать, / закутываясь в плащ дырявый /«дырка», «пустота» — отсутствие вещи — Н.Ш./ и забывая про кровать» /Нарбут, 1920, 3/.

Вещь становится симулякром личности, она наделяется субъективностью, «именем», что в поэтической речи закрепляется категорией падежа: именительного — для вещи, винительного — для человека. У Заболоцкого — «Уже там найти мне место, где ждет меня моя невеста, где стулья ... где горка ... где стол ... и самовар ...» /Л.357/; у Олеша — «Меня не любят вещи. Мебель нарочит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня. С одеялом у меня всегда сложные взаимоотношения. Суп, поданный мне, никогда не остывает» /Олеша, 1987, 8/; у К. Чуковского — «... И подушка, / Как лягушка, / Ускакала от меня. ... К самовару подбегаю, / Но пузатый от меня / Ускакал, как от огня» /Чуковский, 1990, I, 21, 22/; «А фарфоровые блюда / над Федорою смеются. ... Самовар стоит, ... и на бабу поглядывает» /Чуковский, 1990, I, 40, 43/.

Вещь не просто одушевляется /«буфет смеется» над Кавалеровым/, она становится эманацией божественного. Именно поэтому Заболоцкий употребляет культовые

величальные формулы по отношению к обычной вещи — «Самовар, владыка брюха ... Император белых чашек, Чайников архимандрит» Л,70/ и использует сложную форму интонационно—стилистической цитации державинских «Бога» и «Фелицы» в стихотворении «Испытание воли».

Сравните:

У Заболоцкого

о «чайнике»:

Предмет, достойный Пантеонов,

Роскошный Англии призрак,

Который видом тешит зрак,

Жжет душу, разум просветляет,

Больных к художеству склоняет,

А сам сияет и горит Л,95/.

Поэтому победить «чайника—бога»

можно только силой духа — «Ты

чайник духом победил» Л,79/.

У Державина

о «Богopodobной царевне»:

Фелицы слава, слава бога,

Который брани усмирил...

И праведным свой свет дарит;

Равно всех смертных просвещает,

Больных покоит, исцеляет,

Добро лишь для добра творит»;

о том, «кого мы называем: бог»:

Себя собою составляя,

Собою из себя сияя,

Ты свет, откуда свет истек»

/Державин, 1963, 82, 89, 105, 106/.

Свобода от вещной зависимости — это был один из путей, ведущих к желаемому бессмертию /лейтмотив и сверхцель художественной практики всех обэриутов/ через идеальную безличность /у Л.Липавского: «Человек теряет свое место среди предметов, подвластность им» — у Олеси: «... как мало их /вещей — Н.Ш./ осталось в его власти»; у Липавского: «Это и дает освобождение от

индивидуальности» /Липавский, 1993, 10/ — у Олеси — «Я воюю ... за личность, за имена»/. Характерно, что у Ильфа и Петрова именно поэт пытается противостоять власти вещей: «Даже поэт не может избежать общей участи. Вот он везет с рынка матрац, с ужасом прижимаясь к его мягкому брюху. — Я сломя твоё упорство, поэт! — говорит матрац. ... — Я убью тебя, матрац» /Ильф, Петров, 1979, 120/.

С освобождением любого рода деятельности /но, главным образом, речевой/ от личного присутствия связан общий обэриутский мотив слова–предмета: у Хармса — «свободная воля слова», сопоставимая со «свободной волей предмета» /Хармс, 1993, 114/; у А.Введенского — «Я вижу искаженный мир /т.е. смертный — ср дальше в этом стихотворении — «Мне не нравится что я смертен» — примечание наше — Н.Ш./, / я слышу шепот заглушенных лир /«ложное», «неправильное» искусство — Н.Ш./ и тут на кончик буквы взяв, / я поднимаю слово шкаф, / теперь я ставлю шкаф на место, / он вещества крутое тесто» /«Мне жалко что я не зверь», 1934/ /Введенский, 1993, 184/. Эта та же логическая цепочка — «буква», или «звук» → «слово» → «предмет» — была программно обозначена Заболоцким в стихотворении 1930 года «Искусство»: «Но я, однообразный человек, / Взав в рот длинную сияющую дудку, / Дул, и, подчиненные дыханию, / Слова вылетали в мир, становясь предметами» Л,89/. «Однообразный человек» — это

манифестация истинного выхода из эстетического кризиса — в отличие от псевдоспасительной для Заболоцкого программы по прозаизации стиха /«... Заболоцкий сказал, что поэзия для него имеет общее с живописью и архитектурой и ничего общего не имеет с прозой. Это разные искусства, скрещивание которых приносит отвратительные плоды» /ВоЗ, 1984, 147//.

1.2. Проблема творческой личности у обэриутов.

Подлинную причину кризисной ситуации в литературе Заболоцкий, вслед за О.Мандельштамом, видел в гипертрофированной поэтической индивидуальности, заселившей поэзию своим жизнеописанием, своей исповедью /см. также: Х.Ортега-и-Гассет. «Дегуманизация искусства», 1925/. За теми строками пророческого «Вьпада» /1923/, где Мандельштам всего лишь перечисляет русских поэтов /«не на вчера, не на сегодня, а навсегда», какими нас обидел Бог» /Мандельштам, 1990, II, 211//: Кузмина, Маяковского, Хлебникова, Асеева, Вяч.Иванова, Сологуба, Ахматову, Пастернака, Гумилева, Ходасевича, Вагинова, — скрывается сущность литературной коллизии первых двух десятилетий XX века, парадоксальность которой заключается в том, что кризис поэзии наступил не в результате появления большого количества плохих стихов, а, напротив, из-за или благодаря обилию «хороших» — и стихов, и поэтов. Безошибочное филологическое чутье

помогло Мандельштаму определить свое поэтическое время как «время особи, личности» /Мандельштам, 1990, II, 212/. Обэриуты дебютировали уже в эпоху «кризиса личности», когда творческая авторефлексия старшего литературного поколения сменилась беспрецедентной автодевальвацией индивидуальности /и творческой, в том числе/. Культурный проект ОБЭРИУ был, в этом отношении, одним из самых радикальных.

Весь спектр негативного отношения к личному /во всех формах его проявления/ — от неприятия до отвращения — проявлен в высказываниях обэриутских философов Якова Друскина и Леонида Липавского, постоянных участников «Разговоров»: «В чем суть опьянения? ... Я.С.: Суть в освобождении от личного, самого неприятного, что есть в мире» /Липавский, 1993, 9—10/: «Я.С. прочел «Чем я противен». Л.Л.: Тут есть черты национальные... Это отвращение к индивидуальности, к ее неизбежной нечистоте /Липавский, 1993, 18/: «Л.Л.: Индивидуальность мне часто представляется совершенно неценным, пузырек на воде, которому естественно и справедливо лопнуть. Или — два изгиба одной волны, личность и окружающее, произойдет интерференция, их не станет» /Липавский, 1993, 23/. Итогом последовательной негации личного начала в творческой практике обэриутов явилось создание преднамеренно оксюморонной фигуры — «малограмотного ученого» /«Клубом малограмотных ученых» Л.Липавский назвал

беседы чинарей—обэриутов, происходившие в 1933—1934 годах /см.: ВоЗ, 1984, 52/, этакое дилетанта—философа, рассуждающего обо всем — о теории «полой вселенной», об эволюции живых существ, об энтомологии, о природе цвета и цветовосприятии, с одной стороны, а, с другой, о «рюмках, вилках, ключах» /из списка того, «что интересует» Николая Олейникова/, о «драках, обедах, танцах» /Николай Заболоцкий/, о «маленьких гладкошерстных собаках» /Даниил Хармс/, «о чем думает вагонновожатый во время работы» /Леонид Липавский/ /см.: Липавский, 1993, 7—75/. Другим оксюморонным образом автора стал «гениальный графоман» /Олейников о Введенском: «В этом и удивительность А.В., что он может писать, как графоман, а выходит все прекрасно» /Липавский, 1993, 32/, чья родословная восходит к одиозной в своем воинствующем непрофессионализме фигуре капитана Лебядкина /«Я помню, как однажды он встретился у меня /Заболоцкий у В.Каверина — Н.Ш./ с Антокольским и как Антокольский, выслушав его стихи, сказал, что они похожи на стихи капитана Лебядкина. Заболоцкий не обиделся. Подумав, он сказал, что ценит Лебядкина выше многих современных поэтов» /ВоЗ, 1984, 181/; «Зоя Бажанова ... сказала нечто, что могло, казалось бы, и смутить, и даже оскорбить поэта: — Да это же капитан Лебядкин! ... Но реакция Заболоцкого была совсем неожиданна ...: — Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение» /ВоЗ, 1984, 199/.

Еще один «автооксюморон» — глупый умник, или умный глупец — из стихотворения Н.Заболоцкого «Полезно ли человеку писать?»:

Что такое мудрость?

Там, где умный глуп.

А где глупость?

Там, где глупый умен. Л,451/.

Связь творческого акта с проблемой познавательных способностей пишущего обнаруживается и у А.Введенского /«Разум не понимает мира» /Липавский, 1993, 16//, и у Д.Хармса /«Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть» /Хармс, 1993, 115//, и у Я.Друскина /«... мое подсознательное просто глупо» /Липавский, 1993, 19//.

Одним из важнейших мотивов, связанных у обэриутов с образом автора-глухца⁷, является мотив слепоты. Согласно «наоборотной» обэриутской логике /«ум глуп, глупость умна»/, истинное поэтическое зрение — это слепота /еще раз процитирую Хармса с акцентом на оппозицию «вижу» — «перестал видеть» /Хармс, 1993, 115/, а подлинный поэт — зрячий слепец. «Слепым мастером» /Введенский, 1993, II, 176/ называл Введенского Заболоцкий, а Липавский адресовал эту культурную метафору самому Заболоцкому: «Его поэзия — усилие слепого человека, открывающего глаза. В этом его тема и величие. Когда же он делает вид, что глаза уже открыты, получается плохо» /Липавский, 1993, 32/⁸. В

художественном мире обэриутов слепы и герои, и повествующий о них автор /об этой особенности обэриутского мировосприятия можно было бы сказать, перефразируя А.С.Пушкина: «Слепой слепого звал на суд судьи слепого»/. У Д.Хармса умение видеть и желание смотреть ведет героев к смерти /«Из окна высунулась другая старуха и стала **смотреть** вниз на разбившуюся, но... тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. ... Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело **смотреть** на них...» /Хармс, 1997, II, 331// и, напротив, слепой поощряем, он получает от жизни дар /«... и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль» /Хармс, 1997, II, 331//. Хармс различает мнимое исправление слепоты — очки, которые приносят герою только неприятности /«Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит. ... Семен Семенович, опять надев очки, смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак» /Хармс, 1997, II, 332//⁹, — и подлинное — «прозрение», непременным условием которого является прохождение через слепоту как своеобразное очищение, через «усилие слепого человека, открывающего глаза» /Л.Липавский/: «... Абрам Демьянович ослеп. Слепого инвалида Абрама Демьяновича вытолкали со службы ... Трудно было

слепому среди всей шелухи и грязи найти съедобный отброс ... и Абрам Демьянович прозрел. С этого дня Абрам Демьянович пошел в гору. Всюду Абрама Демьяновича нарасхват. А в Наркомтяжпроме, так там Абрама Демьяновича чуть на руках не носили. И стал Абрам Демьянович великим человеком» /«История», 1935/ /Хармс, 1991, 54—55/.

Мотив слепоты явно доминирует в «Столбцах» — он проходит через 16 из 22 включенных в книгу стихотворений /причем отсутствие мотива в шести стихотворениях компенсируется двумя текстами — «На рынке» и «Обводный канал», — перенасыщенными образами слепцов/:

«Красная Бавария» — «на поруки им были отданы
глаза» Л.340/;

«глаза упали точно гири» Л.341/;

«Белая ночь» — «так недоносок или ангел, / открыв
молочные глаза» Л.343/;

«Футбол» — «глазок сожмет — спокойной ночи!»
Л.344/;

«Море» — «как слепые копки, ... бесились весело»
Л.345/;

«Офорт» — «он — в медных очках...» Л.346/;

«Часовой» — «стоит, как кукла, часовой, / в его
глазах одервенелых...» Л.349/;
«мышинные просунулися лица ... с
глазами траурными по бокам...» Л.349/;

- «Новый быт» – «уж он и смотрит свысока // в его
глазах — два оселка» Л,350/;
- «На рынке» – «третий ... глядит воинственным
героем, / в глазах татарских, чуть
косых ...»;
- «Вон — бабка с пленкой вместо
глаз...» Л,353/;
- «Она — слепая ведьма...» Л,354/;
- «Свадьба» – «Он глазки детские закрыл» Л,354/;
- «Фигуры сна» – «Не месяц — длинное бельмо /
прельщает чашечки умов Л,361/ —
образ «бельмо ума» вместо
традиционного «бельмо на глазу»
свидетельствует о контаминации
мотива слепоты с «поэтической
критикой разума» /А.Введенский/;
- «Обводный канал» – «кричат слепцы блестящим
хором» Л,363/;
- «толпа лунатиком идет, / ладони
выгнув вперед» Л,364/;
- «Незрелость» – «как я могу к тебе причалить, / когда
любовью не ослеп?» Л,368/; ср. в
стихотворении 1928 года «На
лестницах»: «Он мир любви
первоначальной / напрасно ищет до
утра ... Ни зги в глазах. ... О, боже,

боже, как нелеп! / Сбесился он или
ослеп?» /Д,62–63/;

«Народный Дом» – «а девочка наоборот – / закрыв
глаза, открыла рот» /Д,372/.

В стихотворениях «Черкешенка» и «Пир» слепотой наделено дискурсивное «я» /«И я стою — от света белый, / я в море черное гляжу» /Д,347/: «вон — я стою, на мне — шинель / с глазами белыми солдата / младенец нескольких недель» /Д,355//, и это вообще то немногое, что сообщается в «Столбцах» об авторе в форме прямой информации. Но если учесть принципиальное замечание В.Н.Топорова о размытости грани, отделяющей «объектное» от «субъектного»: «Каждое слово, выступающее как индекс «мира», оповещающий о некоем важном его параметре, в этой ситуации может относиться и к «человеку», к субъекту поэтического текста» /Топоров, 1995, 429/, то следует рассматривать слепоту и уродство со-творенного Заболоцким мира как «свидетельство», «сигнал» о психофизиологической структуре самого творца. Сходная фигура автора более четко выписана К.Вагиновым в «Козлиной песне»: «Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре» /Вагинов, 1989, 188—189/.

Столь настойчивая дискредитация авторской личности у обэриутов свидетельствует об их отказе от традиционной для поэта медиативной функции. По точному наблюдению В.Подороги, в желании «соприкоснуться» с миром «без посредников» обэриуты устранили «самих себя» /Логос, 1993, 4, 142/:

у Заболоцкого – «...Переболею до конца искусство,
 Всегда один, – я сохраню мою
 Простую жизнь. Но почему она,
 она меня переболеть не хочет?»
 /«Руки», 1928/ Л,390/;

у Введенского – «Цветок несчастья мы взрастили,
 мы нас самим себе простили»
 /«Элегия», 1940/ /Введенский, 1993, II, 68/.

Случай ОБЭРИУ — это одна из первых в истории русской литературы попыток абсолютной негации личностного начала. При этом, культурная метафора «смерть субъекта» была сюжетно обыграна Заболоцким в одном из его самых ранних /датировано 11 июня 1926/ и самых загадочных стихотворений — в «Дуэли».

В стихотворении описывается поединок «чесменского кашигана» и «гейдельбергского малютки» из-за Матильды, который заканчивается гибелью обоих:

Был чесменский выстрел навьлет,

Другой – гейдельбергский – насквозь... Л,377/.

Персонажи «Дуэли» могут быть атрибутированы:

— «гейдельбергский малютка», читающий и чтящий «лазоревую незабудку Новалиса» и рыдающий о Матильде — героине романа «Генрих фон Офтердинген», — это Людвиг Тик, который, кстати, продолжил изложение незавершенного романа Новалиса;

— «чесменский капитан», «рукописный граф» — это граф Алексей Орлов — причем, не как реальное историческое лицо, герой Чесменского боя, но как персонаж /поэтому «рукописный»/ русской торжественной оды и, в частности, оды В.И.Майкова «Стихи на прибытие графа Алексея Григорьевича Орлова после Чесменского боя в Петербург» — у Заболоцкого: «Он был обнаружен под Чесмой, / потом в Петербург приведен» Д,376/. В пользу аллюзивного присутствия В.И.Майкова говорит и текстуальная перекличка начала ироикомической поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх» /«Пою стаканов звук» /Майков, 1809, 1/ со следующими стихами «Дуэли» — «...и ты, голенастый стакан, / Рассыпчатой скороговоркой / Припомни, как жил капитан» Д,376/. Имя Василия Ивановича Майкова важно, поскольку оно — по принципу «автоматической цитации» /Р.Барт/ — вводит имя Валериана Николаевича Майкова, что в свою очередь помогает объяснить присутствие в тексте Белинского. «Раут Виссарьона Белинского» Д,376/ — это полемика критика в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1846 г.» с неназванным

/как и у Заболоцкого/ Вал.Майковым и его статьей «Стихотворения Кольцова» о человеке будущего¹⁰. «Национальный человек» Белинского проигрывает «космополиту» Майкова в «интер-национально-текстуальной» «Дуэли» Заболоцкого¹¹. В свою очередь, поражение «романтического короля» Людвига Тика¹² и героя просветительской литературы в ее классицистском /«одический» Орлов/ и сентименталистском /Вернер / «Рыдал ... пред собой представляя / Скрипучую Вернера ночь Л,377/ вариантах, равно как и «реалистического человека» Белинского, перед лицом Смирдина /«И глядя ... на звон отлетевших годин, / Склоняясь в кулак с позевою, / Роняя страницы, Смирдин. ВСЕ» Л,377/, первого «продюсера» в русской литературе, и лакея Прошки, предпочтившего «обед» литературному «вздору» Л,377/, — это крах просветительской, романтической и позитивистской иллюзии о свободной личности и одновременно обоснование Заболоцким субъекта детерминированного — прежде всего, материально. Помимо «смерти субъекта», «Дуэль» — это еще и провозглашение «смерти» предшествующих литературных традиций, объединяемых понятием «высокое искусство», что достигается не только отказом от всех концептуальных типов литературной личности, но и пародированием соответствующих стилей — одической формулы «повторения тождественных слов» /Тынянов, 1977, 238/ типа «Отца отечества отец» — у Заболоцкого

«Два друга друг друга пожали...» Л,377/ — и трагедийным снижением «самого романтического» символа — Голубого Цветка — шокирующе иронической рифмой «уткой» — «незабудкой» — «Наутро, позавтракав уткой, / Рассказывал в клубе корнет, / Что легкой пророс незабудкой / Остывший в дыму пистолет» Л,377/.

Итак, «кризис личности» у обэриутов — и особенно у Заболоцкого — был вызван стремлением порвать с «высокой литературой» /равно как и с «высокой философией»/, с «мусором стародавних истлевших культур» Л,524/ и сделать шаг к подлинно массовому — «универсальному» Л,522/ — искусству. В своем понимании «универсального» искусства Заболоцкий исходил из ориентации на максимально широкого читателя — и на того «деревенского школьника», к которому апеллировали обэриуты в своем манифесте Л,521/, и на профессионально искушенную аудиторию, где среди слушателей находились Ю.Н.Тынянов, В.Б.Шкловский, М.М.Бахтин. Уже в Декларации ОБЭРИУ появляется установка на создание литературной продукции, которая будет пользоваться рыночным спросом у читающей публики /ср.: у В.Шкловского в статье 1928 года «О Зощенко и большой литературе»: «... писатель мечтает о другом. Ему нужен читатель, ищущий книгу. Покупающий ее. ... Русская литература сейчас скорее в производстве, чем на рынке. ... Читатель читает

иностранцев» /Шкловский, 1990, 413/; и у Заболоцкого: «... мы имеем груды бумажной макулатуры, от которой ломаются книжные склады, а читающая публика первого Пролетарского Государства сидит на переводной беллетристике западного буржуазного писателя» /Л,521/. Если рассматривать «Столбцы» в рамках современной оппозиции «книга–бестселлер» — «макулатурная книга» /вполне актуальной и для культурной ситуации конца 1920–х годов — ср. также с названием статьи Н.Степанова о Заболоцком «В защиту изобретательства: макулатурный поток» /Степанов, 1929, 182/, то книга Заболоцкого на «широком читательском рынке» /В.Шкловский/ была несомненным бестселлером /«... Литераторы, столичное студенчество и высшие слои интеллигенции восприняли эту книгу как своего рода откровение. Через месяц ее нельзя было купить ни за какие деньги. Книгу переписывали от руки, буквально выучивали наизусть. У пишущего эти строки был не только печатный, но и рукописный, и машинописный экземпляр «Столбцов» /Филиппов Б.А./ /Заболоцкий, 1995, 77/; «В неллицеприятном разговоре /после вечера «Три левых часа» — Н.Ш./ приняли участие студенты, служащие, лица свободных профессий, несколько рабочих. ... Выделяли поэтов Заболоцкого и Вагинова» /ВоЗ, 1984, 97/. Привлечь внимание массового читателя Заболоцкому удалось благодаря особому принципу художественного кодирования — «двойному коду», или

так называемому в современной постмодернистской технике «слоеному пирогу». Согласно этому принципу текст состоит из нескольких «слоев», подтекстов, каждый из которых рассчитан на свой тип читателя /один — на «деревенского школьника», другой — на «Тынянова», третий — на «Либединского» /рапповский критик, признавший Заболоцкого «попугачиком»/ /Либединский, 1930, 188/. Каждый из этих подтекстов формирует своего автора, определенную идеологическую фигуру, объективированную «темой». «Теме» Заболоцкий отводил роль ведущего творческого начала: «Новый художественный метод ОБЭРИУ универсален, он находит дорогу к изображению какой угодно темы. ОБЭРИУ революционно именно в силу этого своего метода» /Л.522/; «Нас с Хармсом разделяет отношение к теме стихотворения. Я считаю, что тема обязательно нужна» /ВоЗ, 1984, 107/¹³. Таким образом, авторское «я» из активной, «субъектной» позиции перемещается в пассивную, становится «я» страдательным:

— у Заболоцкого: «Но почему она /жизнь — Н.Ш./ ... меня переболеть не хочет?» /Л.390/;

— у И.Сельвинского: «Что же я за племя? Обдумайте нас» /Сельвинский И., 1972, 121/;

— у В.Луговского: «Наполни приказом мозг мой / И ветром набей мне рот. / Возьми меня в переделку / И двинь, грохоча, вперед» /Луговский В., 1977, 56/.

Новая поэтика творчества /а не только творения/ как результат переосмысления механизма порождения текста, а именно — отказ от исторически изжившей модели: автор как переживающая индивидуальность → текст как выражение лично пережитого; и воплощение исторически перспективной: текст, или «тема» влечет за собой определенный «образ автора», «авторскую фигуру», — все это было характерно не только для Заболоцкого. Художественная практика второй половины 1920—1930-х годов содержит в себе немало попыток авторского «выхода из себя» и конкретно-зримого — «фигурального» — перевоплощения в Другого¹⁴: в прозе М. Зощенко — «... сказ Зощенко уходил не к безличной форме и от нее — к авторскому и несобственно авторскому повествованию /пусть, характерный для большинства его современников/, а, напротив, доводил до остроты все признаки личного сказа и конкретизировал в конце концов литературно-неумелого по приемам своей речи носителя этого сказа — личностью литературного автора-профессионала! ... Специфика этого нового «я» в сохранении «двойного облика «живого» автора» /Чудакова, 1979, 64, 67/:

— в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»: «Моя голая фигура, сидящая на стуле перед столом, пьющая коньяк и заедающая мягкими пряниками, уморительна. ... Я не люблю того, что я пишу, потому что ясно вижу, что пишу с претензией, с метафорой, с поэтическим кокетством.

чего бы не позволил себе настоящий писатель» /Вагинов, 1989, 212/;

— в романе В.Набокова «Дар»: «... замысел творчества для Федора Константиновича обязательно связан с выходом за пределы своей человеческой данности. Так обстоит дело в начале романа: «... он старался, как всегда и везде, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками и душа бы влегла в чужую душу, — и тогда вдруг менялось ощущение мира, и он на минуту действительно был Александр Яковлевич, или Любовь Марковна, или Васильев». Так в середине: «... перечитывал свое несколько раз, на разные внутренние лады, то есть поочередно представляя себе, как его стихотворение будут читать, может быть сейчас читают все те, чье мнение было ему важно, — и он почти физически чувствовал, как при каждом таком перевоплощении у него меняется цвет глаз, и цвет заглазный, и вкус во рту... /Лишовецкий, 1994, 77/.

С практикой авторских перевоплощений связан распространенный в литературе 1920–х годов мотив смены имени, например:

— у В.Луговского: «Хочу позабыть свое имя и званье. / На номер, на литер, на кличку сменить» /Луговской, 1977, 30/;

— у И.Сельвинского: «И пусть замзав махнет свой росчерк / на мой обезличенный аноним» /двойной отказ от своего «я» — от имени и от лица/ /Сельвинский, 1972, 884/;

— у Заболоцкого: «Н.А. /входя/: Я меняю фамилию на Попов–Попов. Фамилия двойная, несомненно аристократическая» /Липавский, 1993, 26/. Для потомственного крестьянина /Л,490/ Заболотского «аристократизм» это, действительно, «инакость». Интересно, что и Николай Олейников связывает «перемену фамилии» /название его стихотворения 1934 года/, т.е. всего лишь знаковое изменение, с перерождением личности — и внешним, и внутренним: «Свершилось! Уже не Козлов я! / Меня называть Александром нельзя... Я в зеркало глянул стенное, / И в нем отразилось чужое лицо. / Я видел лицо негодяя ... Тогда я ощупал себя, свои руки, / Я зубы свои сосчитал, / Потрогал суконные брюки — / И сам я себя не узнал» /Олейников, 1991, 151—152/.

О-страненной авторской фигуре в художественном мире обэриутов соответствует и особым образом организованный дискурс — **фрагментированный, дискретный**. Его поэтическая формула — «один–другой–третий» — была выведена Заболоцким уже в стихотворении «Белая ночь»:

«Один – горяч, другой – измучен,
а третий – книзу головой...» Л,342/

и стала своего рода «визитной карточкой» идиостилия поэта:

«Один – язык себе откусит,
 другой кричит: я – иисусик,
 молитесь мне – я на кресте,

под мышкой гвозди и везде...» Л,341/ /в примере из стихотворения «Красная Бавария» устойчивый образный ряд «один–другой–третий» не закончен, но это логичное для Заболоцкого завершение — «третий» — подсказывается в данном случае синтаксической организацией, а именно, значимым многоточием/; см. еще:

«один – играет на гитаре: ...

Росток руки другой нам кажется ...

А третий – закрутив усы,

пляшет воинственным героем» Л,353/;

«один в рубахе голубой

скатился к полу головой;

другой, застыв в подушке душной,

лежит сухой и золотушный;

а третий – жирный как паук,

раскинув рук живые снасти,

храпит и корчится от страсти...» Л,361/;

«один – сапог несет на блюде,

другой – поет собачку–пудель,

а третий – грозен и румян,

в кастрюлю бьет как в барабан» Л,363/;

«Так вышел музыкант–старик,
за ним бежали двое.

Один – сжимая скрипки тень,
как листиком махал ей: ...

Другой был дядя и борец,
и чемпион гитары...» Л.364–365/;

«Иная, зеркальце открыв,
носик трет пуховкой нежной,
другая в этот перерыв
запела песенку...

Сказала третья, закатив глазок дородный...»
Л.394/;

«Один, задрав кривые ноги,
скатился с горки, а другой
воткнулся в снег, а двое новых ...
сцепились вместе...» Л.39/.

Фрагментарность, несомненно, можно отнести к структурообразующим принципам поэтической системы Заболоцкого. Принцип повествовательной дискретности выступает, во-первых, как идея хаотически раздробленного мира — это идея эстетическая, прозвучавшая в программном отказе обэриутов «от мусора истлевших культур» Л.522/, и идея философская, мировоззренческая, поскольку фрагментированный дискурс не только был создан обэриутами, но и был осознан ими как особое — пизонидное¹⁵ — мировидение, хаотически раздробленное и оттого подлежащее

перерегистрации /Хармс определил свою творческую практику как «регистрацию мира»/ /Хармс, 1997, II, 301/:

Там пролетарий на коне...

Там вой кукушки полковой...

Тут белый домик вырастает...

На стенке девочка витает...

Уж к ней сбегаются коровы...

А часовой стоит впотьмах...

А день в решетку пальцы тянет... Л,349/:

во-вторых, как **жанровая доминанта** /см., например, жанровое определение стихотворения «Восстание» — «фрагменты Даниилу Хармсу, автору «Комедии города Петербурга» Л,378/; а также предложенный И.Роднянской жанрово-композиционный комментарий к названию первой книги Заболоцкого: «В словаре Даля читаем: «Столбец, столпец — старинное: свиток, когда не шивали бумаги тетрадью, а подклеивали снизу лист к листу, то каждый отдельный свиток звали столбцом». Выбирая имя сборнику, Заболоцкий, конечно учитывал это значение. ... множество формируется простейшим путем накапливания, приращения» /Роднянская, 1989, 358/;

в-третьих, как особый поэтический прием, который, вслед за Р.Якобсоном, можно назвать «a set of synecdoches» /«серия синекдох»/. В его основе лежит принцип нанизывания нескольких самостоятельных самоценных фрагментов общей картины, так что целое

/будь то объект описания или ситуация/
 трансформируется в каталог изолированных деталей, и
 стихотворение строится как смотр, или ревизия
 равноценных и равнозначных объектов:

Ужели там найти мне место,
 где ждет меня моя невеста,
 где стулья выстроились в ряд,
 где горка — словно Арарат,
 повитый кружевцем бумажным,
 где стол стоит и трехэтажный
 в железных латах самовар
 шумит домашним генералом Л,357/.

Описание, содержащее метафоры /горка — Арарат, самовар — домашний генерал/, в основном конструируется по метонимическому принципу: это серия деталей, следующих одна за другой; каждая деталь воспроизводит один фрагмент описываемой картины /комнаты/; только читатель может восстановить целое из нескольких частей; в то же время сам поэт принципиально избегает как общего, объединяющего взгляда, так и обобщающей оценки /с этим связано и практическое отсутствие в стихотворениях Заболоцкого логико-обобщающих констатаций типа «Всюду сумасшедший бред» — ее присутствие в стихотворении «Белая ночь» является тем самым исключением, которое лишь подчеркивает правило/.

Рассуждая таким образом, можно прийти к выводу, что в поэтической системе **Заболоцкого** мы имеем тот современный тип поэзии, который определяется как **метонимический** (см. у Р.Якобсона: "Речевое событие может развиваться по двум смысловым линиям: одна тема может переходить в другую либо по подобию /сходству/, либо по смежности. Для первого случая наиболее подходящим способом обозначения будет термин "ось метафоры", а для второго - "ось метонимии" /Якобсон, 1990, 126/.

Если учесть, что суть оппозиции «метафорического» и «метонимического» путей поэзии принадлежит сфере творческого мышления, определенным образом культурно ориентированного (**метафора**, связанная с установлением смысловой связи по сходству, основанная на замещении (смещении!) одного понятия другим, лежит в основе «поэтического» (Р.Якобсон), «ориентированного на троп» (Ю.М.Лотман) типа художественного мышления : «В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард» (Лотман, 1992, 172); **метонимия**, устанавливающая смысловую связь по смежности и основанная на соположении двух понятий, ограничена сферой «прозаического» (Р.Якобсон), «ориентированного на отказ от тропа, или антириторического» (Лотман, 1992, 172) типа художественного мышления. К культурным эпохам

метонимического типа относят классицизм, реализм, неоклассицизм, неореализм /см., например, Лотман, 1992, 175, 182/ и постмодернизм. Так, в частности, в базовой таблице Ихаба Хассана, где суммированы различия между модернизмом и постмодернизмом, одной из оппозиционных пар является «метафора — метонимия» /Постмодернизм и культура, 1993, 5/. В таком случае типологическая отнесенность индивидуальной поэтической системы приобретает принципиальное значение и позволяет высказать предположение о возможности отнести ранее творчество Заболоцкого к так называемым предпостмодернистским интенциям¹⁶.

Подводя итоги сказанному в I главе, подчеркнем научную состоятельность высказанной гипотезы о Заболоцком—«предпостмодернисте»:

«Кризис поэзии», столь отчетливо осознаваемый во второй половине 1920—х годов, — это проявление ломки старой и зарождение новой художественной парадигмы, противостоящей как модернистской, так и авангардной художественным системам. Объединение реального искусства было самой радикальной составляющей /по сравнению с более «спокойным» постакмеистским вариантом/ этого нового культурного проекта. И в этом смысле обэриуты являются концом русского авангарда» /Жаккар, 1995/ только в том случае, если считать концом разрушительную фазу его существования.

Эпистемологическая неуверенность обэриутов связана не столько с невозможностью опереться на чужой авторитет, сколько с кризисом субъективности как таковой, что проявилось в таких деконструктивных мероприятиях, как:

— последовательная дискредитация автора–творца и создание оксюморонной фигуры автора — «малограмотного ученого», «генгального графомана», «умного глупца», «зрячего слепца», воплощаемой как в художественном быту обэриутов, так и в их творческой практике /урод — автор–персонаж у Заболоцкого и Вагинова/;

— предпринятое Заболоцким художественное осмысление актуальнейшего в современном постмодернистском сознании понятия «смерть субъекта» как общего определения кризиса личностного начала и реализация этой культурной метафоры в стихотворении 1926 года «Дуэль». Именно Заболоцкий провозглашает идеологически детерминированного субъекта в качестве защиты от экспансии радикального субъективизма;

— создание эффекта преднамеренного повествовательного хаоса, так называемого фрагментированного дискурса как особого стиля письма и как особого духа эпохи, свидетельствующего об отчуждаемости мира от личности. В этом смысле характерно разрешение обэриутами еще одной актуальной культурной оппозиции «вещь — предмет», а

именно отказ от постакмеистского варианта подмены личности вещью как половинчатого и тем самым несостоятельного решения проблемы и художественная разработка концепции слова—предмета, свободного от пресловутой субъективности.

Описанные в первой главе черты обэриутской поэтики сугубо негативны, однако важно отметить, что практика Заболоцкого и ОБЭРИУ в целом не исчерпывается ее разрушительным /«поставангардистским»/ аспектом. Отмененный обэриутами личный авторитет компенсируется авторитетом текста — «темы» у Заболоцкого. При этом текст /и «Столбцы», и «Смешанные столбцы»/, произведенный согласно принципу «двойного кодирования», состоит из нескольких подтекстов, «слоев», что дает возможность автору, во-первых, воплотить свою установку на универсальное искусство, удовлетворяющее ожидание максимально широкой читательской аудитории, ориентированное на разные типы читателей одновременно, и, во-вторых, объективировать образ автора, подменив его «авторской маской» /«авторскими масками»/. Таким образом, новая модель художественной коммуникации, ставшая традиционной в постмодернистской художественной парадигме, была претворена в творческой практике раннего Николая Заболоцкого.

Глава II

Авторская маска —
«Пролетарский писатель»

2.1. Одну из авторских фигур в «Столбцах» можно обозначить через актуальное для рубежа 1920–х годов понятие «пролетарского писателя». Разумеется, речь идет не о членстве /гипотетическом, желаемом и проч./ Заболоцкого в одной из Ассоциаций¹⁷, но об определенном — идеологическом и психофизиологическом — комплексе, сравнимом с версиями авторской личности у Зощенко и Олеша: «Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, но подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. ... Я временно замещаю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией /ср. у Н.Олейникова: «Народ — философ» о разговорах обэриутов» /Шварц, 1990, 511/, которая как раз по плечу моим читателям» /статья М.Зощенко 1928 года «О себе, о критиках и о своей работе» /Чудакова, 1979, 65/; «Я себя считаю пролетарским писателем. ...я все-таки чувствую, что я работаю для пролетариата. Я думаю, что придет настоящий пролетарский художник, который спутает все карты. Это будет, может быть, через десять, может быть, через тридцать лет. Я думаю, что моя писательская функция ... — подготовить путь для грядущего пролетарского художника» /Олеша, 1968, 267/. Неслучайно именно Заболоцкий был выделен Михаилом

Зощенко как новое культурное явление /в отличие от Б.Пастернака, который, по мнению Зощенко, принадлежит к тем поэтам, которые «пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось» /Зощенко, 1937, 384/.

Психофизиологическая составляющая авторского комплекса «пролетарский писатель» была воплощена Заболоцким в фигуру «солдата» /«часового»/:

в «Столбцах»: «вон – я стою, на мне – шинель
/ с глазами белыми солдата
младенец нескольких недель/»
/«Пир» Л,355/;

«На карауле ночь густеет,
стоит, как кукла, часовой,
в его глазах одервенелых
четырёхгранный вьётся штык.

Тяжеловесны, как лампы,
знамена пышные полка
в серпах и молотах измятых
пред ним свисают с потолка.

Там пролетарий на коне гремит ...
стоит, как кукла, часовой,
и пролетарий на коне
его хранит...» /«Часовой» Л,349–

350/;

в «Торжестве Земледелия»:

«... солдат, закрытый шлемом,

застегнув свою шинель,
 возвышался ...»
 «Вон солдат идет, багровый
 от сапог до головы» Л,129–130/
 «И солдат, подняв фиал,
 Пиво пил для утоленья,
 Председатель многополя
 и природы коновал» Л,137/.

Фигура солдата имеет автобиографический подтекст. Целый год — с ноября 1926 года — Заболоцкий находился на военной службе: «В 1926 году я был призван в армию. Военную службу я отбывал в Ленинграде, на Выборгской стороне, в команде краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии... В 1927 году я сдал экзамен на командира взвода и был уволен в запас» /«Автобиография» Л,491/ /ср. с воспоминаниями сослуживца о первом знакомстве однополчан с Заболоцким: «Окончился трудный день строевых занятий, погасли огни в казарме, и в гулкой тишине раздался чей-то бас: «Так, осталось еще триста шестьдесят четыре дня!» Громовой хохот... С первого вечера все запомнили медлительный и важный голос Заболоцкого» /ВоЗ, 1984, 103/.

Через все воспоминания о первой встрече с Заболоцким проходит образ поэта-солдата: «Вернувшись из армии, Заболоцкий продолжал носить военную гимнастерку» /И.Бахтерев /ВоЗ, 1984, 80/; «... поднялся

румяный молодой человек в очках, в военной гимнастерке... Он обращал на себя внимание своим не совсем обычным видом: военная шинель и кепка...» /И.Синельников /ВоЗ, 1984, 103/; «Хорошо помню первое, очень, очень острое, почти ошеломляющее впечатление от стихов Заболоцкого... Он читал стихи из «Столбцов»... Как недавний красноармеец, он еще не расстался со своим обмундированием и выступал в военной форме /Д.Максимов /ВоЗ, 1984, 122/; «Выгоревшая зеленая гимнастерка, такие же брюки, обмотки и грубые солдатские башмаки свидетельствовали о том, что их владелец недавно демобилизовался из армии. Это был Николай Алексеевич Заболоцкий, которого на этом вечере я увидел впервые» /Н.Степанов /ВоЗ, 1984, 159/; «Заболоцкий был в длинной солдатской шинели, которую он так и не снял, читая стихи» /В.Каверин /ВоЗ, 1984, 179—180/.

Было бы чрезмерной натяжкой сделать вывод о том, что шинель и гимнастерка носились специально, для поддержания надуманного имиджа. Подлинная причина — в почти бедственном материальном положении начинающего поэта, который надевал то, что было /ср. с тем, что сказал Н.Олейников Л.Я.Гинбург о Д.Хармсе: «Не расстраивайтесь, Хармс носит сейчас необыкновенный жилет потому, что у него нет денег на покупку обыкновенного» /ВоЗ, 1984, 148/. Но дело и в том, что «солдатство» Заболоцкого было глубже просто

внешнего облика: «В 1927 году Заболоцкий демобилизовался и еще донашивал красноармейскую шинель. Зимой 1927/28 годов я /Л.Я.Гинбург — Н.Ш./ снимала комнату на Загородном. Моих хозяев обслуживала веселая девушка Нюша, недавно приехавшая из деревни. Открыв дверь Заболоцкому, она кричала в коридоре: «Лидия Яковлевна! К вам солдат пришел!» Думаю, что и помимо шинели что-то в облике Заболоцкого /несмотря на очки/ соответствовало представлениям Нюши о солдате. Само слово «солдат» бытовало тогда в деревне: горожане говорили «красноармеец» /ВоЗ, 1984, 146/.

Заболоцкий культивировал образ солдата /неслучайно, одним из его творческих псевдонимов был «солдат Дуганов» /ВоЗ, 1984, 80//, поскольку он вполне соответствовал таким сторонам его внутреннего «я», как строгая организованность, порядок и самодисциплина, свидетельством чему служит сохранившаяся запись в черновиках к «Автобиографии»: «Служба была нелегкой, но зато хорошо слаженной, сытной и дисциплинированной» /Заболоцкий Н.Н., 1995, 65/. Это волевое, сильное личностное начало и было воплощено в «Столбцах». Очень важное свидетельство по этому поводу оставил И.Синельников: «Тогда же /14 февраля 1928 года, т.е. за полгода до окончательной сверстки макета книги — Н.Ш./ он прочитал мне стихотворение «Часовой», сочиненное, как он сказал, на дежурстве у

знамени полка. — Это будет программное стихотворение в книге, которую я сейчас готовлю. Книга будет называться «Столбцы». В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка, — всего, что противостоит стихии мещанства /ВоЗ, 1984, 105/. Образ «деревянного», «одервенелого» часового /«стоит, как кукла, часовой, / в его глазах одервенелых...» Л,349/ мотивируется не только его сделанностью из дерева, «кукольностью» /это тоже важно/, но и является отражением «психофизиологического субстрата» самого автора: «... он /Заболоцкий — Н.Ш./ имел отчетливо сформулированные убеждения о стихах, о женщинах, о том, как следует жить. Были его идеи при всей методичности деревянны. Вроде деревянного самохода на деревянных рельсах. Деревянный вечный двигатель. ... Не за важность, не за деревянные философские системы, не за методичность и строгость любили мы его и уважали. А за силу. За силу, которая нашла себе выражение в его стихах» /Шварц, 1990, 367/¹⁸. В «одервенелом часовом», как и в наглухо застегнутом, закрытом от внешнего воздействия «солдате» персонифицирована определенная идеологическая установка — антимещанская в «Столбцах» /«О мир, ... будь к оружию готов: / целует девку — Иванов» Л,357/ и «По выходе из армии я попал в обстановку последних лет нэпа. Хищнический быт всякого рода дельцов и предпринимателей был глубоко чужд и враждебен мне.

Сатирическое изображение этого быта стало темой моих стихов 1927—1928 годов, которые впоследствии составили книжку «Столбцы» Л,492/ — антикулацкая в поэме «Торжество Земледелия» /«Меч владыкам и богатым» Л,130/; «Мы старый мир дотла снесем» Л,133/ и «В эти годы /1929—1930/ я работал над новой поэмой о коллективизации и колхозном строительстве, в которой пытался показать отживший собственнический уклад старой деревни и его борьбу с новым» Л,492/. В постсоветском литературоведении, когда отпала необходимость политически оправдывать Заболоцкого, возникла версия о чуждости интересов поэта конкретно-социальной тематике¹⁹. Однако, даже если учесть, в каких политических условиях /1936 и 1948 годы/ Заболоцкий высказал свои явно тенденциозные комментарии к «Столбцам» и к поэме «Торжество Земледелия», у нас нет оснований абсолютно не доверять автору и рассматривать многочисленные интерпретации его творчества только как «ложь во спасение». Заболоцкий отнюдь не был «надмирнен»: «При подчеркнуто волевой линии поведения жил он в основном, как все. Хотел или не хотел, а принимал окраску среды, сам того не ведая» /Шварц, 1990, 368/. Таким образом, суть состоит в том, чтобы определить особенность авторской трактовки таких социально-политических событий, как нэп и последовавшая за ней коллективизация в произведениях Заболоцкого 1926—1929 годов.

Способ разрешения социально–политического конфликта «нового» и «старого» в «Столбцах» и в «Торжестве Земледелия» у Заболоцкого восходит к традиции «Двенадцати» А.Блока, и, прежде всего, к подмене /вместо «на столике стоит Ильич» — «на столике сидит кулич»/ собственно социального экзистенциальным, так что оппозиция «старый мир» — «новый мир» предстает как «материальное» — «духовное» /у Блока/, или как «плотское» — «бесплотное» /у Заболоцкого/.

Покажем это на примере одного из стихотворений 1928 года, в котором Заболоцкий, воспроизводя атмосферу нэпманской свадьбы, воспользовался типичными для своего времени образами «цыпленка» и «бабы» /ср. у В.Маяковского: «Это только работать одному скучно, а курицу есть одному веселее» и «Ну и милка, ну и чудо, / одни груди по два пуда» — о «невесте» /«Клоп» /1928/ /Маяковский, 1958, 11, 230/; у И.Ильфа и Е.Петрова: «Прощальная сцена и цыпленок в дорогу. Поедем с комфортом» и «Молодая была уже не молода. ... Природа одарила ее щедро. Тут было все: арбузные груди... и мощный затылок» /«Двенадцать стульев» /1928/ /Ильф, Петров, 1979, 85, 106/:

У Заболоцкого в «Свадьбе» Л,358/:

«ЦЫПЛЕНОК»:

«...над нею прокликает
детство цыпленок, синий
от мльбя — он глазки

«БАБА»:

«В столовой пир горяч и пылок,
бокалу винному невмочь,
расправить огненный затылок.

детские закрыл, наморщил
разноцветный лобик
и тельце сонное сложил
в фаянсовый столовый
гробик...

он был закован в звон
капусты,
он был томатами одет,
над ним, как крестик,
опускался, на тонкой
ножке сельдерей.

Так он почил в расцвете дней –
ничтожный карлик среди людей»;

Итак, с одной стороны, почти бесплотный цыпленок — «ничтожное, карликовое замерзшее тельце»; с другой, шпоть «бабы» — «мясистой, большой, ожиревшей, столетней и потной». Более того, телесность «бабы» не завершена, она стремится к увеличению /«расширению», «распусканию», «распуханию»/, т.е. к заполнению собой всего пространства: «и, распуская животы, в тарелки жмутся и цветы» /ср. еще: «людские тела наливались, как груши» Л,347/; «младенец будто бы мужает, ... потом пирует до отказа /в размахе жизни... Ступни младенца стали шире,/ от стали ширится рука, /уж он сидит в большой квартире» Л,350/; «он — ... пухлый Л,354/; «большие белые тела/ едва покрыло одеяло... Третий — жирный, как паук; / раскинув рук живые снасти...»

Мясистых баб большая стая
сидит вокруг, пером блистая,
и лысый венчик горностая
венчает груди, ожирев
в поту столетних королев.
Они едят густые сласти,
хрипят в неутоленной страсти,
и, распуская животы,
в тарелки жмутся и цветы»;

Л,361/; «припухли люди от дыханья» Л,371/. «Стихия мещанства» у Заболоцкого гипертелесна, поэтому все, что ей чужеродно, «выдавливается» из мещанского города /в «Столбцах»/ и кулацкой деревни /в «Торжестве Земледелия»/, имеет тенденцию к насильственному уменьшению объема. Так, персонажи «мира растений и животных» — «конь» и «дерево» — сдавлены в чуждом им пространстве и, тем самым, обречены на несвободу, страдание и гибель в конце концов.

Сравните:

в «Пире» – в стихотворении «Лицо коня»:

«А конь ... «И конь стоит, как рыцарь
на часах

спрягает тело в динный круг Играет ветер в легких волосах,
и режет острыми ногами Глаза горят, как два огромных
оглобель ровную пюрьму» мира,

Л,354/;

в «Торжестве Земледелия» – И грива стелется, как царская

«Когда же, в стойло заключен, порфира»

стою, устал и удручен...» Л,123/; Л,77/;

в стихотворении «Ивановы»: в стихотворении «Лицо коня»:

«Стоят чиновные деревья, «Деревья тоже разошлись»

почти влезая в каждый дом. Л,77/.

Давно их кончилось кочевье,

Они в решетках, под замком»

Л,356/.

Несмотря на название 3-й главы «Торжества Земледелия» — «Кулак, владыка батраков», — вина кулака носит не социальный /об угнетении батраков в главе не сказано ни слова/, но биологический характер /«Природа жалкий сок пускает, / Растенья полны тишиной. / Лениво злак произрастает, / Короткий, немощный, слепой. / Земля, нуждаясь в крепкой соли, / Кричит ему: «Кулак, доколе?» Л,125/. Мотив тесноты, запертости /«шумит бульваров теснота, / домами плотно заперта» Л,356/ всегда связан у Заболоцкого с мотивом страдания и смерти: «Спадая в маленький квартал / покорный вечер умирал» Л,362/. На грамматическом уровне его выражением становятся формы с уменьшительными суффиксами, приобретающими окказиональный негативный экспрессивный ореол: отсюда в «Свадьбе» — «глазки» — «лобик» — «тельце» — «гробик» — «крестик» — еще — «куковали соловьи верхом на веточке /«Белая ночь»/; «карлик»;

«кому нести кровавый ротик,
кому сказать сегодня «котик»,
у чьей кровати бросить ботик?»

/«Ивановы»/;

«тогда горбатик скрипочку
приплюснув подбородком,
слепил перстом улыбочку
на личике коротком
и, взвизгнув поперечиной

по маленьким струнам,
заплакал искалеченный
ти-лим-там-там» /«Бродячие музыканты»/.

Уменьшительные формы останутся маркером смерти у
Заболоцкого и после «Столбцов»:

«В камышах сидела птица / мышку пальцами рвала, /
изо рта ее водица / Струйкой на землю текла» /«Птицы,
1933/;

«Трупик, вмиг обезображен, убираем был в камыш»:

«Там /«в той стране, где нет готовых форм», т.е. в
загробном мире — Н.Ш./ ... с маленьким фонариком в
руках / Жук-человек приветствует знакомых... Теперь вам
братья — корни, муравьи /травинки, вздохи, столбики из
пыли, / Теперь вам сестры — цветики гвоздик, / соски
сирени, щепочки...» /«Прощание с друзьями», 1952/.

В этом контексте категоричный императив «свернись»
/«О, мир, свернись одним кварталом, / одной разбитой
мостовой, / одним проплеванным амбаром, / одной
мышьиной норой» Л,357/ и «нора» — самая
распространенная в «Столбцах» метафора человеческого
жилья /еще «Недалек / тот миг, когда в норе опасной / он
и она ... спляшут мило...» Л,354/, «И сквозь большие
коридоры, / где балки лезут в потолок, / где человеческие
норы / домашний выдавил сурок» Л,357/ становятся по-
заболоцки логичными как стремление противостоять
пространственной экспансии мещанской стихии.

Итак, построенный по принципу демонстративной оппозиции — «маленького» — «большого», «холодного» — «теплого», «мертвого» — «живого», «детского» — «старческого» — один из текстовых слоев «Столбцов» и «Торжества Земледелия» тяготеет к жанровой форме плаката, актуального по социальной тематике, четкого, лишённого смысловых полутонов в своей политической ориентации, наглядного в своем техническом исполнении. Ассоциации с плакатом усиливаются цветовой гаммой «Столбцов» — черно-белой, практически исключившей другие тона — «и я стою — от света белый, / я в море черное гляжу» Л,347/. Известно, что Заболоцкий придавал особое значение цветовому оформлению книги, даже обложка, по авторскому замыслу, должна была стать одной из концептуальных составляющих, т.е. демонстрацией идеи простоты, «порядка и дисциплины». В письме к художнику Л.А.Юдину Заболоцкий писал: «Мне кажется, что Ваш шрифт, использованный для большого плаката к «3 обзериутским часам», очень идет к книге. Обложка очень простая, шрифтовая. ...Слово «Столбцы» должно быть сделано Вашим шрифтом, оно доминирует. Шрифт своеобразный, но строгий и законченный. В нем — вся соль /ср. в «Торжестве Земледелия: «Земля, нуждаясь в крепкой соли, / Кричит ему: «Кулак, доколе?» Л,125/ Два цвета: белый и черный» /Заболоцкий, 1984, III, 307/²⁰. Несомненно, черно-белая гамма «Столбцов» отсылает к «Двенадцати»

Блока, к плакатной графичности I-й главы /«Черный вечер. / Белый снег. / ... На канате — плакат» /Блок, 1960, 3, 347/²¹, а цветовое решение «Торжества Земледелия» — нарочито красное против черного на бесцветном фоне —

Солдат:

Утро вынесло в руке
Возрожденья **красный** атом.
Красный атом возрожденья,
Жизни **огненный** фонарь,
На земле его движенье
Разливает киноварь. ...
Вон солдат идет **багровый**
От сапог до головы...
Я дале видел **красный** светоч»

Л,130—131/;

Кулак:

Кулак, владыка батраков,
Сидел...
А **ночь** ... кричит:
«Вставай, проклятый **ворон!** ...
И ты пред нею /почвой—Н.Ш./,
старый **ворон**,
Отныне призван на ответ!»
Кулак ревет, на лавке сидя,
Скребет ногтями **черный**

бок»

Л,125—126/.

как и сами фигуры солдата—коновала и кулака—ворона, восходят к революционным поэмам В.Хлебникова 1920-х годов — «Ладомиру» и «Ночи в окопе»:

И знамена, **алей коня**,
Когда с него содрали кожу,
Когтями старое казня,
Летите, на орлов похожи!

Я род людей сложу, как части
давно задуманного целого.

Рать **алая!** Твоя игра! ...

/Хлебников, 1987, 277/;

Ср. с «раскоряченным от боли» конем в «Торжестве Земледелия» Л,123/;

Ср. «Животных составное тело/ Имело сходство с бедным трупом» Л,123/;

в «Ладомире»:

Пылает целый материк

Звездою, пламени красней...

Где битвы алое говядо

Еще дымилось от расстрела...

/Хлебников, 1987, 287/

и, особенно, к образу восставшего города–коня, сломавшего «оглоблю бога» и бросившего «меткие оковы на вороной хребет небес» /у Заболоцкого мир кулака–ворона «был выше многих облаков» /,125/.

Заболоцкий подхватывает и развивает целый ряд мотивов и образов В.Хлебникова /революционного прозрения человека и животных/, вплоть до повторения ритмико–синтаксических конструкций: у Хлебникова — «Свой конский череп человека, / Его опутав умной гривой, / Глаза белилами калеча, / Он, меловой, зажег огниво» — у Заболоцкого — «В моем черепе продолговатом / Мозг лежит, как длинный студень... Люди! Вы напрасно думаете, / Что я мыслить не умею» /,122/; у Хлебникова — «Опять волы мычат в пещере... И идут люди, идут звери / На богороды современниц. Я вижу конские свободы / и равноправие коров, / Былиной снов сольются годы, / С глаз человека спал засов» — у Заболоцкого — «Встали люди и коровы, / Встали кони и волы. Вон солдат идет» /,130/ «И толпы немощных животных, / Упав во прахе и пыли, / Смотрели взором первородных / На обновленный лик земли» /,134/; у

Хлебникова — «Кто всадник и кто конь? / Он город или бог?» /Хлебников, 1987, 288—289/; — у Заболоцкого — «Кто он — демон или бог?» /Л,130/.

С именами Блока и Хлебникова связан у Заболоцкого богоборческий мотив, принципиально важный для понимания образа солдата /часового/. Сравним три текста:

Заболоцкий:

На карауле **ночь** густеет,
стоит, как кукла, **часовой**,
/стоит, как **башня**, часовой –
в окончательном варианте –

Л,40/

в его глазах одервенелых
четырёхгранный вьётся **штык**...
Там пролетарий на коне
гремит, играя при **луне**» /Л,349/;

Блок:

Не слышно шуму городского,
Над невской **башней** тишина,
И больше нет **городового** –
Гуляй, ребята, без вина!

/Блок, 1960, 3, 355/;

«Песня узника» Ф.Н.Глинки:

Не слышно шуму городского,
В заневских **башнях** тишина!
И на **штыке** у **часового**
Горит полночная **луна**!

ЛПесни, 1963, 337/;

Очевидно, что и для Блока, и для Заболоцкого общим текстом–источником выступает «песня» Глинки, или, точнее, «народная песня», проникшая даже в лубок²², где и декларируются исходные ценности: «русский царь»,

«отец Святой Руси» — бог — «часовой»—страж крепкой /«с молитвой крепкой», «победные знамена»/ земной и небесной власти — «узник» в Петропавловской крепости / в «заневских башнях»/ /Песни, 1963, 337—338/. Блок почти полностью отменяет Глинку: «Пальнем—ка пулей в Святую Русь» — «идут без имени святого» — «и больше нет городского» — бывшие обитатели «заневских башен» с «красным флагом» на «свободе» /Блок А., 1960, 3, 350, 355, 356, 358

/ И только «авторским произволом» божье имя навязано «двенадцати», в то время как себе Блок отводит роль «темного божества» /Хлебников, 1987, 328/, «демона» /см. в дневниках А.Блока 1919 года: «Всякая культура — научная ли, художественная ли — демонична. И именно чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее... демонизм есть сила. А сила — это победить слабость, обидеть слабого» /Блок, 1963, 7, 352—353/. В свою очередь, Заболоцкий восстанавливает иерархию ценностей, отмененных Блоком: новая власть с ее атрибутами /«знамена... в серпах и молотах», «звезды пожарик красный» и «серб заветный в головах» /Д,349/ — новый царь / образ «пролетария на коне» в ленинградско—петербургском контексте может быть прочитан как «новый Петр», тем более следует учесть возможное использование Заболоцким принципа «анаграммы»²³:

п р о л е т а р и й — П е т р — на коне

п р о л е т а р и й — п е р в ы й — на коне

/в тексте стихотворения «пролетарий на коне» звучит дважды/ — и часовой, который одновременно и узник, поскольку он за решеткой в башне /«а день в решетку пальцы тянет, / но не достать ему знамен» Л,349/, его «хранит пролетарий». Парадоксальная ситуация объясняется наличием очень серьезного врага — того, против кого направлен «штык» /«И штык ружья — сигнал к войне» Л,350/ — против Бога-предателя:

О, штык, летающий повсюду,
холодный тельцем, кровяной,
о, штык, пронзающий Иуду,
коли еще — и я с тобой!
Я вижу — ты летишь в тумане...
Я вижу — ты плывешь морями...
Где раньше бог клубился чадный
и мир шумел — ему свеча;
где стаи ангелов печатных
летели в небе, волоча
пустые крылья шалопаев, —
там ты несешься, искупая
пустые вымыслы вещей...» Л,355/. /О

концептуальной важности этого фрагмента свидетельствует необычное для поэтики «Столбцов» скопление, нагромождение личных форм с «я» и «ты»/.

Заболоцкий, вслед за Хлебниковым /«Когда сам бог на цепь похож, / Холоп богатых, где твой нож?» /дважды в «Ладомире»/ и еще «А ты, безумец, постарайся, / Чтоб

острый нож лежал в крови» /Хлебников, 1987, 281, 283, 285/, передает черты демонической, богоборческой личности своему «солдату» /в поэме Хлебникова 1921 года «Ночной обыск» революционный матрос, убив белого «мальчика» — офицера, становится «темным ночным божеством» /Хлебников, 1987, 328/. «Солдат» из «Торжества Земледелия», убив кулака, тем самым убивает бога /«Кулак гнезвился среди людей, ... и рядом с ним гнездились боги ... с большими необыкновенными бородами» и дальше «Одна фигура, бородата, уже отъехала от нас» Л,124—126/, а затем занимает его место, становится демоном:

Лишь солдат, закрытый шлемом,

Застегнув свою шинель,

Возвышался, словно демон...

Вон солдат идет...

Кто он — демон или бог? Л,129—130/

/третий раз образ демона возникает в речи солдата, когда он отказывает в демоническом начале природе: «Слышу бури страшный шум ... Тут не демон» Л,127/.

Итак, «солдат» Заболоцкого — «темное ночное божество», заменившее собой «Бога исчезнувших высот» /Д.Хармс/, ставшее «силовым началом новой жизни /«ему подвластно толп движенье» Л,364/ — или у Хармса в стихотворении 1935 года «Я гений пламенных речей»: «Я Бог исчезнувших высот ... Когда в толпу метну свой взор, / Толпа как птица замирает, / И вокруг меня, как вокруг

столба, / Стоит безмолвная толпа» /Хармс, 1988, 159/ и потому в иных богах не нуждающееся, — вот авторская форма притяжения революции. /В отличие, например, от И.Сельвинского, стремившегося к невыделению своего голоса из толпы — «Как всякий поэт, я — сердце статистики: / Толпоголос мой голый язык» / «Наша биография» / и — «Я такой же читатель «Известий» и «Правды», / Как вы, как всякий другой» /«Декларация прав поэта»/ /Сельвинский, 1972, 121, 132/. Неслучайно, один из читателей плакатного текста «Столбцов» — Ю.Либединский, уверенный в том, что объективно Заболоцкий революцию принимает, с величайшей настроенностью отнесся к этой — чрезмерно объективной — форме ее притяжения /см. Либединский, 1930, 107/.

Подводя итоги вышесказанному, отметим, что авторская маска «пролетарского писателя» наглядно демонстрирует наличие связи между биофизической, органической природой автора-творца и поэтикой текста и дает возможность показать, как «природное» перерабатывается в «культурное».

Центр психофизиологического комплекса /одной из составляющих данной авторской маски/ образует органически присущее Заболоцкому чувство порядка и дисциплины. Именно оно было трансформировано в сквозной для «Столбцов» и «Торжества Земледелия» мотив, конституирующий образы Часового и Солдата.

Таким образом, эти персонажи, выполняющие функцию условной авторской фигуры, были «преформированы» биографически реальным образом солдата Заболоцкого.

Образ стража революции, стилистически восходящего к революционным поэмам Блока и Хлебникова, в данном интертекстуальном контексте обретает черты богоборческой, демонической личности /значение антихристианских мотивов и образов у Заболоцкого раскрывается в п.4.1./ . Используя принцип цитатного наслаивания, Заболоцкий расширяет смысловое поле своего героя и превращает его в символ, в мифо–героя, титана, богоборца, что предоставляет поэту исключительную возможность опосредовать свое сильное личностное начало и, тем самым, не нарушить эстетического запрета на проявление индивидуальности, а, тем более, на явную «завоевательную стратегию» /А.Медведев/ автора.

Другой составляющей авторской маски «пролетарского писателя» является актуальная идеологическая — антимеркантистская в «Столбцах» и «антикулацкая» в «Торжестве Земледелия» — установка, интерпретируемая Заболоцким как конфликт материального и духовного. При этом поэт не только цитирует блоковскую трактовку социального как экзистенциального, но и использует опробованные Блоком в поэме «Двенадцать» эстетически примитивные приемы художественной изобразительности, а именно,

авторитетной в явно политизированной среде жанр плаката.

Глава III

Авторская маска —
«Писатель–архаист»

3.0. Сама возможность обозначить еще одну из авторских фигур в «Столбцах»²⁴ как «писатель–архаист» исходит из трактовки творчества Заболоцкого Ю.Н.Тыняновым, подарившим поэту свою книгу «Архаисты и новаторы» с надписью «Первому поэту наших дней» /ВоЗ, 1984, 109/. На наш взгляд, столь высокая оценка была вызвана не столько художественным мастерством еще начинающего поэта, сколько его стремлением уловить и следовать наиболее актуальной тенденции в развитии современной поэзии, а именно — соединению радикально–новаторского и архаического типов сознания в одной художественной форме /стоит вспомнить, что свою книгу «Архаисты и новаторы» Тынянов, вслед за В.Шкловским, хотел назвать «Архаисты–новаторы»²⁵, подчеркнув тем самым, генетическую связь авангардистских новаций с древнейшими культурами и их типологическую общность, основанную на принципиальном устранении личностного начала/. Раннее творчество Заболоцкого, действительно, принадлежит к тем экстремальным художественным явлениям /Хлебников, Филонов/, которые возникли на стыке модернистского интеллектуального сверхсознания и примитивной архаики, одновременно тяготеющей у Заболоцкого и к формам народной /народно–праздничной/ культуры, и к современному масскульту.

Интерес поэта к народным празднествам, к городским увеселениям был неоднократно отмечен в отечественном

литературоведении²⁶. Однако, во-первых, с точки зрения А.Македонова, Е.Эткинда, А.Туркова, он оправдывается²⁷ сатирическим, «антимещанским» /Македонов, 1987, 93/ и — шире — «антисоциальным» /Эткинд, 1997, 490/ пафосом, и, во-вторых, изображение «примитивных зрелищ» в стихотворениях «Народный Дом», «Красная Бавария», «Белая ночь», «Цирк» рассматривается как одна из тем, как один из образных рядов в «Столбцах»²⁸. Нам представляется, что праздничные, балаганно-игровые мотивы занимают в раннем творчестве Заболоцкого доминирующее положение. В социокультурной ситуации 1920—1930-х годов /описана в п.3.1./ именно праздник стал основной формой жизнедеятельности /государственной, частной, художественной/, то есть тем эстетическим феноменом, который можно считать маскультурной конвенцией своего времени. Поэтому обращение Заболоцкого к народно-праздничной сфере, воспроизведение структурных принципов народного празднества в построении «Столбцов» как книги, как единого текста является основой авторской маски «писателя-архаиста».

3.1. «Столбцы» в историко-культурном контексте.

Эпоху конца XIX — первой трети XX века по праву можно определить как эпоху празднеств. Весь европейский²⁹ социум пронизывается празднично-карнавальным духом: в Англии устраиваются «пэдженты»

/ragent — буквально — подвижные театральные платформы/, т.е. драматизированные шествия на повозках — и шекспировские постановки, привлекавшие до 100 тысяч участников и зрителей; в Германии 1920–х годов проходят театрализованные исторические процессии и религиозные мистерии, в 1930–е гг. они сменяются не менее массовыми факельными шествиями и милитаристскими парадами; карнавалы в Швейцарии и в Италии, праздники цветов во Франции, коррида в Испании дорисовывают картину некоего всемирного праздника. Сходные явления наблюдаются и в Советской России: революционные «игрища» первых лет вроде «Мистерии Освобожденного Труда» или «Взятия Зимнего»³⁰ сменяются демонстрациями и политкарнавалами 1920–х годов³¹, а затем — в конце 1920–х—1930–е годы — пышными парадами милитаристского образца /«Организация празднеств должна быть осуществлена по военному образцу» /Цехновицер, 1927, 15/.

Причем независимо от содержания социальных процессов, происходивших в стране /революции, мировая и гражданская войны, предвоенные лишения и репрессии/, культурой и искусством утверждается эмоционально–приподнятое мироотношение, перманентная мажорная тональность. Оставляя в стороне не вызывающий сомнения оптимизм советского ортодоксального искусства³², отметим, что обращение к

празднично–игровой сфере художественности было значимо и для далеких от официоза художников³³;

— праздничное /«романтическое»/ «переживание жизни» Блоком: «... он /романтизм — Н.Ш./ вызывает у нас представление о чем–то высоком, о каком–то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное /здесь и далее выделено нами — Н.Ш./ отношение, которое поэтому празднично. Я думаю, между прочим, что большая часть публики приходит к нам, чтобы скрасить ежедневную жизнь, чтобы присутствовать на некотором празднике. Мы же поддерживаем чувство этого праздника...» /Блок, 1962, 6, С.360, 363/³⁴;

— праздничное мироощущение В.Брюсова: «праздник радости естественной» /Брюсов, 1987, I, 379/;

— «веселье» как тема и эмоциональный тон у А.Белого: В.Маяковского «поразило то, как писал Белый: «он про свое весело» /Маяковский, 1955, 1, 17/³⁵. Обратим внимание на то, что именно «городской» цикл Белый насыщает мотивами и жанровыми формами праздничной культуры /стихотворения «Маскарад», «Праздник», «Пир», «Вакханалия», «Арлекинада»/.

Восприятие социальных сломов как праздника приводит к формированию новой концепции времени, а именно, к ипозии существования не в собственно историческом, а в некоем праздничном временном континууме /«Станет вся жизнь пышным торжественным

массовым действием» /выделено автором/ /Радлов, 1923, 40/, что создается последовательным — из года в год — увеличением количества массовых праздников³⁶. Значимо то, что идея жизни как «вечного праздника» была идеей государственной: она была программно оформлена /«Создать, кроме дней 25 октября и 1 мая, несколько крупных праздников» /Керженцев, 1920, 107/³⁷, стратегически и тактически разработана. Так, в Ленинграде при Академии наук была создана специальная лаборатория для изучения мирового и современного отечественного опыта празднеств — так называемое «Бюро по учету массовых праздников и клубной работы» /о «научном» характере проводимых лабораторией исследований свидетельствует цитата: «В 11 ч. 18 мин. 9 сек. с промчавшегося автомобиля, на площади грянуло первое, звонкое, детское «ура»... В 15 ч. 20 мин. 55 сек. конец последней колонны демонстрантов вышел на линию построения перед главной трибуной, в 15 ч. 23 м. 10 сек. он подошел к трибуне и в 15 ч. 26 мин. 57 сек. рассеялись по площади последние ряды демонстрантов» /Массовые празднества, 1926, 152—153/, а также для разработки инструкции по организации праздников и их проведению /«Проведение юбилейных торжеств должно начаться уже с 1 мая и продолжаться в течение всех летних праздников /День Конституции, День Кооперации и др./ вплоть до 7 ноября» /Цехновице, 1927, 7/ — «рекомендация» из инструкции по организации и проведению празднования

10-летия Октябрьской революции вполне сравнима с концептуальным пожеланием Платона по устройству идеального государства: «Пусть празднеств будет не менее трехсот шестидесяти пяти» /Платон, 1972, 309/.

В результате праздник перерастает сферу социально-культурного функционирования и становится актуальным эстетическим феноменом, вокруг которого сконцентрировались поиски нового искусства. Общий смысл этих исканий — вернуть искусство к тому первоначальному состоянию, когда оно было включено в сферу праздника и подчинялось его законам. Концепции «нового искусства» В.Фриче с его «праздничными обрядами в коллективистическом обществе»³⁸, Н.Евреинова с его теорией «театрализации жизни»³⁹, «соборное действо» Вяч.Иванова⁴⁰, «хороводное действо» Ф.Сологуба⁴¹, «зрелищное действование» В.Всеволодского /Гернгросса/⁴², «массовое действо» С.Радионова⁴³, П.Керженцева⁴⁴, Вс.Мейерхольда⁴⁵, наконец, бахтинская теория карнавала⁴⁶ — при всех различиях сводимы к идее искусства как форме

1/ синтеризирующей все виды творческой деятельности, возвращающей искусство к первоначальной синкретичности /«Празднество /здесь и далее выделено автором/ /всякое/ — это очень важная первичная форма культуры» /Бахтин, 1990, 13/; «Младенствующий народ нуждается и в младенческой форме культуры» /В.Всеволодский /Гернгросс/⁴⁷; «Когда-то у поэзии было

все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно» /Н.Заболоцкий/ /Липавский, 1993, 14/;

2/ интегрирующей актера и зрителя, автора и читателя в некое материальное единство, массу, «общее тело» /«Поставьте посередине площади столб, украшенный цветами, соберите вокруг него народ — и празднество возникнет само собой. Или еще лучше — сделайте зрителей одновременно и актерами, содействуйте тому, чтобы каждый видел себя в других и любил всех, как себя. и это еще больше объединит всех» /Руссо, 1959, 206/; «Празднество не будет празднеством, если толпа своим творческим участием не превратит его в таковое» /Керженцев, 1920, 100/;

3/ социально-активной /«...боги... установили божественные празднества, ... чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах» /Платон, 1972, 117/; «... карнавал, демонстрация и массовое действие смогут выполнить ответственное задание социалистического перевоспитания общества, выращивания нового культурного человека и коллектива» /Цехновицер, 1931, 7/;

4/ и, наконец, форме пограничной, возникающей на стыке жизни и искусства⁴⁸ /«Для меня, — говорил Заболоцкий, — Гарфункель /реально-ирреальный персонаж, плод обэриутской игры — Н.Ш./ олицетворение главного закона искусства: путь из жизни

к художественному образу — и снова в жизнь, в быт» /ВоЗ, 1984, 79/.

В сравнительно благоприятной ситуации второй половины 1920-х годов /политический плюрализм, материальное изобилие НЭПа, терпимая культурная политика А.Луначарского и Н.Бухарина/ теоретические концепции праздника были активно спроецированы в сферу современного искусства, прежде всего, в область театра. В ряд балаганно-праздничных постановок Вс.Мейерхольда⁴⁹, С.Радионова⁵⁰, И.Терентьева⁵¹ можно поставить театрализованные вечера обэриутов. Характер этих выступлений и их значение подчеркнуты в воспоминаниях И.Бахтерева: «Для начала работы новой секции он /Баскаков, директор Дома печати — Н.Ш./ предложил подвести итог работы «фланга» — устроить в театральном зале общегородской вечер... Не раз до нас доходили отзывы слушателей и зрителей, что наши вечера создают атмосферу взволнованной праздничности»⁵² /ВоЗ, 1984, 83, 86/. Однако, по свидетельству того же И.Бахтерева, именно Н.Заболоцкий относился к обэриутским театрализациям весьма отстраненно, отводя себе «скромную роль доброжелательного зрителя» /ВоЗ, 1984, 97/. Такая позиция требует комментария, поскольку, на первый взгляд, противоречит нашим дальнейшим выкладкам о праздничном мироощущении поэта.

Действительно, в отличие от своих друзей—обэриутов, продолжавших эпатировать публику в духе «желтой кофты» Маяковского, и даже в отличие от неизменно почитаемого «вещуна» Хлебникова, Заболоцкий уже не «лайф-артист» /«Пошли на вечер все друзья, / один остался я» Д,383/. Новая модель творческого поведения, воплощаемая и в поэзии, и в жизни, заявляет о себе уже во внешности поэта. Неслучайно через все воспоминания о Заболоцком лейтмотивом проходит описание его внешнего облика; «непоэтическая», более того, «антипоэтическая» внешность Заболоцкого в сознании современников явно диссонировала не только с имиджем «обэриута», но и «поэта» вообще: «Очки, которые он носил, казалось, окончательно исключали возможность увидеть в нем поэта. /Пушкин, Лермонтов, Блок в очках — ведь это невозможно!/> /ВоЗ, 1984, 124/. В то время, пока обэриуты продолжали поэтизировать свое бытовое поведение в духе левых школ вчерашнего дня, Заболоцкий, надевая маску «Корейко от литературы», нарочито обыгровывает свой облик.

Сравним:

— «до предела бледное, даже зеленоватое лицо» /ВоЗ, 1984, 129/ Хармса, «а на щеке нарисована зеленая собачка» /ВоЗ, 1984, 158/ — и здоровое, румяное лицо Заболоцкого. Показательно, что «розовенький, да в теле» /ВоЗ, 1984, 82/ Заболоцкий даже сочинял «легенды», например, «о завтраках горячей кровью барана», что

якобы должно было объяснить ярко розовый цвет его лица, и утверждал, что «поэт должен быть здоровым» /ВоЗ, 1984, 104/;

— «длинные, шерстяные чулки, клетчатый пиджак, шапочка с небольшими полями и перышком, как у альпийского стрелка» /ВоЗ, 1984, 140/ Хармса — и мечты Заболоцкого о строгом, обязательно черном костюме /ВоЗ, 1984, 110/, не имея которого поэт донашивал военную форму;

— въезжающий на сцену «на черном лакированном шкафу» Хармс — и заявляющий, что ему «никаких театрализаций не нужно» /ВоЗ, 1984, 89/ Заболоцкий. Уместно вспомнить и ту суровую отповедь, которую дал Заболоцкий «балаганному деду» Николаю Клоеву за маскарад в жизни /ВоЗ, 1984, 82/.

Различие моделей творческого поведения Заболоцкого и Хармса было заявлено уже в отношении поэтов к звучанию своих фамилий: придумавший себе около тридцати псевдонимов, Даниил Ювачев останавливается на эксцентричном англоязычном — Хармс; урожденный Заболотский упрощает буквенный облик своей фамилии, предпочитая естественное соответствие звучания и написания.

Итак, за внешней сдержанностью, за отказом Заболоцкого от любых форм проявления биографизма в любых формах творческой деятельности /«... я веду очень одинокую жизнь, и до этой жизни нет никому дела. До

стихов есть дело, а до меня нет» — из письма Е.В.Клыкковой от 29 октября 1929 г. /Заболоцкий, 1995, 117/ стоит новая поэтика творчества, исключая потребность в «театрализациях» вне текста. Именно поэтому подчеркнутая серьезность жизненного поведения Николая Заболоцкого не имеет отношения к характеру его творений и, в частности, к празднично-игровому мироощущению «Столбцов».

3.2. «Праздничное время».

Для характеристики специфики художественного времени «Столбцов» следует учитывать то, что автор, во-первых, сводит до необходимого минимума приметы исторического времени /исключением, подтверждающим правило, являются «Красная Бавария» Л,340/, «знамена ... в серпах и молотах» Л,349/, «красный спич» Л,351/ и «герои в красноармейских колпаках» Л,354. 370/;

во-вторых, автор настойчиво разрушает естественно-природную смену дня и ночи — «здесь ночи ходят невпопад» Л,342/, «ни ночи нет, ни дня» Л,360/;

и, в-третьих, столь же разрушительно вмешивается в ход естественно-биологического времени, которое либо повернуто вспять /«... он как бы делался ребенком/ и шел назад на четвереньках — / под сорок лет — четвероног» Л,371/⁵³, либо остановлено /изменение социальных ролей персонажа из «Нового быта» — октябренок, комсомолец, жених — предполагает его взросление, тем

не менее, он неизменно остается «младенцем» — «младенец в хохот ударял — / с невестой шепчется: «Шутиха, / скорей бы час любви настал» Л,351/⁵⁴.

Не детерминированное ни биологическим временем человеческого тела, ни историческим временем социума /его прошлым или настоящим/, ни природно-космическим циклом, художественное время «Столбцов» может быть охарактеризовано как время праздничное, которое и выступает структурообразующим началом «Столбцов» как книги, как единого текста⁵⁵ и создает сюжетно развернутое праздничное действие. При этом следует различать время праздника /его условно можно было бы назвать фабульным/ и праздничное сюжетное время.

Праздник начинается фейерверком в «Белой ночи»⁵⁶ /«летели огненные груши, / вертя бенгальским животом» Л,342/ и заканчивается в «Красной Баварии» рассказами о «шальных веселиях» «Народного Дома» /«они в Баварии рассказывают / свои веселия шальные» Л,371/. Напротив, исходная точка сюжетного движения — трактир «Красная Бавария», куда «спадает народ» Л,340/; конечная — «Народный Дом», откуда гуляющая публика уходит ... в «Красную Баварию». Таким образом, сюжетное время делает круг, совмещая конец праздничного действия с его началом⁵⁷. Так создается иллюзия «вечного праздника» и «вечного» праздничного времени, совмещающего прошлое, настоящее и будущее,

«Глушь времен» Л,341/, «мрак времен» Л,361/ у Заболоцкого — это не далекое прошлое, это неразличение времени. Этим объясняется и кажущееся, на первый взгляд, немотивированным смешение грамматических времен /в «Народном Доме», например: «гитара медная поет»; «тут девки сели на отлет, плетут в мочалу волоса... и говорят»; «приедут на колесах женихи, кафтаны снимут»; «мы их за ручки все хватаем»; «девочки невинные болтали» Л,369/, которое восходит к Велимиру Хлебникову и является не только стилистической цитатой⁵⁸, но и наследованием хлебниковской концепции времени /«Чистые законы времени учат, что все относительно» /Хлебников, 1987, 640/. Разумеется, говорить о глубоком постижении молодым Заболоцким «основного закона времени» не приходится, но культурологический утопизм «война времени» в период «Столбцов» был поэтически освоен. И если в «Досках судьбы» Хлебников искал «способ сверстать эти /человеческой истории — Н.Ш./ разрозненные белые листы в строгую книгу» /Хлебников, 1922, л.2, 21/, т.е. пере-делать, пере-творить естественно-историческое в культурное — «человечество» в «книгу», то и Заболоцкий в праздничном мире «Столбцов» /«Праздник — это временный выход в утопический мир» /Бахтин, 1965, 300—301/ создает не-природную, но культурную парадигму времяисчисления.

В праздничной культуре «Столбцов» /утопической по своему характеру/ всегда тепло /«В качелях девочка—душа /висела.../ и теплой ножкою вертела, /и теплой ручкою звала» Л,371/ «а девочка ... и ручку выбросила теплую...» Л,372/, «росли томаты из прохлады» Л,341/⁵⁹, всегда лето /«людские тела наливались, как груши» Л,347/ из стихотворения «Лето»/ или жаркая весна /«Тут девка ... сама вспотела вся до нитки... а та собачка пречестная, /весенним соком налитая...» Л,370—371/⁶⁰. По меткому наблюдению Вл.Паперного, климатическое мироощущение культуры 2⁶¹ «словно бы сползает ... до средиземноморских широт» ЛПаперый, 1996, 171/. Этим объясняется пафос воды /у Заболоцкого: «Влага нежною гусыней / шиплет части юных тел / и рукою водит синей, / если кто—нибудь вспотел» Л,367/ — из стихотворения «Купальщики»; «спускаясь к речке, растекаются / они рассеянными парочками» Л,371/ — из стихотворения «Народный Дом»/ и тропической зелени /«пальмы высохли давно» Л,340/, «в легком шепоте ломясь, / среди пальмы пышных веток, / она сидела...» Л,393/ — из «Падения Петровой», 1928/; «Подходит к девке именитой / мужик роскошный, апельсинщик, / он держит тазик разноцветный, / в нем апельсины аккуратные лежат» Л,371/. Отметим, что образ «пальмы» весьма частотен у А.Введенского /«лишь полки пальмами висят» Л,66/, «тут как пальма стал слуга» Л,98/, «лежал как пальма / был красив» Л,107/, «буду пальму накрывать» Л,131/, «и ты

окончишь путь рыгая / как пальмы и лото» Л,144/. А в «петербургском» стихотворении Д.Хармса «Пророк с Аничкиного моста» /1926/ в тему «ночной попойки» /«В трактире кончилась попойка. / Заря повисла над мостом ... / Ночь прошла. / ... За полночь звякают стаканы» /Хармс. 1997, I, 56/ влетаются образы воды /«ночного катания»/, «загара» // — /«Как загорели щеки их!» /там же, 58/. «Мы плыли ночью... Всю ночь катались волны мимо» /там же, 58/ и весьма экзотического для петербургского пейзажа «тигра» /Но вдруг ныряет тигр плавающий / пред нашей лодкой поперек» /там же, 58/. В «ночное» время солнце светит и у Заболоцкого⁶² /«Пунцовое солнце висело в длину... И ночь приходила» Л,347/, поскольку в универсууме «ночного гулянья» /название стихотворения Заболоцкого 1953 года/ день отсутствует. Время праздника — от заката в «Красной Баварии» /«краснобаварские закаты» Л,341/ до рассвета в «Народном Доме» /«в стекле восходит утро» Л,372/. Лейтмотивным в «Столбцах» является образ «приходящей ночи» /«вышла ночь» Л,341/, «приходит ночь» Л,344/, «ночь густеет» Л,349/, «и ночь приходила» Л,347/, «приходит ночь» Л,351/, «насталась ночь» Л,358/. Примеры можно множить близкими по значению: «заря упала глубоко» Л,344/, «вечер умирал» Л,362/, «ночь нам пива ставит бочку» Л,354/, «шла ночь без горечи и страха» Л,63/, «ночь сидела на холме» Л,71/, «они в тот вечер угощали / своих друзей...» Л,76/. Абсурдное с точки

зрения природно–космической, художественное время «Столбцов» организовано безупречно с позиции культурологической⁶³. Оно наделено всеми признаками праздничного времени / неподвижность, реверсивность, цикличность, вневременность, утопичность/ и локализовано в определенном пространстве. Это пространство «праздничной площади» /«Расступились на площади зданья ... Нынче ночью — большое гулянье./и веселье, и праздник в саду» — из стихотворения «Ночное гулянье»/⁶⁴.

3.3. «Праздничное пространство».

К художественному пространству «Столбцов» применима сказочная формула — «и задал пир на целый мир»⁶⁵. «Пир на весь мир» — это всеохватность в четко очерченных границах⁶⁶. В «Столбцах» она ассоциируется с такой особенностью художественного мира как «замкнутость». «Столбцы» — это мир города⁶⁷, который «замкнут» /«Сомненья нету: замкнут мир» Д,63/. «заперт», «зажат» /«Шумит бульваров теснота, / домами плотно заперта»; «А мир, зажатый плоскими домами, стоит...» Д,356/, «оклеен» /«Весь мир обоями оклеен» Д,369/. Столь очевидная характеристика художественного пространства «Столбцов» послужила поводом для трактовки «мира города» как некоего универсума, «монотопоса», выхода из которого не видели ни читатель, ни критика на рубеже 1920—30-х годов, главным

объектом упреков которой как раз и стал «замкнутый круг тематики Заболоцкого, его неподвижный, прикованный к одной точке взгляд» /Селивановский, 1929, 34—35/. Эта же точка зрения /только без социально—политических оргвыводов/ продолжает доминировать и в современном литературоведении /«В «Столбцах» изображен один «странный» вещно—человеческий мир» /Красильникова, 1990, 74/.

В действительности, замкнутость мира города /его условно можно назвать «мир тут»: «Тут колпаки красноармейские... тут радость пальчиком водила... тут каждый мальчик забавлялся... тут гор американские хребты... тут девка водит на аркане...» Л,370// — это характеристика его пространственной ограниченности, или отграниченности от другого /или других/ мира /«мира там»: «А там — молчанья грозный сон, / нагие полчища заводов...» Л,358//. Эффект границы создается автором на разных уровнях текста, но способы его создания сводимы к общему символу — кругу. /Обратим внимание, что в мифопоэтическом сознании «... круг считался символом вечности и одновременно символом Вселенной» /Маковский, 1996, 91/. «Круг ограничивает внутреннее конечное пространство /выделено нами — Н.Ш./, но круговое движение, образующее это пространство, потенциально бесконечно» /Мифы, 1994, II, 19/⁶⁸.

На уровне стихотворного языка пространственный круг образуется множественным употреблением

конструкций с «предлогами пространственного значения» /Виноградов, 1976, 403/ — «вокруг» и «в»:

«вокруг»: «вкруг войны, скрипя, летели валуны» Л,345/

«а вкруг — весы как магелланы» Л,353/;

«вокруг — пивные встали в ряд» Л,363/;

«вокруг него — система кошек» Л,366/;

«но вот одежды беспокойство / вкруг тела складками
легло» Л,74/;

«мясистых баб большая стая / сидит вкруг, пером
блистая» Л,358/.

То, что Заболоцкий преимущественно опускает обстоятельства места после предлога «вокруг» /вокруг чего «сидит стая мясистых баб»?/ или предлагает мнимые обстоятельства /«вокруг войны»/, свидетельствует о контекстуальной семантизации предлога, который наполняется смыслом «обозначить, очерчить границу» /отсюда и достаточно частые образы «очерчивания», «черчения»: «Апельсины, как будто циркулем очерченные круги» Л,371/. «пастуж, заседа в овражке. чертил диаграмму луны» Л,348/. Отметим, что граница «мира тут» непрерывна. Свидетельство тому — алогизм в стихотворении «Белая ночь»: «Ракеты, в полукруг сомкнувшись» Л,342/, «испавленный» в позднем варианте: «Ракеты, выстроившись кругом» Л,30/.

«Мир тут» — это мир внутри круга. поэтому он описывается как центр бытия /«Она» /«королева—

сковорода» — Н.Ш./ яичницы кокетство / признала сердце бытия» /Л,358/.

Иллюзию местонахождения «внутри» создают и конструкции с предлогом «в», значимость которых подчеркнута явным численным преобладанием и особенно позицией «начала стиха»:

«в глуши бутылочного рая»

«в снегу кипит большая драка»

«в уборе из цветов и крыш»

«в ботинках кожи голубой»

«в волшебном царстве калачей»

«в моем окне на весь квартал»

«в железной комнате военной»

«стоят чиновные деревья / почти влезая в каждый дом»

«могучий дом стоит во мраке»

«и вот забыв людей коварство, / вступаем мы в иное царство».

Конструкции с предлогом «в» не только ограничивают пространство «мира тут», но и отмечают переход из «мира там» /из иного, внешнего по отношению к «миру тут», пространства/ в «мир тут»: «Вступаем мы в иное царство». Отметим, что сюжетным инвариантом многих стихотворений Заболоцкого — во все периоды творчества — является ситуация попадания в неизвестный, странный, чуждый мир: «Однажды я покинул этот свет / и очутился в местности безгласной» /«Сон», 1953, I,250/.

Не случайно, что формы с предлогом «в» остаются чрезвычайно употребительными и в поздней лирике Заболоцкого:

«в краю чудес, в краю живых растений» Л,167/;

«в воротах Азии, в объятиях метели, / где сосны в шубах и в тулупах ели» Л,182/;

«есть в Грузии необычайный город» Л,184/;

«в этой роще березовой» Л,203/;

«в крылатом домике, высоко над землей» Л,205/;

«в большом полукружии горных пород, / ...
в лазурную чашу сияющих вод / спускается
сонный Гурзуф» Л,242/;

«в тумане облачных развилин» Л,257/;

«в стороне от шоссеиной дороги» Л,279/.

Но если в поздней лирике эта ситуация перехода «из — в» разрабатывается в жанре «путешествий» /не обязательно реальных: «Так, путешествуя /из одного тела в другое, / вырастает таинственный разум» /Школа жуков», 1931 Л,112/, то в «Столбцах» буквальные пространственные перемещения «я» /и, следовательно, формы эксплицитного «я» типа исключительного для художественной системы раннего Заболоцкого «Я шел подальше» в «Белой ночи» Л,342/, не возможны, поскольку разрушали бы сферическую пространственную модель, устроенную по принципу гамлетовской «мышеловки», «театра в театре».

«Мир тут» — бесконечный с точки зрения изнутри, с позиции «героя» /в стихотворении «Пир»: «В железной комнате военной», где находятся «герои в красноармейских колпаках», слышен «звон созвездий» Л.354// — конечен для авторского «я», которое находится вовне, в «мире тут». Поскольку это утверждение неочевидно, покажем:

В самом тексте «Столбцов» Заболоцкий оставляет лишь знаки-намёки на существование иного мира: ими являются, во-первых, императив «гляди» как форма выражения взгляда на один мир из другого: «Гляди: не бал, не маскарад» Л.342/; «Гляди! гляди! — он выпил квасу» Л.350/; «смеется чиж — гляди! гляди!» Л.360/. Функционально сходный прием был использован уже В.Хлебниковым в «Журавле» /1909/:

Много — сколько мелких глаз в глазе стрекозы...

И где-то внутри их, просыпаясь, дитя отирает
глазенки.

Мотри! Мотри! Дитя,

Глаза протри! /Хлебников, 1987, 190—191/.

во-вторых, это общий обэриутский символ свободного, духовного пространства — «окно»: у Д.Хармса: «Окно: Я внезапно растворилось... Сквозь меня душа продлилась. Я — форточка возвышенных умов» /Хармс, 1997, I, 190/; у А.Введенского: «в одном окне лишь виден мир» /Введенский, 1993, I, 49/; «я везу с собой окно / но в окне моем темно» /71/; «Святой:

хорошо скажу я мысль / ты взлети и поднимись / над
балконами небес / где лишь Бог живет да бес / как ты
сможешь это сделать / если ты в плену... Человек на коне:
человек на коне / появляется в окне» /105/⁶⁹; у
Заболоцкого: «В моем окне на весь квартал / Обводный
царствует канал» Л,363/; «Сквозь мансардное окошко / ...
в глаза мои смотрела кошка» Л,61/; «В моем окошке, /
справляя дикий карнавал, / опять несутся кошки» Л,63/.
Символика «окна» будет раскрыта Заболоцким в
«философском» диалоге 1933 года «Время», где
«героям», желающим истребить время, «автор» советует

«А если бы они взглянули за окно,
Они б увидели великое пятно
Вечернего светила.
Растенья там росли, как дудки,
Цветы качались выше плеч» Л,93/.

Но «герои» смотрят в окошко «с отвращением» и
«все растенья припадают
к стеклу...
и с удивленьем наблюдают
могилу разума людей» Л,94/.

Отсутствие окна становится выражением
самоцарственной, замкнувшейся на себе, идеологии:

«Подумай, в маленькой берлоге,
Где нет ни окон, ни дверей,
Мы будем царствовать как боги

Среди животных и людей» /«Безумный волк,
I,139/;

«Иные холодные, мертвые лица
Закрываются решетками, словно темница.
Другие — как башни, в которых давно
Никто не живет и не смотрит в окно» /«О
красоте человеческих лиц», I,278/.

и, напротив, стремление вырваться из замкнутости и преодолеть «нестерпимую тоску разъединения» сопровождается у Заболоцкого личной мифологемой /часто не имеющей реальной мотивации/ «окна в мир»: «На трубе Чимальтопока / мы играем в окна мира» /«Подводный город I,138/; «Они /травы — Н.Ш./ ползут из дырочек, щелей, / из маленьких окошечек вселенной» /«Деревья», I,153/; «Могучий день пришел. ... Квадратное окошко / над светлую землю распахнулось... И мы стояли тоже у окна» /«Утренняя песня. I,166/.

Взаимоотношения как инвариантный мотив у Заболоцкого описывается в форме ситуации распахивающихся друг навстречу другу окон: «Но малую хижинку знал я когда-то ... / Зато из окошка ее на меня / Струилось дыханье весеннего дня» /«О красоте человеческих лиц», I,278/.

Учитывая все это, тем не менее, следует признать, что столь явной коннотации «окно» в «Столбах» еще не имеет, и, следовательно, было бы некорректным лишь на этом строить аргументацию идеи о двухчастной структуре

художественного пространства в «Столбцах». Уместно привести и сентенцию А.В.Македонова, который, сославшись на заключительные строки стихотворения «Свадьба» /«А там — молчанья грозный сон, / нагие полчища заводов, / и над становьями народов — / труда и творчества закон»/ справедливо отметил, что «эти четыре строчки напоминают, что есть другой мир, но не уравнивают внутренний эстетический баланс стихотворения», в том числе и потому, что они «слишком кратки, не так подробны, как описание всего мещанского огромного дома» /Македонов, 1987, 91/.

К научно оправданным обоснованиям структурного принципа художественного пространства в «Столбцах» может привести, во-первых, хронологически более дробный анализ раннего творчества поэта, нежели традиционный «этапный /будь то 1926—1933 или даже 1926—1929/, а именно анализ написанного Заболоцким в первый год его творческой деятельности, что, в свою очередь, даст основания для выводов о специфике пространственной организации «мира тут» и о причинах, побудивших Заболоцкого мистифицировать своего читателя.

Итак, в 1926 году Заболоцким были написаны девять стихотворений, в которых, перефразируя А.Ахматову, «уже есть то, что называется Заболоцким». Это:

1. *Disciplina clericalis* /«Духовный устав»/ /май–июнь/
2. Дуэль /июнь/
3. Белая ночь /июль/
4. Красная Бавария / «Вечерний бар»/ /август/
5. Футбол /август/
6. Восстание /август/
7. Море /ноябрь/
8. Лицо коня
9. В жилищах наших /последние два стихотворения с
точностью до месяца не датированы/.

«Судьба» этих стихотворений, согласно авторской воле, различна. «Белая ночь», «Красная Бавария» и «Футбол» — это первые стихотворения «Городских столбцов», впрочем, как и «Столбцов» 1929 года. «Лицо коня» и «В жилищах наших» открывают «Смешанные столбцы» и, тем самым, рассматриваются в научной литературе как начало «нового» Заболоцкого, поэта–философа. Различны по своему характеру и оставшиеся четыре стихотворения, исключенные автором из Свода 1958 года: «Восстание» и «Море», входившие в издание «Столбцов» 1929 года, так же, как и стихотворение «Дуэль», сохранившееся в архиве Т.Липавской и до 1983 года не печатавшееся, примыкают к «Городским столбцам»; в то время как «*Disciplina clericalis*» — самое первое стихотворение Заболоцкого — относится к «чисто философским» /А.В.Македонов/ и рассматривается как программное для «Смешанных столбцов».

На наш взгляд, раннее творчество Заболоцкого, совершенно не прокомментированное до сих пор в таком аспекте, представляет собой факт многозначительный для понимания как генезиса, так и эволюции поэтической системы Заболоцкого. Так, в частности, вовлеченные в контекст «Столбцов» стихотворения «Лицо коня» и «В жилищах наших» позволяют утверждать, что уже в 1926 году поэт разграничивал свой художественный мир на внутренний — маленький — «мир тут», мир города и на внешний — необъятно большой — «мир там», мир природы, «мир растений и животных»:

А вдалеке над городом дымится

Густое фонарей копьё.

Был город осликом, четырехстенным
домом.

На двух колесах из камней

Он ехал в горизонте плотном... Л.80/.

Не случайно, что при всех последующих переформированиях «Столбцов», Заболоцкий организует структуру самой книги согласно двухчастной модели художественного пространства: «Столбцы» и «Деревья» в 1932—1933 годах, или в окончательном варианте 1958 года — «Городские столбцы» и «Смешанные столбцы». Целью такого изменения было ориентированное на читателя разрушение мнимой целостности художественного мира «Столбцов». С этой же целью в корректуру 1933 года было внесено стихотворение

«Начало осени» /1928/, в котором с графической точностью раскрывается смысл пространственной символики Заболоцкого.

Герой стихотворения — «пролетарий» — принадлежит к «миру там» /ср.: в «Свадьбе»: «Там — седые полчища заводов,.../ Труда и творчества закон» и в «Начало осени»: «Тут, торопясь на завод, / Шел переулком пролетарий... / В его глазах — начатки знания, / Они потом уходят в руки, / В его мозгу на состязанье / Соплись концами все науки» Д,73/. Пространство героя — это «большой мир»: «Приходит соболь из Сибири, / И поставяет яблук Крым», — в которое не входит лишь «центр 0» /«Не быв задетым центром 0, он шел... И ветер ломался вокруг него»/. «Центр 0» с характерной символикой замкнутого круга — это уже «мир тут». Обнажив художественный принцип мироустройства, Заболоцкий тем самым обнаружил условную природу «мира тут», его сотворенность по сравнению с «реальным» «миром там» — «выстрелом ума / Казалась нам вселенная сама» Д,73/. Если воспользоваться образом Х.-П.Борхеса, «мир тут» — это «хренир», «хрен хрена», артефакт, обозначенный нами как «праздничная площадь».

3.4. «Праздничная площадь».

Организация художественного пространства «Столбцов» вызывает четкие ассоциации с устройством

праздничной площади. Сопоставим описания массовых гуляний в воспоминаниях их организаторов и участников с соответствующими фрагментами из «Столбцов».

3.4.1. Балаганный антураж.

В рекомендациях по

В «Столбцах»:

организации массовых

гуляний Ореста Цехновицера:

«По всей площади необходимо раскинуть всевозможнейшие народные аттракционы — **карусели**, **чертовское колесо**, **американские качели** и т.д.

«Народный Дом»: «Тут **гор американские хребты**»

Л.370/; «... но перед ней

качели свиснут. / В **качелях**

цвочка-душа» Л.371/.

... Здесь, по площади или саду,

раскидываются театральные

площадки /для театральных

групп, хоров и **оркестров**.

«Фокстрот»: «... в дыму гавайского **джаз-банда**...

на выступе **оркестра**. /

как жрец, качается **маэстро**»

Л.360/. «Герой ... то ручку

Целесообразно в гулянье

ввести **танцы**... Здесь же

происходит демонстрация

физкультурных

выступлений, состязаний

сложит горбылем. / то носу на

ногу закинет, то весь дугою

изогнется» Л.360/70.

и т.д.»

«Свадьба»: «... и танец

/Цехновицер, 1927,

70—71/.

истуканом кружит / толпу...»

Л.359/.

«Футбол»: «Ликует **форвард**.

Свалились в кучу бекн...»

Л.343/.

«Четыре гола пали в ряд...»

Л.344/⁷¹.

Из описания маевки

в Летнем саду:

«По рекам, обтекающим сад, плавали лодки с певцами и гитаристами»

«Белая ночь»:

«Вертя винтом, шел

пароходик с музыкой томной по бортам, к нему навстречу лодки ходят» Л.343/⁷².

Цехновицер, 1927, 71/.

Последние примеры показывают, что устроители советских массовых праздников учитывали опыт народной праздничной культуры. Это касалось и идеологии праздника /«Мы должны наши уличные зрелища насытить бытовым содержанием, дабы противопоставить ими новый быт старому. Но новое можно создавать, лишь учитывая опыт прошлого... Ведь в майские и октябрьские дни сходятся две огромные системы: сталкиваются старые пасхальные и рождественские традиции с новыми празднествами революционного быта» Цехновицер, 1931, 6, 7/ и его наполнения конкретными формами — «народными аттракционами» и «балаганами».

Балаганы всегда были центром праздничной площади — «Балаганы, балаганы / на вечерней площади! / Свет горит, бьют барабаны, / Дверь открыта — проходи» /Брюсов В./ Балаганные «трюки» и «номера» описаны в

воспоминаниях известной исполнительницы русских народных песен Н.Плевицкой: «Огромный балаган раскидывали на Георгиевской площади. А к балагану жались разные чудеса: паноптикум, панорама, показывающая войну, кораблекрушения и прочие происшествия» /Плевицкая, 1925, 72/. Интересно, что эти маленькие балаганчики, «жмушиеся» к большому, назывались «столбиками», так как «сооружались при помощи столба, врытого посреди арены, на котором держалась крыша»⁷³. Возможность рассматривать каждое стихотворение—столбец как своего рода «балаганчик» оправдана тем более, что речь идет не столько о фоновых ассоциациях, сколько о структурообразующих принципах текста, основанных на приемах балаганного действия. Так, принцип панорамы⁷⁴ Заболоцкий использует в стихотворении «Море». Это

— типично панорамные темы: война — «Вставали горы старины, / война вставала. Вкруг войны/ скрипя, летели валуны»; и кораблекрушение — «и шторм кружился в буйном вальсе, / и в пароход кричал: «Попался!» ... и флаг трещал...» /Д,345/;

— движение взгляда от картинки к картинке: «вставали горы старины... война вставала ... навстречу поднимался вал... и вышел месяц наконец» — и по кругу — «вкруг войны скрипя, летели валуны ... шторм кружился» /Д,345/;

— обнажение фактуры: «флаг трещал как бы бумага надорванная» Л,345/.

«Офорт»⁷⁵ написан в жанре происшествия: «Покойник из царского дома сбежал» Л,346/.

Один из самых больших балаганов на праздничной площади традиционно занимал цирк.

Сопоставим:

В воспоминаниях Н.Плевицкой: В «Столбцах» – «Пирк»⁷⁶:

«В те годы, на пасхальную неделю постоянно приезжала в Курск бродячая труппа — большой цирк...

Сначала вышел хор бояр, пели, да танцевали. За ним

выскочила та девочка в красном платье. Она быстро бегала по проволоке, вертелась...

А тут вылетела на сером коне наездница ловкая, быстрая. «Хоть и грешно такой голой при народе на коне прыгать...»

ЛПлевецкая, 1925, 72—73/. «Лошадь белая выходит... И на ней... сидит полновесное дитя. Вот, маша руками враз, дитя, смеясь, сидит анфас. И вдруг, взмахнув ноги обмылком, Дитя сидит к коню затылком» Л,75/.

Парад цирковых номеров у Заболоцкого — это демонстрация человеческого тела, причем, не столько его

возможностей, сколько его устройства, «телесности» как таковой.

Наездница /цирковое название описанного Заболоцким номера очень характерно — «гротеск-наездница»⁷⁷ атрибутирована своим весом: она «полновесное дитя» Л.75/ — и эта характеристика исчерпывающа. Девочка-танцовщица — «прелесный образ и почти что нагишом» Л.74/. Реакцию зала, «толпы» вызывают не ее артистические способности, а ее тело — «Членов нежное устройство / На всех впечатление произвело» Л.74/⁷⁸. Напротив, появление одежды «раздосадовало» и «обеспокоило» публику — «Но вот одежды беспокойство / вокруг тела складками легло. / Хотя напрасно!» Л.74/. Мотив тела как лучшей одежды встречаем и у Д.Хармса: «Мы несравненно лучше сделаны, чем наша одежда. / Портным не угнаться за гимнастами, / одевающими себя в мускульные сюртуки» /Хармс, 1997, I,209/. И гимнасты Д.Хармса, и акробаты⁷⁹ Заболоцкого манипулируют с устройством своего тела, отстраняясь от него как от самодовлеющей сущности. У Заболоцкого: «Потом они, смеясь опасно, / ползут наверх единоголосно / и там, обнявшись наугад, / на толстом воздухе стоят. / Они дыханьем укрепляют / Двойного тела равновесье, / Но через миг опять летают, / себя по воздуху развеса» Л.75—76/. У Хармса: «Они /гимнасты — Н.Ш./ быстро наклоняются вперед и назад, / До тех пор, пока их живот не станет подковой, руки

вывертываются... Кто... почувствует боль в пояснице. / знай, это мускулы живота стараются проснуться — / спеши домой и, если можешь, пообедай» /Хармс, 1997, I,210/: и в стихотворении «I Фокусы» /1927/: «А Софья Павловна, старуха, / сидела в сокращеньи жил. А Катя, в форточку любуясь, звериной ножкой шевеля... /ср. у Заболоцкого: «взмахнув ноги обмылком» Л.75// Иван Матвейча светло, загнав печенку меж рубах. А Софья Павловна, строга / сидела, выставив затылок» /Хармс, 1997, I,73/. Фокусы с телом демонстрирует и «герой» «Фокстрога»: его танец описан как сложный акробатический этюд /«То ручки сложит горбылем, / то ногу на ногу закинет. / то весь дугою изогнется» Л.360// и даже назван «фокусом» /«Герой парит — / гавайский фокус над Невою» Л.360/.

Эстетические поиски новых способов изображения человека у Заболоцкого и Хармса были близки принципу биомеханики Вс.Мейерхольда, согласно которому «актер должен развивать свое тело, а не чувства» /см.: Гвоздев, 1927, 15/; ср. у В.Луговского в стихотворении «Утро Республик» /1927/ из книги «Мускул»: «Дайте мне дело пожестче и бессонней. / Что-нибудь кроме душевных абортв — / Мужское дело, четкого фасона... Мозг работает, тело годно...» /Луговской, 1977, 30//, чему способствовали, в числе всего прочего, акробатические упражнения. Об акробатизме в литературе 1920-х годов можно говорить как о проявлении культа человеческого тела /при этом пафос может быть различным — от

романтического до пародийно-комического/: У Ю.Олеши в «Трех толстяках» /1928/ все положительные герои /«революционные романтики»/ — это артисты балагана — силач Просперо, акробат-канатоходец Тибул, акробатка-танцовщица Суок. После свержения власти Трех Толстяков к ним присоединяется наследный принц;

в «Зависти» /1927/: «Юноша /образ Володи Макарова у Олеши амбивалентен — Н.Ш./, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекачивался через препятствие... Прыгун, почти голый, отходил в сторону, слегка припадая на одну ногу, должно быть из спортсменского кокетства» /Олеши. 1987. 86/;

у И.Ильфа и Е.Петрова в «Двенадцати стульях» /1928/: «Подколесин ... прыгнул в сторону и замер в трудной позе... Прыжок. Удар по кружкам Эсмарха. Степан с усилием сделал стойку на руках и в таком положении ответил: — Шьет!.. .. на протянутой через весь зал проволоке начала спускаться Агафья Тихоновна ... С проволоки она спрыгнула прямо на стул. Одновременно с этим все негры, Подколесин, Кочкарев в балетных пачках и сваха в костюме вагоновожатого сделали обратное сальто» /Ильф, Петров, 1979, 186, 187/.

Манипуляции телесностью в литературе и культуре 1920-х годов — это одна из возможностей показать незавершенный характер человеческого тела⁸⁰. Другой

формой проявления его «неготовности» является физическая недостаточность /или, напротив, избыточность/, телесная неполноценность. Канон человеческого тела в «Столбцах» — «недоносок в спиртовой банке»: им открывается /в стихотворении «Белая ночь» Л,343/ и завершается /в стихотворении «Народный Дом» — «девочка... ручку выбросила теплую / на приподнявшийся живот» Л,372/ галерея паноптикумообразных существ⁸¹. Это

— уроды: в изображении Заболоцкого человеческая уродливость проявляется двойко. Это либо избыточная телесность /описанная нами/, либо смещение человеческих и звериных черт⁸², прорастание животных органов через человеческое тело — «он был горбатик ... с большими щупальцами рук» Л,365/; «а третий — жирный, как паук, / раскинув рук живые снасти» Л,361/; и особенно в первой редакции /1928 года/ стихотворения «Игра в снежки» — «Стоят мальчишек черных точки, / И, хоботками шевеля, они... Соратники, разинув рты, / И сдвинув мордочки направо, стоят... Они стройны... с глазами травленных волчат; За ними выются сквозь потемки / Прямые твердые хвосты!» /Заболоцкий, 1995, 179—180/.

Как слияние человеческого и звериного /в данном случае, птичьего/ можно рассматривать и одну из постоянных парафраз образа женщины-соблазнительницы в «Столбцах» — сирену: «И в том

бутылочном раю / сирены дрогли...» Л,340/; «сирена бледная за стойкой / гостей попотчует настойкой». «К нему сирена подходила» Л,340, 341/; «А на Невке / не то сирены, не то девки — но нет, сирены — шли наверх» Л,342/; «сирены мечутся простые / в клубах оранжевых волос» Л,356/⁸³. Отметим, что в образе сирены ддя Заболоцкого значимыми являются как мотив соблазнения, так и явно присутствующая в нем мифопоэтическая символика птицы⁸⁴.

Еще одним способом отхода от канона «правильного» индивидуального тела в «Столбцах» является изображение физической неполноценности. Особый образный ряд в книге — калеки: «калеки выстроились в ряд» Л,353/; «один — язык себе откусит» Л,341/. «он им кричит: я искалечу» Л,343/, «здесь форвард спит / без головы⁸⁵» Л,344/, «родил ... прекраснейшего из калек / женоподобного Иуду» Л,360/, «и над каналом спят калеки» Л,364/. Доминирующим мотив искалеченной телесности становится в стихотворении «На рынке», где Заболоцкий, сталкивая два образных ряда — калек /«один — играет на гитаре;.. ему обрубок помогает, / а на обрубке том — костьль... Росток руки другой нам кажется, / он вырвал палец... А третий ... в банке едет на колесах, / во рту запряган крепкий руль, / в могилке где-то руки сохнут, / в какой-то речке ноги спят... / На долю этому герою / осталось брюхо с головою... он — пьяный, красный / от стужи, пеня и вина, / безрукий, пухлый...»

Л,353—354/ и еды / огурцы — селедки — мясо — колбаса Л,352/, обнажает, тем самым, смысл «распахнутого тела» Л,343/⁸⁶. По Заболоцкому телесность уродлива, поскольку она физиологична, природна. Именно поэтому у калек Заболоцкого чаще всего отсутствуют руки, т.е. та часть человеческого тела, которая живет не по «законам естества», а по «закону труда и творчества». Руки у Заболоцкого как бы отстранены от тела /«И вот я увидел большие руки — Они росли всегда со мной, / Чуть розоватые и выпуклые, и в морщинках, И в узелочках жил, — сейчас они ... спокойные и просятся к труду... К ним утром зори прикоснутся, Согреет кожу трудовое солнце...» /стихотворение 1928 года «Руки» Л,391/. они часть творческого процесса и, тем самым, выделены из естественного — не-рукотворного — мира. В то время как самым ярким проявлением природности человеческого тела являются еда и питье.

3.4.2. Пиршественные образы.

Пиршества всегда были существеннейшей частью народного праздничного действия, таковой они являются и в «Столбцах» /стихотворения «Пир», «Новый Быт» /«потом пирует до отказа в размахе» Л,350/, «Свадьба» /«В столовой пир горяч и пылок» Л,358/. Неслучайно уже первое стихотворение книги — «Красная Бавария» — вводит тему трактира /«бутылки»⁸⁷/.

Сопоставим отрывки из воспоминаний Н.А.Дубровского, подробно описавшего масленичное гулянье, с соответствующими фрагментами из «Столбцов»:

у Дубровского
 «В **начале** гулянья кра-
 совалась... **кофейная**.
 Кофейная эта в
 продолжении всего
 масленичного гуляния
 постоянно была наполнена
 самым отборным
 обществом и отъявленными
 московскими франтами и
кутилами; музыка и
цыганские песни
 оглашали кофейную»
 /Дубровский, 1870, 40/;

у Заболоцкого:
 В первом стихотворении
 «Столбцов» описывается
 обстановка пивной
 «Красная Бавария»:
 «В глуши **бутылочного** рая ...
 Народ ...с **бутылкой** водит
 хоровод ... Она поет, ... как
 по **стаканам** висла **виски**. ...»;
 кутежи ее посетителей;
 «мужчины тоже все кричали, /
 они качались по столам, /
 по потолкам они качали /
бедлам с цветами пополам»;
 певичка исполняет
 известнейший в 1920-е годы
 жестокий романс
 «Шелковый шнурок».

Тема «пития» становится сквозной /еще в «Красной Баварии»: «в бокале ... пивной дымок вился», «бокалов бешеный конклав», «пивные днища» Л.340—341/, в «Белой ночи» — «здесь, от вина неузнаваем» Л.342/, в «Новом быте» — «приносит в выборгском бокале / вино солдатское» Л.351/, в стихотворении «На рынке» — «он

пьяный, красный от стужи, пенья и вина» Л,354/, в «Пире» — «ночь нам пива ставит бочку, / бочонок тостов и речей. Под грохот каменных стаканов / мы пьем... мы пьем...» Л,354/, в «Свадьбе» — «В столовой пир горяч и пылок, бокалу винному невмочь... режут бокалы пудовые... последний падает бокал» Л,358, 359/, в «Фокстроте» — «внизу — бокалов воркотня... во славу винам и кларнетам» Л,360, 361/, в «Обводном канале» — «Вокруг — пивные встали в ряд, ломовики в пивных сидят... спят калеки / к пустым бутылкам прислонясь Л,363, 364/: и завершается в последнем стихотворении — «И вот теперь, шепча с бутылкою, прощаясь с молодостью пылкою, / они скребут стакан зубами... ведь им бутылка — словно матушка, / души медовая салопница» /«Народный Дом» Л,372/ — ср. у Н.А.Дубровского — «Колоколом⁸⁸ заканчивалось гулянье. Выражение: пойдем под колокол значило: «пойдем выпьем» /Дубровский, 1870, 40/.

«Водка и пиво» /цитата из перечня интересов Н.Заболоцкого /Логос, 1993, 4, 7/ — это подавляюще частотный образный ряд в «Столбцах». На его фоне образы праздничной еды выглядят гораздо скромнее, но они логично дополняют праздничный пиршественный антураж.

Сравним:

из воспоминаний владельца
крупнейших балаганов
А.В.Лейферта: «Что ни шаг,
по всему полю /Марсово
поле в Петербурге — Н.Ш./
располагались торговцы
всякими незатейливыми
сладостями. Первое место,
конечно, занимают
пресловутые семечки и
кедровые **орешки**»
/Лейферт, 1922, 71/;

из воспоминаний Слонова И.А.:
«Тут же пристраивались иностранцы,
греки, продающие **рахат–лукум**
/Слонов, 1914, 191/.

Особое место в народной культуре /праздничной, в том числе/ всегда занимал хлеб. Даже число людей, побывавших на гулянье или ярмарке, определялось по количеству выпечки /Некрылова, 1984, 5/. Характерно свидетельство участника Новгородской ярмарки: «Прежде всего вы наткнетесь на телеги и балаганчики с **кренделями**... Один харчевник рассказывал мне, что у него одного на ярмарке в продолжение каких–нибудь трех или четырех дней выходит не менее трех возов **кренделей**» /Некрылова, 1984, 22/.

у Заболоцкого:

«они едят густые **сласти**»

Л.358/;

«приносят ... халву» Л.351/;

«тут каждый мальчик
забавлялся, кто дамочку
кормил **орехами**» Л.370/;

«старик Эльбрус **рахат–
лукум** / готовит нам и чашку
чая» Л.346/.

«Центральная фигура» в праздничном пространстве «Столбцов» — «крендель» /«Но крендель... закачался над пекарней, / мгновенно делаясь центральной / фигурой» Л,362/. Значимость образа /помимо прямого указания — «центральная»/ подчеркнута ритмическим рисунком — резким для поэтической техники Заболоцкого переносом и спровоцированным им перебоем ритма —

мгновенно делаясь центральной / фигурой

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Ср. в следующем стихе, несмотря на анжанбеман, ритм не нарушен —

фигурой. Снизу пекаря / вицали...

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Как уже было указано, автор «Столбцов» не сводит значение «пиршественных образов» /М.М.Бахтин/ к декоративной функции, к своего рода праздничному реквизиту. Процессы «возлияния» и «поедания» у Заболоцкого наделены философским содержанием, не случайно поэт задавался вопросом о сути опьянения — «Н.А. Его можно сравнить с курением или чесанием: раздражение кожи, легких, стенок желудка. В этом удовольствие. Я.С. Одной физиологией не объяснить. Суть в освобождении от личного, самого неприятного, что есть на свете. Л.Л. ... Это и дает освобождение от индивидуальности» /Лишавский, 1993, 10/. Можно сравнить этот фрагмент из «философских разговоров» со

стихотворением «Рыбная лавка» /1928/: «Мой рот трепещет... кишки дрожат... желудок, в страсти напряжен. / Голодный сок струями точит ... Слюна, клубясь, во рту бормочет» Л,55/. «Физиологизм» Заболоцкого не противоречит /как может показаться/ «психологизму», а, точнее, «антипсихологизму» Друскина и Липавского. У освобожденного от индивидуальности, от «тины переживаний и эмоций» Л,522/ человека остается его тело. Его проявлениями — «законами естества» Л,75/ — и занимается Заболоцкий. Еда в «Столбцах» связана с жизнью тела. Мотив еды–смерти /«Трупы вымытых животных» в «Рыбной лавке», «На лётницах», «Обеде», т.е. стихотворениях 1928 года, не включенных в «Столбцы»/ — мотив более поздний для Заболоцкого /не хронологически, но концептуально/. В «Столбцах» процесс приготовления пищи — выпечки хлеба — описан как процесс деторождения, т.е. дающий, а не отнимающий жизнь /«храпит беременная печь» Л,362/, «и в этой красной от натуги/ пещере всех метаморфоз / младенец–хлеб... А печь, наследника родив и стройное поправив чрево... Л,363/. Еще один важный /если не важнейший/ аспект мотива «еды–жизни» — еда как физиологическое удовольствие, как сублимация полового желания:

в «Свадьбе»: «они едят густые сласти,
хрипят в неуголенной страсти»
Л,358/;

в «Рыбной лавке»:

«Хочу тебя! /Бальк — Н.Ш./ Отдайся мне!
 Дай жрать тебя до самой глотки!..
 Хочу тебя! Отдайся мне... Л.55/

в «Народном Доме»:

«И девка, кушая плоды,
 благодарит рублем прохожего...
 она зовет его на «ты».
 но ей другого хочется — хорошего»
 «... бутылка...
 целует слаше всякой девки...» Л.371. 372/.

/Ср. в «Разговорах»: Д.Д. В мясе голубей есть что-то неприятно сладковатое. Д.Х. Я как раз люблю все такого вкуса... Я знаю: для большинства людей отвратительно все раздутое, мягкое, зыбкое. Между тем в этом сущность физиологии. И мне это не неприятно. Л.Л.: Вещи этой консистенции замечательны тем, что одновременно и возбуждают отвращение и сулят наслаждение. Эта двойственность есть и в том, что возбуждает половое чувство. Как будто всякое сильное наслаждение — в разрушении структуры. Д.Д.: В этом суть инстинкта поедания. Л.Л. Поедание и половое соединение два следствия одного и того же принципа. Д.Х. Все же нам понятно это именно через половое чувство, через физиологию» /Липавский, 1993, 61—62/. Именно в «Столбцах» принцип физиологического удовольствия

показан в соединении полового и пищеварительного инстинктов.

Единственный образ, который, на первый взгляд, «выламывается» из праздничного мира, — это «цыпленок ... в фаянсовом столовом гробике» /«Свадьба» Л.358/. Объяснить его жертвенную коннотацию в контексте торжественных пиршественных образов — поющей, сверкающей, играющей «кухни-органа»; стройных и нагих // кофейных мельниц, «просиявшей» от масла сковороды-тамады Л.357, 358/ — можно доказуемым предположением о том, что смысл этого образа сферой еды /и плакатного текста/ не исчерпывается.

Посмотрим на «цыпленка» еще раз: закованный /«он был закован в звон капусты»/, истерзанный физически /«синий от мытья»/ и, наконец, погребенный /«тельце в гробике»/. Перед нами картинка — цветная /может быть, поэтому «лобик разноцветный»/, детская /может быть, и этим объясняются уменьшительно-инфантильные «глазки-лобик-тельце-гробик-крестик-карлик»/ с подписью-эпитафией, собственно словесной частью картинки /«так он почил в расцвете дней / ничтожный карлик среди людей»/ и с характерной для примитива ошибкой /«в расцвете дней» вместо фразеологически устойчивого «в расцвете лет»/. Перед нами лубок.

3.5. Лубок.

В широком — ларионовском⁸⁹ — понимании лубок — это не только народная картинка, форма графического фольклора, но культурный феномен /литературный, в том числе/, пограничный по своей природе — возникающий на стыке элитарного и массового искусства /Соколов, 1996, 178/ и в атмосфере авторского и читательского взаимодействия в особом — «игровом» — пространстве /Лотман, 1976, 247—248/. По точному определению Ю.М.Лотмана, лубок это «свернутая вневременная программа повествования, которая в процессе восприятия должна разворачиваться в протяженный во времени текст» /Лотман, 1976, 251/. Исходя из этого и возвращаясь к «картинке с цыпленком» из стихотворения «Свадьба», беремся утверждать, что в социо-культурном контексте 1920-х годов текст Заболоцкого «играл», «разыгрывался» хорошо знакомой /и не только в то время, а «вневременной»/ уличной песенкой:

Цыпленок вареный,
Цыпленок жареный,
Цыпленок тоже хочет жить.
Его поймали,
Арестовали,
Велели паспорт показать.

— Я не советский,
Я не кадетский,
А я куриный комисар.

Я не расстреливал,
Я не допрашивал,
Я только зерньшки клевал.

Но власти строгие,
Козлы безрогие,
Его поймали, как в силки.
Его поймали, / арестовали.
И разорвали на куски.

Цыпленок вареный,
Цыпленок пареный
Не мог им слова возразить.
Судьей задавленный.
Он был зажаренный —
Цыпленки тоже хотят жить!

/«Как на Дерибасовской...», 1996. 215—216/.

В одном из многочисленных вариантов песенки про цыпленка его не разрывают на куски, а «посылают в корыто, полное воды» /ср. с «синим от мьтъя» цыпленком Заболоцкого/. Отметим и характерные для лубка «безобразия» — речевые /«щыпленки тоже хотят жить»/ и орфографические ошибки /«комисар», «расстреливал» и проч./.

Итак, суть лубка как одного из текстовых слоев в «Столбцах» заключается в том, что автор как бы предлагает сценарий, основу для возникновения текста, и уже от читателя зависит, каким будет этот текст —

плакатом с общепонятными символами сытой, комфортной, мелкобуржуазной жизни, либо массовой песенкой с наивной философией и житейской аполитичностью, либо /покажем дальше/ модернистским трактатом с контроверзой природы и культуры.

Принцип реализации текста в особой — «игровой» — ситуации — не единственный признак лубочной природы «Столбцов». Другой особенностью книги, позволяющей говорить о ее лубочности, является тенденция к воспроизведению народно-театрального — балаганного — поведения «действующих лиц».

Хорошо известно, что в театре Петрушки любая кукла входила в пьесу уже сложившимся персонажем⁶⁶ /поп. солдат, невеста, доктор/ и поэтому, как следствие, она была «антипсихологичной», т.е. психологическая разработка ее характера и не предполагалась. У Заболоцкого следствием уже сложившегося как принцип антипсихологизма стала кукольность его персонажей. чью «деланность» автор демонстрирует на протяжении всей книги, обнажая фактуру, материал, из которого «изготовлены» куклы — дерево, клей, картон, бумага, нитки, вата, металл:

«Они простерли к небесам
эмалированные руки» Л.340/;

«... народ

трещит картонною сорочкой» Л.340/;

«и флаг трещал как бы бумага

надорванная.» Л,345/;
 «... форвард, ...
 свинтив железные колена» Л,344/;
 «стоит, как кукла, часовой,
 в его глазах одервенелых» Л,349/;
 «Младенец наглядко обструган...
 и звезд коричневые пятна
 ему наклеены на грудь» Л,350/;
 «Сидит извозчик как на троне,
 из ваты сделана броня,
 а борода, как на иконе,
 лежит, монетами звеня» Л,352/;
 «сирены мечется простые
 в клубках оранжевых волос» Л,356/;
 «... маэстро ...
 он машет палкой в пустоту,
 и легких галстуков извилина
 на грудь картонную пришпилена» Л,360/;
 «кричат слепцы блестящим хором,
 стальные вытянув персты» Л,363/;
 «... Девки сели,
 шетут в мочалу волоса» Л,369/.

Вполне логично и поведение кукол — они неподвижные статисты, замершие в некоей статуарной позе /«они простерли к небесам / эмалированные руки» Л,340/ и «тут девки сели на отлет — упали ручки вертикальные» Л,369/. «Стоять» и «сидеть» — одни из

ключевых глаголов в «Столбцах» /«печь... стоит» Л.363/, «пивные встали в ряд, / домовики в пивных сидят» Л.363/, «толпа ... стоит» Л.364/, «дом стоит» Л.357/, «мир, зажатый шоскими домами, / стоит» Л.356/. Кажется, что поэт не может подобрать другого слова и повторяет уже найденное, точно воплотившее мысль: «Ей снится пес. / И вот — поставлен / судьбы исправною рукой, он перед ней стоит» Л.353/, «пивные встали в ряд / ... и в окна конских морд собор / глядит, поставленный в упор» Л.363/.

Сюжетное развитие в стихотворениях Заболоцкого представляет собой движение от одной застывшей фигуры к другой, от одной картинке к другой: «мясистых баб большая стая / сидит ... прямые лысые мужья / сидят... жених, приделанный к невесте... поц... сидит как башня» Л.358—359/. Этот оригинальный сюжетный принцип /его можно определить как «стоп-кадр» — «крендель ... застрял в цепи на всем скаку» Л.362/ наглядно продемонстрирован в стихотворении с показательным названием «Движение». Оно состоит из двух астрофических четверостиший с разным принципом рифмовки I — АБАБ, II — ХХХХ, белые стихи/. Возникший ритмический перебой ощутим и сигнализирует о смене повествовательного приема.

I четверостишие — Сидит извозчик как на троне,

из ваты сделана броня,

и борода, как на иконе,

лежит, монетами звеня Л.352/ —

это картинка, иконографическое изображение /«как на иконе»/ извозчика—куклы: он «сделан» из ваты и металла /отметим, забегая вперед, метатезу как конструктивный прием. —

из ваты → броня



борода → звенит монетами

усиленную фоническим сдвигом — броня — борода / «движение» извозчика сведено на «нет», он «сидит», причем его неподвижность абсолютизирована сравнением /«как на троне»/.

На первый взгляд, отсутствие движения в I четверостишии компенсируется его избытком во II —

А бедный конь руками машет,

то вытянется, как налим,

то снова восемь ног сверкают

в его блестящем животе Л.352/.

Сюрреалистическому образу «восьминогого коня» критики пытались найти вполне реалистическое объяснение — исходя из особенностей оптики человеческого глаза, который не успевает следить за столь быстрым движением /Турков, 1981, 23/. Возникающее при этом несоответствие между мчащейся, несущейся во весь опор лошадью и величественно—неподвижной позой извозчика, совсем не похожего на жокея, не замечалось. На наш взгляд, «бедный конь», как и «извозчик», нарисован: разница лишь в том, что в I

четверостишии перед нами одна картинка, во II — несколько сменяющих друг друга, как в мультипликации, кадров, так что один, накладываясь на второй, создает эффект удвоения фигуры. /В таком случае, контекстуально логичным становится перебой ритма — смена рифмованного стиха белым: рифмы II четверостишия из «разных» кадров./

Картина как «образ застывшего действия» — это общий для всех обэриутов мотив /Мейлах, 1990, 184/. При этом «изображение», «описание» сопровождается метаописаниями, автокомментариями типа «Но это описать нельзя» /Л,340/, «Но что это?» /Л,352/, «И много было тут других примеров» /Л,370/, «Открой мне смысл картины этой» /Л,98/. Естественно предположить наличие отстраняющей фигуры, выполняющей функцию автора — кукольника, управляющего своими марионетками: балаганного деда, регулирующего движение толп /«ему подвластно толп движенье» /Л,364/ на праздничной площади, или раешника.

3.6. Раешник.

Образ владельца райка наиболее органичен в континууме «Столбцов». Во-первых, он проецируется на фигуру «солдата». По воспоминаниям А.Я.Алексеева–Яковлева, «из числа отставных солдат» выходили балаганные зазывалы /так называемые «раусники»/, они же становились раешниками /Алексеев–Яковлев, 1948,

54/: «Владельцы райков — недавние солдаты, в большинстве своем выходцы из крестьян /Вспомним у Л.Я.Гинзбург: «Само слово «солдат» бытовало тогда в деревне: горожане говорили «красноармеец» /ВоЗ, 1984, 146/ — были выразителями вкусов простого народа, эстетические нормы которого уходили корнями в фольклор, и именно из этого источника черпал жанр раешного обозрения художественные приемы и способы изображения» /Некрылова, 1984, 102/. Следует отметить, что речь идет не только о приобщении Заболоцкого к традициям народных празднеств — в 1920–е годы образ раешника не был архаизмом, напротив, он стал одной из активных фигур праздничного действия /«Необходимо выделить целый ряд «зачинщиков» и пустить их в самую массу зрителей... Ряд театральных номеров, как, например, дед с раешником и театр Петрушки, лучше всего непосредственно выпустить в самую гущу гуляющих» /Цехновицер, 1927, 71/, как и сам жанр панорамного обозрения /в 1929 году была написана одна из самых больших советских диорам — «Взятие Зимнего»/. Во-вторых, раек /«Раек — это небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители, «по копейке с рыла», глядят в стекла, — раешник передвигает картинки и рассказывает

присказки к каждому новому номеру» /Ровинский. 1881. 5. 231/ наиболее наглядное воплощение сюжетного принципа «стоп–кадра» — передвижения с остановкой лубочных картинок.

В–третьих, такие приемы художественной речи в «Столбцах», как «громкий крик», «жест», «комментарий», «метатеза» мотивируются поведением и голосом раешника.

Яркой иллюстрацией к организации раешного представления является стихотворение «Офорт» Л.346/. Оно начинается с громкого крика — «И грянул на весь оглушительный зал» /Ср. еще в «Столбцах»: «мужчины тоже все кричали» Л.341/, «Он им кричит» Л.343/, «пгорм... кричал» Л.345/, «заводы... воют» Л.351/, «Я слышу гром» Л.345/, «она поет в сто двадцать дудок... мы слышим громкую игру» Л.357/, «бей, гитара!... Ревут бокалы... поп завыл... танец... кричит» Л.359/, «бал гремит» Л.360/, «печь... громыхает .. глотку давит... воют бревна» Л.362/, «кричи, маклак» Л.364/, «звук самодержавный, / глухой как шум Куры, роскошный как мечта, пронесся...» Л.366/⁹¹. «Крик оповещал о сенсационном событии — «Покойник из царского дома бежал!». Известно, что большая часть лубочных картинок /в том числе и на валике райка/ была своего рода «повествованием газетного типа» /Лотман. 1976. 262/. иллюстрировала реальные газетные сообщения. А носитель фольклорного мышления, каким был и раешник,

и зритель райка, читал газету в поисках «происшествий», странных, аномальных событий. Сбежавший покойник вполне соответствовал лубочной «новости».

Установив картинку, раешник начинал ее комментировать. Переход от темы к ее разворачиванию обозначен в тексте «Офорта» графически: первые два стиха выделены в самостоятельную строфу. Этот прием — один из постоянных у Заболоцкого:

«На рынке»: В уборе из цветов и крынок
открыл ворота старый рынок.

Здесь бабы толсты, словно калки Л.352/;

«Фигуры сна»: Под одеялом, укрощая бег,
фигуру сна находит человек.

Не месяц — длинное бельмо Л.361/;

«Обводный канал»: В моем окне — на весь квартал
Обводный царствует канал.

Ломовики, как падишахи Л.363/;

«Рыбная лавка»: И вот, забыв людей коварство,
Вступаем мы в иное царство.

Тут тело розовой севрюги Л.55/.

Комментарий раешника всегда сопровождался репликами-формулами типа «извольте смотреть», «извольте видеть» — у Заболоцкого «гляди, гляди» Л.342,

350, 360/; «а вот», «а это», «а там»⁹² — у Заболоцкого эти «инфантилизмы» благодаря их обилию стали своего рода визитной карточкой стиля поэта. Функционально они приравняются к жесту и всегда сопровождаются квазиэллипсисами. Всего несколько примеров:

Вот — в щели каменные плит
мышинные просунулися лица /Л.349/;

Вон — бабка с пленкой вместо глаз /Л.353/;

А там — молчанья грозный сон /Л.359/.

В «Офорте» три жеста:

первый — «он /покойник — Н.Ш./ — в медных очках» — привлекает внимание к объекту изображения — «что сие значит⁹³»:

второй — «А кругом — громобой, цилиндров
бряцанье и курчавое небо» —

переводит взгляд вовне, после чего следует описание атмосферы праздничной площади, ее «гигантского, чудовищного, безобразного хаоса звуков» /Лейферт. 1922, 63/ и фейерверка /«громобой и курчавое небо»/:

третий жест — «А тут — городская коробка с
растегнутой дверью / и за стеклышком — розмарин»/ — вновь укрупняет план изображения, за которым стоит описание устройства райка /«ящик... с двумя стеклами
вперед... внутри изображения великих людей и событий» — у Заболоцкого «коробка с дверью и за стеклышком» [т.е. «картинка» внутри], над «покойником» смыкаются деревянные створки. Стихи «над ним деревянные птицы

со стуком / смыкают на створках крыла» демонстрируют принцип метатезы, один из художественных приемов, часто встречающихся в прибаутках балаганных дедов⁶⁴ — «деревянные птицы» и «створки крыла» вместо «деревянные створки» и «крыла птицы». Сразу оговорим, что «метатеза» /коррелирующие понятия «сдвиг», «смещение»/ в художественной системе Заболоцкого перерастает границы юмористического приема, используемого в ярмарочном фольклоре, и становится доминантным принципом организации текста, получившим многообразное воплощение на всех уровнях художественной структуры.

3.7. Принцип смещения.

3.7.1. Поэтический язык.

В поэтическом языке Заболоцкого механизм смещения действует

1. На звуковом уровне — в неточных рифмах, образованных метатетическим способом:

а́нгол — Ела́гин /н-г-л / л-г-н/

/см. также:

из черных ртов у них стека́л

поток горячего стекла́ Л.345/ /аг / ла/

весь мир обоями окле́ен...

окошки в образе рассéлин Л.369/ /ле / ел/

качались знаки вьмы́сла ...

слезою чистой вьмы́лся Л.365—366/ /сл / лс/

древо радости — орéх ...

скачет в облако навéрх Л.71/ /ре / ер/

/в последнем случае следует отметить и метатетическое звуковое кольцо: древо — наверх/.

Метатетические рифмы особенно выделяются на фоне частотных у Заболоцкого точных однородных смежных рифм:

А на обрубке том — костьль,

как деревянная бутль...

Он вырвал палец через рот,

и визгнул палец, словно крот,

и хрустнул кости перекрёсток.

и сдвинулось лицо в напёрсток Л.353/ /ре/ер/

Звуковая метатеза / АВ/ВА / лежит в основе и других звуковых повторов у Заболоцкого, например, звуковой эпифоры:

И лампа медная в окне,

как голубок веселья НОев Л.361/ /в-о-н-е / н-о-е-в/

И точки, горло сжав в комок,

упали в окна всех домов Л.365/ /в-к-о /в-о-к; в-о-м / м-о-в/

Деревья пусть поют и страшным разговором

пугает бык людей, тот самый бык, в котором

заключено безмолвие миров Л.107/ /в-р-м, в-р-м /

м-в, м-р-в/.

Показательно, что ключевой стих «Белой ночи», в котором сформулирован принцип смещения, соответственно организован и в звуковом отношении:

Любовь меняется местами / м – тс – м – ст – м/ Л.342/.

2. На грамматическом уровне принцип смещения реализован

— во-первых, в использовании форм страдательного залога там, где согласно речевой норме должен быть действительный /поэтический прием, отмеченный и достаточно подробно описанный в научной литературе о Заболоцком⁹⁵, поэтому лишь приведем некоторые примеры/:

«и вот поставлен
судьбы исправною рукой,
он /пес — вставка моя — Н.Ш./ перед ней стоит,
раздавлен

своей прекрасною душой» Л.353/ вместо «его
прекрасная душа раздавлена»:

«Море телом исхлестав,
человек купался тут» Л.103/ вместо «море исхлестало
тело человека».

Сюда же можно отнести и частые у Заболоцкого случаи синтаксической инверсии как способ выражения смещения субъекта и объекта действия /агенса и пациенса/:

«Чернело море в пароход» Л.345/ вместо «чернел
пароход в море»

«И танец истуканом кружит
толпу в расселину зеркал» Л,359/ вместо «толпа
кружит в танце».

— во-вторых, следует отметить более существенный для понимания структуры художественного образа Заболоцкого прием смещения грамматических классов, прежде всего, прилагательных и существительных, что осознано и метафорически описано самим поэтом в стихотворении 1931 года «Битва слонов»:

На бессильные фигурки существительных
Кидаются лошади прилагательных Л,115/.

Рассмотрим механизм грамматического смещения в «Белой ночи»:

в стихах «Летели огненные груши. / вертя бенгальским животом» Л,342/ описан вполне реальный объект — «бенгальский огонь», или, точнее, бенгальские огни. При создании своего — экстремально сложного — образа Заболоцкий использует несколько особых поэтических приемов: во-первых, «расщепляет» и разводит слова, составляющие единое наименование; во-вторых, перемещает существительное «огонь» в прилагательное — «огненные»; в-третьих, усложняет образ двойной метафорой — ракеты — «груши», их горящая часть — «животы». Эти художественные приемы, в основе которых лежит принцип смещения, грамматического и стилистического сдвига, становятся свойственными поэтике «Столбцов» в целом, при этом хочется выделить

как специфический для Заболоцкого прием «расщепления» метафоры и образования двойной метафоры. Рассмотрим два примера:

1. Ликует форвард на бегу,

теперь ему какое дело? —

как будто кости берегут

его **распахнутое тело**.

Как плащ, летит его душа.

ключица /т.е. тело — примеч. мое — Н.Ш./

стукается звонко

о перехват его **плаща** /Л.343/.

2. Под грохот каменных стаканов...

мы пьем становье истуканов» /Л.354/.

В первом примере конкретный образ «распахнутого плаща» разводится и превращается в двойную метафору: «распахнутое тело» и «душа–плащ» /отметим, как возможно подразумеваемый Заболоцким и сдвиг общеязыковой метафоры «распахнутая душа» → «распахнутое тело»/.

Во втором примере мы имеем дело с аналогичным сдвигом метафорического образа «каменного истукана»: «каменный стакан» и «пьем ... истуканов», что усилено редким в поэтической практике морфемным расщеплением:

ста — канов

↙ ↘

ста — новье исту — канов

Часты у Заболоцкого и случаи перемещения прилагательных /особенно относительных/ в существительные с инверсией определения и определяемого слова: «коня запутав медью блях» /Л.369/ вместо «медными бляхами»; или «медали вывесками меди висят» /Л.357/ вместо «медные вывески висят, как медали». Сюда примыкают случаи инверсии определяемых слов: «пятакон летанье золотое» /Л.364/ вместо «летанье золотых пятакон»; «знакомых карточки приятные» /Л.369/ вместо «карточки приятных знакомых»; «отшельник лестницы печальной» /Л.62/ вместо «печальный отшельник лестницы»; «трупы вымытых животных» /Л.62/ вместо «вымытые трупы животных»; «движенья женские души» /Л.395/ вместо «движенья женской души» и т.п.

3.7.2. Художественный образ.

Рассуждения о зримом, пластичном образе Заболоцкого уже давно стали априорными в литературе о поэте. Механизм создания «уплотненного до отказа» /Н.Заболоцкий/ образа путем сближения /«сколочивания»/ «разнородных, удаленных друг от друга и разномасштабных предметов–деталей» и их объединения «в слитную предметную метафору, так что образ превращается в «голую конкретную фигуру» /Н.Заболоцкий/, которую вы можете и посмотреть, «... и пощупать руками» /Македонов, 1987, 80/ убедительно

показан А.В.Македоновым. Модальное «гляди» в стихотворении «Белая ночь», как бы опытно подтверждающее автохарактеристику Заболоцкого в Декларации ОБЭРИУ /«слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами» Л.524/, действительно свидетельствует о стремлении поэта вызвать у читателя скорее зрительный, нежели звуковой эффект. Тем более показательно, на наш взгляд, что в результате в стихотворении «Белая ночь» мы имеем эффект обманутого читательского ожидания.

Рассмотрим описываемую сцену в целом:

Гляди: не бал, не маскарад,
здесь ночи ходят невпопад,
здесь, от вина не узнаваем,
летает хохот попутаем /Л.342/.

/Отметим совершенно справедливую оценку этих стихов А.Македоновым как характерных для всей поэтической системы Заболоцкого, а стихотворение «Белая ночь» как эстетически программного и ключевого /См.: Македонов, 1987, 95/.

Итак, привлеченное и усиленное категоричным «гляди», читательское ожидание /и напряжение/, не получая разрешения, вначале продлевается двойным отрицанием /«не бал, не маскарад/, а затем мнимо реализуется в абстрактном образе «ночи». Аналогично строятся следующие два стиха: анафорическое «здесь», создавая сюжетный параллелизм с «здесь ночи ходят

невпопад», реконструирует эффект читательского ожидания, которое вновь задерживается пока безобъектным причастным оборотом /«от вина неузнаваем»/ с тем, чтобы окончательно быть разрушенным в четвертом стихе абстрактным образом «летающего хохота».

Итак, уже на прагматическом уровне образ создается по принципу колебаний /смещения/ от максимального напряжения читательского внимания до эффекта обманутого ожидания. Таким образом, отвлекающие читательское внимание первый и третий стихи начинают осознаваться как взаимосвязанные, что усиливается на синтагматическом уровне наличием в них отрицаний /«не бал, не маскарад» — в первом стихе; «неузнаваем» — в третьем стихе: в этот ассоциативно-смысловый ряд включается «невпопад» /второй стих/ и ассонанса «а» /«не бал, не маскарад», «неузнаваем», «невпопад»/: который дополняется в четвертом стихе — «летает попугаем». В то же время «действительные» образы «ночи» и «хохот» /а, соответственно и стихи — второй и четвертый/ связываются интонационно-синтаксическим параллелизмом /«здесь» — ночи ходят» и «здесь» — летает хохот»/ и эвфонически — ассонансом «о» и аллитерацией «х» /«ночи ходят», «хохот»/.

Принцип смещения, последовательно проведенный на синтагматическом уровне, получает статус доминирующего поэтического принципа на уровне

семантики. Если первым стихом Заболоцкий нарочито /дважды!/ снимает тему маскарада /«не бал, не маскарад»/, то последующие стихи, напротив, строятся как настойчиво накапливающие образы, связанные с семантикой перевоплощений и неузнаваний, т.е. с архетипом маски. Так, эллиптическое сравнение /«не маскарад <ходит, а> ночи ходят»/ намечает образ ночей /показательно уже множественное число/ как гостей на маскараде/как образ аллегорический, который осуществляется приемом олицетворения: сосуществование предиката «ходят» с обстоятельством образа действия «невпопад» лишает глагол «ходить» его общеязыковой метафоричности, восстанавливая, тем самым, его прямое значение /ср. у Заболоцкого: «И крикнул ночь. Приходит ночь./ Бренча алмазною заслонкой, / она вставляет черный ключ / в атмосферическую лунку» Л.344/: «Приходит ночь, ушла обратно» Л.351/. Ср. также: «А ночь нам пива ставит бочку» Л.354/, «Ночь сидела на холме» Л.71/ и, особенно, в поэме «Торжество Земледелия»: «Ночь гремела в бочки, в банки, / В дупла сосен, в дудки бури. / Ночь под маской истуканки /Выжгла ляписом лазури, / Ночь гремела самодуркой /... «Ночь, — кричал. — Иди ты к шугу, / Отвяжись ты, Вельзевулша!» / Ночь кричала: «Буду! Буду!» Л.126—127/. Таким образом, в стихотворении «Белая ночь» мы имеем, по сути, сюжетное воплощение принципа конструирования Заболоцким художественного образа, а именно:

абстрактное, отвлеченное понятие появляется в маске /«Ночь под маской истуканки»/ конкретного живого существа: ночи персонифицированы как гости в маскарадных костюмах, в масках; смех становится осязаемым благодаря метафорическому сравнению с попугаем и отмеченным выше звуковым повторам, являющимися ономотопеей — хо /дят/ — хо — хо /т/, что создает звукообраз пронзительного, грубого до осязаемости смеха, т.е. происходит образно-смысловая инверсия /метатеза, смещение/, выразительная формула которой дана в «Белой ночи»: «Любовь меняется местами» /Д,342/.

Таким образом, текст Заболоцкого наделяется признаком коммуникативной самодостаточности: все виды и формы взаимоотношений автора и читателя ограничены рамками текста, и все, что проявляется вне этих пределов, просто избыточно — «каждый сам себе театр» /ВоЗ, 1984, 89/.

3.7.3. Пространственно-временной континуум.

Принцип смещения лежит и в основании пространственно-временных характеристик художественного мира Заболоцкого:

— художественное пространство Заболоцкого — это мир «книзу головой» и «вверх ногами»: «И жизнь трещала, как корыто, / летая книзу головой» /Д,76/; ср. в стихотворении 1953 года — о дожде: «Ворвался он в

поток событий, / повиснув книзу головой» Л,257/; «И этих девок упокой / на перекрестке вверх ногами» Л,257/; «И вот — сверкает кверху дном / «Народный Дом» Л,370/; «Тут клич военный раздается / врага кидая кверху дном» Л,354/.

— художественное время в поэтической системе Заболоцкого может течь в обратном направлении: «Варенье, ложечкой носимо. / успело сделаться свежо» Л,351/; «Он как бы делается ребенком / и шел назад на четвереньках — / под сорок лет — четвероног» Л,371/.

Следует отметить особо, что смерть описывается Заболоцким не как остановка времени, а как его инверсированный ход, как течение жизни в обратном направлении: «И смерть над ними /рыбами — вставка моя — Н.Ш./, как торгош, / проводит бронзовой острогой. / ... И рыбы бьются, / и жабры дышат наоборот» Л,56/; «Здесь форвард спит / без головы. / ... С плиты загробная вода / стекает в ямки вырезные... / Спи, форвард, / задом наперед» Л,344/; «дворец тихонько умирал, / а время шло — под горку» Л,382/.

3.7.4. Идея.

Идея постоянных метаморфоз всего сущего — живого и неживого /«что было раньше птицей, / теперь лежит написанной страницей» Л,191/, человеческого и животного /растительного/ /«...то, что было мною, то, быть может, / опять растет и мир растений множит»

Л.191/, — ставшая программной в натурфилософской лирике поэта /«Как мир меняется! И как я сам меняюсь!.. Как все меняется!» Л.191/, уже «просвечивает» в фантастических трансформациях «Столбцов», где причудливо смешена

— человеческая и животная анатомия: с одной стороны, «бедный конь руками машет» Л.352/, и «в щели каменные плит / мышинные просунулися лица» Л.349/, а с другой, скрипач «был горбати́к ... с большими щупальцами рук» Л.365/, «человек, расправив хвост, / перед волнами сидел... Он размахивал хвостом...» Л.103/; и особенно деформированный, «сдвинутый», образ мальчишек в первоначальной редакции стихотворения «Игра в снежки» /см. Заболоцкий Н.А., 1972. 367/: мальчишки шевелят «хоботками», у них «прямые твердые хвосты» и вместо лиц «мордочки, сдвинутые // вправо» /ср. еще характерные для поэтики смешений /сдвигов/ образы: «сдвинулось лицо в наперсток» Л.353/, «его лицо передвижное» Л.359/.

— в основе метаморфоз человеческого и растительного у Заболоцкого /«каждый маленький цветочек / машет маленькой рукой» Л.81/ первоначально лежала мифопоэтическая идея происхождения человека от дерева /ср. в стихе «О Егории хоробром»: «На нихъ тѣла, яко еловая кора, влась на нихъ, как ковыль—трава»; и в комментарии к нему Ф.Буслаева: «Сестры Егория приняли вид чудовищ, с зелеными волосами, ... они даже

одеревенели, покрывшись древесною корою, как бы превратились в деревья» /Русская хрестоматия. 1888. 375/:

Вот мы нашли поляну молодую,
Мы встали в разные углы.
Мы стали тоньше. Головы растут.
И небо приближается навстречу
Затвердевают мягкие тела.
Блаженно деревенеют жилы.
И ног проросших больше не поднять.
Не опустить раскинутые руки» /«В жилищах
наших». 1926/

Д.79—80/

/Ср., например, с образностью С.Есенина его статьи «Ключи Марии», где поэт открыто ориентируется на книжные источники народной поэзии и, что особенно важно, на труды представителей русской мифологической школы — Ф.Буслаева и А.Афанасьева, прежде всего /см. Нейман, 1929, 204—217/: «Они увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол туловища с ногами, обозначающими корни что мы есть чада древа» /Есенин, 1967, 4, 176/ и «Этот пастух только и сделал, что срезал на могиле тростинку, и уж не он, а она сама поведала миру свою волшебную тайну: «... Не простую дудочку ты в руках держишь. Я когда-то была девицей» /Есенин, 1967, 4, 178/ — ср. у Заболоцкого в стихотворении 1929 года «Искушение»:

Мигом девица воскреснет.

Из берцовой из кости
 Будет деревце расти,
 Будет деревце шуметь.
 Про девицу песни петь» Л.84—85/.

Тем показательнее, на наш взгляд, что сдвиг человеческой и растительной морфологии образно воплощен уже в «Столбцах»: «Людские тела наливались, как груши, / и зрели головки, качаясь на них. / Обмякли деревья. Они ожирели...» /«Тето», 1929/ Л.347/.

Столь же постоянна в «Столбцах» инверсированность живого и неживого: у сирен — «эмалированные руки» Л.340/, они «все — в синеватом серебре» Л.342/; у часового — «одервенелые глаза» Л.349/, у слепцов — «стальные персты» Л.363/ и, напротив, «бокалу винному невмочь / расправить огненный затылок» Л.358/ и «к нему /пароходнику — вскавка моя — Н.Ш./ навстречу, рожки скорчив, несутся лодки» Л.31/ — в окончательном варианте «Белой ночи».

Итак, конструктивный для художественной системы Заболоцкого принцип смешения типологически связан с фольклорной традицией «площадного слова», но генетически восходит к поэтике «городских стихов» А.Блока /1904—1905/.

Возможность сопоставления «Столбцов» с блоковским циклом «Город» была указана И.Роднянской /Роднянская 1989/, сосредоточившей свое внимание на различии эстетических установок двух поэтов — еще

«классического» Блока и уже «неклассического», авангардного Заболоцкого /Роднянская, 1989, 349—355/. На наш взгляд, «городские стихи» Блока во многом уже являются собой отход от символистской эстетики и выполняют преимущественно «разрушительную» задачу преодоления «розовых» мистических иллюзий /Миц, 1969, 4/, где «страшное» перестает быть антитезой «прекрасного» и, стремясь стать абсолютной, единственной силой «злого мира», уже намечает отказ от оппозиции «прекрасное—безобразное»⁹⁶. Так возникает новый художественный /уже не символистский, но авангардный/ феномен «красиво—уродливого». Характерно, что в статье «Безвременье», где поэт развивает мотивы стихотворения «Город в красные пределы», возникает «возвышенно—сниженный» образ «опрокинутых глаз» /«Но больная, увечная их радость скалит зубы; ... улыбаются румяные лица с подмалеванными опрокинутыми глазами, в которых отразился пьяный, приплясывающий мертвец — город» /Блок, 1962, V, 71/, который получил развитие у Заболоцкого в целом ряду инверсированных /пространственно, сюжетно, ритмико—стилистически/ образов:

«Поприщин» /1928/ – А он — исхудалый и тонкий,

В сиянье страдальческих глаз.

Поднимется...

Туда, где в последней отваге

Встречая слепой ураган. —
Качается в белой рубахе
И с мертвым лицом —
Фердинанд Л.389—390/;

«Слепой» /1948/ – С опрокинутым в небо лицом.
С головой непокрытой.
Он торчит у ворот,
Этот проклятый богом старик...
И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом
/Л.194. 195/;

«Морская прогулка» /1956/ –

На сверкающем глассере белом
Мы заехали в каменный грот.
И скала опрокинутым телом
Заслонила от нас небосвод...
Под великой одеждою моря,
Подражая движенью людей,
Целый мир ликования и горя
Жил диковенной жизнью своей.
Что-то там и рвалось, и кипело,
И сплеталось, и снова рвалось,
И скалы опрокинутой тело
Пробивало над нами насквозь
Л.281, 282/.

Именно в «городских стихах» Блока идейно-эстетический принцип смещения — смещенная патетика, ирония⁹⁷ — становится и поэтическим приемом. Так, целый ряд образов из стихотворения «Город в красные пределы» создается грамматической метатезой:

«гривы золотых коней» вместо «золотые гривы коней»

«дива груди» вместо «груди див» и

«пляшут бедра» вместо «пляшет проститутка» /Блок, 1960, II, 149/.

В последнем примере /«Пляшут огненные бедра / Проститутки площадной» / грамматический сдвиг усилен ритмически — стихоразделом /«бедра / Проститутки»/ и, как его следствие, — анжанбеманом, что создает уже вполне «заболоцкий» образ, т.е. характерную для поэтики «Столбцов» независимость части от целого, например, части тела от самого тела /«Они простерли к небесам / эмалированные руки / и ели бутерброд от скуки» Л.340/, так что на стилистическом уровне речь может идти о таком тропе как «реализация метонимии». В стихотворении Блока «Невидимка» образ беззвучно качающегося хохота /«На красной полоске зари / Беззвучный качается хохот» /Блок, 1960, II, 170/, создается двумя метатезами, в основе которых смещение избыточности качества с его полным отсутствием: — «хохот» как очень громкий звук оказывается «беззвучным» — у Заболоцкого глаголы «громкого звука» /например, «выть» — у Блока «невидимка» «воет,

как брошенный пес»/ сопровождаются, как правило, отсутствием звука /«уж воют вздернутые бревна» Л.362/ или «вспотевшие подмышки / протяжный издавали звук» Л.365/, особенно показательны примеры, содержащие сравнения — «лампа взвояет, как сурок» Л.354/ или «взвизгнул палец, словно крот» Л.353/, которые можно назвать несостоявшимися, или антисравнениями, поскольку ни один, ни другой член сравнения издавать воющие или какие бы то ни было звуки не может/:

— во-вторых, отсутствие в «хохоте» Блока такого качества как предметность, сдвинуто в сторону его наличия семантикой глагола «качаться» — ср. у Заболоцкого — «летает хохот попугаем» Л.342/.

Таким образом, одним из существенных литературных предтекстов для «Столбцов» /и с точки зрения идейно-эстетической, и в плане поэтической техники/ является «городской цикл» А.Блока, которым, однако, влияние символистской традиции на Заболоцкого не исчерпывается /см. главу IV/.

Итак, исходя из всего вышесказанного, приходим к следующим выводам:

В авторской маске «писателя-архаиста» Заболоцким задействован актуальный социо-культурный и художественный феномен 1920—1930-х годов — массовое празднество. Его структурные принципы были достаточно последовательно проецированы в художественную ткань «Столбцов», что проявилось,

прежде всего, в организации пространственно-временного континуума книги, а именно:

— фабульное время «Столбцов» — это время праздника;

— сюжетное время наделено всеми признаками праздничного времени: оно неподвижно, реверсивно, циклично, утопично;

— художественное пространство организовано по законам «праздничной площади» — оно ограничено, замкнуто и одновременно — благодаря мифопоэтической символике круга, воспроизводимого Заболоцким на всех уровнях поэтического языка, — раздвинуто, расширено до масштабов Вселенной /«пир на весь мир»/.

Феноменальность праздника как реальной /а не только художественной/ формы самой жизни /М.М.Бахтин/ позволила Заболоцкому показать человека природного, сфокусировать внимание на проявлениях его телесности и сделать это в образах «не-правильного», «не-завершенного» человеческого тела и в пиршественных образах, так что явный «физиологизм» Заболоцкого стал выражением его «антипсихологизма».

Ассоциации с устройством праздничной площади, которые вызваны пространственно-временной организацией «Столбцов» и частотностью образного ряда еды и питья, не сводятся только к фоновым, выполняющим функцию праздничного антуража, но свидетельствуют о глубинных, структурообразующих

принципах текста, основанных на приемах балаганного действия.

Лубочная природа одного из текстовых слоев в «Столбцах» проявляется

— в особой — игровой — форме взаимоотношения автора с читателем в пределах текста; в эстетическом переживании текста как театрального, разыгрываемого действия;

— в особом — балаганном — поведении «действующих лиц»-кукол, в обнажении их фактуры, их «деланности»;

— в особенностях сюжетного построения с использованием принципа панорамы, раешного обзора, или «стоп-кадра», представляющего собой движение от одной застывшей картины к другой.

Авторская маска «писателя-архаиста» как социокультурный комплекс, базирующаяся на воспроизведении архетипов массового сознания /форм народнопраздничной культуры/, воплощена в имплицитную фигуру солдата-раешника и непосредственно представлена его речевым образом. Речевая стихия «Столбцов» основывается на эстетике «площадного слова» — громкого слова, слова-жеста и, наконец, метатезы. Принцип смещения /метатезы/, типологически связанный с фольклорной традицией, — это конструктивный принцип у раннего Заболоцкого, организующий все уровни художественной структуры

«Столбцов» — от поэтического языка до художественного образа и центральной в поэтической философии Заболоцкого идеи метаморфоз.

Глава IV

Авторская маска —
«Писатель—модернист»

4.0. Сама возможность рассматривать Заболоцкого в рамках модернистской традиции априорно исключалась в научной литературе о поэте⁹⁸. Причиной являлось устойчивое представление о литературном поколении Заболоцкого как о «могильщике символизма» /«Для поколения Заболоцкого символистическое наследие было уже фактом внешним /т.е. преодоленным — Н.Ш./, злом, на которое можно было посмотреть со стороны... Пародия и словесный гротеск должны были, в частности, накрепко забить вход в символизм» /ВоЗ. 1984. 149/, что внешне подтверждалось последовательно негативным — даже дерзко-ироническим — отношением Заболоцкого к мэтрам символистской школы, особенно к Блоку /«Есенин и тот переживет Блока» /ВоЗ. 1984. 147/ и к Белому /«Л.Л. /Л.Липавский/: У него /Андрея Белого — Н.Ш./ был талант, но дряни в нем было еще больше, чем таланта. Н.А. /Заболоцкий/: Единственная вещь, которую можно читать, это «Огненный ангел». Да и то, она не его, а Брюсова» /Липавский, 1993. 41/.

Противопоставить этим серьезным доводам о миссии «преодолевающих символизм» обэриутов можно их собственное /и восходящее к О.Мандельштаму /См.Мандельштам. 1990. II. 212/ представление о символизме как о родовой эпохе, «родовом лоне», из которого выпла вся современная поэзия /«Мы были тогда под влиянием поэтов-символистов, прежде всего Блока и Белого» /ВоЗ. 1984. 33/: «Прием А.Белого,

встречающийся в его прозе, долгождан» /Хармс, 1991, 157/. В дневниковых записях Д.Хармса имена Блока, Белого, Брюсова встречаются довольно часто: и среди авторов, чьи произведения поэт знал наизусть

/«Стихотворения наизустные мною:

... А.Блок: Двенадцать. Незнакомка. Ты проходишь. Сусальный ангел. Потемнели, поблекли. В ресторане. В голубой далекой спальне.

... Белый: Веселье на Руси. Поповна» /Хармс, 1991, 72—73/.

и среди классиков русской литературы

/...22. Брюсов /Огнен.ангел/

23. Белый /избр./⁹⁹

24. Блок ...» /Хармс, 1991, 85—86/¹⁰⁰.

Глубокое знание поэзии символистов и серьезное осмысление эстетики и поэтики символизма было свойственно и Заболоцкому. Сославшись на его статью «О сущности символизма» /Л.515—520/, можно утверждать, что Заболоцкий не подвергает сомнению «внутреннюю философскую ценность» предшествующих литературных направлений, и, прежде всего, школы символизма. Напротив, отвергая теорию наивного реализма и художественную практику «фотографирования быта», Заболоцкий отдает предпочтение поэту–символисту как поэту–мыслителю, поэту–философу /Ср. у Заболоцкого: «Теория наивного реализма — теория ленивого обывателя, не склонного к

критическому анализу познания, — не может быть принята поэтом... В поэзии реалист является простым наблюдателем, символист — всегда мыслитель» /Л, 515—516/; и у К.Бальмонта: «Реалисты являются простыми наблюдателями, символисты — всегда мыслители» /«Элементарные слова о символической поэзии»/ /Бальмонт, 1988, 54/. Итак, как справедливо заметила Л.Я.Гинзбург, «ранний Заболоцкий — поэт конца 1920-х годов, чьим неотъемлемым достоянием является опыт его предшественников. Самоутверждаясь, он боролся с этой поэтикой, и все же она была у него в крови» /ВоЗ, 1984, 155/. Символистский слой в раннем творчестве Заболоцкого — один из наиболее глубоко спрятанных, это своего рода «генетический код», осложненный непростыми отношениями «любви—ненависти», свойственными для литературных «отцов» и «детей». Наша задача состоит в том, чтобы показать, каким образом авторское начало, претворенное в маску «писателя—модерниста»¹⁰¹, обнаруживает себя в межтекстуальном пространстве, тогда, когда собственный смысл образуется за счет напластований чужих текстов и трансформации чужих смыслов, так что текст превращается в гиперцитату¹⁰². Произведения, чей интеллектуальный и эстетический потенциал должен был быть и был освоен Заболоцким, объединены сосредоточенностью вокруг одной из кардинальных для русского модернизма проблемы — дилеммы «природа» и

«культура»¹⁰³. Это, прежде всего, «Серебряный голубь» А.Белого и «Огненный ангел» Брюсова, а также ряд культовых текстов, таких как, ветхозаветный сюжет о грехопадении Адама и Евы, «Пир» Платона, «Оккультная философия» Агриппы Негтестеймского, которые выполняют функцию пратекстов, общих и для обэриутов, и для их литературных предшественников — Белого и Брюсова.

Результаты интертекстуального поэмолога, организованного в рамках художественного сознания Заболоцкого, нашли выражение в мифорепродуцирующей и мифотворческой деятельности¹⁰⁴ поэта и представляют собой весомый вклад Заболоцкого в создание мифа о бессмертном человеке.

Существенным для формирования авторской маски «писателя-модерниста» является наличие у всех обэриутов «личного» мотива /психо-физиологического комплекса/, обозначаемого нами как «комплекс женщины», или мотив метафизической нелюбви к женщине, который и был персонифицирован в условную фигуру «слепого монаха», имплицитно присутствующую в «Смешанных столбцах».

4.1. Текст–гиперцитата о потерянном рае.

Выдвинутый нами тезис о взаимопроникновении архаического и модернистского типов художественного сознания в раннем творчестве Заболоцкого /см. п.3.0./ может быть развернут за счет описания уже частично осмысленного в рамках художественной системы «Столбцов» феномена райка. Покажем, что Заболоцкий не только эксплуатирует эстетические приемы раешного представления при создании авторской маски «писателя–архаиста», но и актуализирует генезис этого художественного явления в маске «писателя–модерниста».

Согласно А.Д.Веселовскому, происхождение райка связывают с разыгрываемым «райским действием», т.е. показом сцен с Адамом и Евой /Веселовский А.Д., 1870, 398—399/. Мотив «рая» вводится Заболоцким в первом стихе «Столбцов» — «В глуши бутылочного рая» /Л.340/: этим же мотивом книга заканчивается — «И по трамваям рай качается» /Л.372/. «Бутылочный», «трамвайный» рай «Столбцов» — это рай не подлинный, потерянный, рай, из которого человек уже изгнан. Поскольку мифологема «потерянного рая», «золотого века» человечества всегда была воплощенной формой переживаний человека по поводу утраты своего единства с миром и его следствия — своей смертности, конечности, временности и в противовес вечному, вневременному, бесконечному мирозданию, постольку Заболоцкий, прежде чем

обратиться к поиску утраченного единства с миром, предпринимает попытку философски и художественно осмыслить причину этой утраты. И здесь поэт отнюдь не оригинален, так как, вслед за модернистами¹⁰⁵, усматривает первопричину человеческой смертности в греховной любви Адама и Евы, точнее, что для Заболоцкого принципиально, в грехопадении Адама, соблазненного Евой¹⁰⁶.

Фигуры Адама и Евы появляются в самом первом стихотворении поэта — в «Disciplina clericalis» /май—июнь 1926 года/:

Розовой водой омыты,
 Поднимаются мшры,
 В бедрах узкая Кастилья,
 А в листочке, погляди, —
 Приклеилась без устья
 Те же Ева и Адам. Д.375/.

С образами Адама и Евы поэт связывает чувственное, плотское начало /ср. «местоположение» перволюдей — «в бедрах... в листочке...», т.е. фиговом листочке — с мифологическими представлениями Заболоцкого о мироустройстве: «...посмотрите на один интересный чертеж в книге¹⁰⁷, распределение шаровых скоплений звезд в плоскости Млечного Пути. Не правда ли эти точки складываются в человеческую фигуру? И солнце не в центре ее, а на половом органе, земля точно семя вселенной

Млечного Пути» /Липавский, 1993, 26/. Плотская любовь Адама и Евы приводит к смерти:

Где рука твоя, Смерть, покажи!
 Пойте, пойте, хвалите, валитесь в объятия,
 Целуйтесь...

Человеки ходят с брюхом...
 А потом, немного треснув,
 В ящик бархатный ползет Л.375/.

Исследователи творчества Заболоцкого не раз отмечали особое отношение поэта к любовной лирике и оценили его случай как уникальный в истории мировой поэзии: «Поэт, не написавший в течение долгой поэтической жизни ни одного стихотворения, которое было бы любовной лирикой в привычном для нас понимании» /Македонов, 1987, 284/ в последние годы своей жизни /1956—1957/ вдруг создает целый цикл стихотворений о любви /«Последняя любовь»/. Суждение А.В.Македонова справедливо, однако, на наш взгляд, его следует прокомментировать. Процитируем:

Она поет, поет о милом,
 Как милого она любила,
 Как, ласков к телу и жесток,
 Впивался шелковый шнурок...
 Как, из разбитого виска
 Измученную грудь обрызгав,
 Он вдруг упал /«Вечерний бар», 1926/ Л.32/:

... раздвинулись мосты и кручи,
 бегут любовники толпой,
 один — горяч, другой — измучен,
 а третий — книзу головой...
 Любовь стенает под листьями... /«Белая ночь»,
 1926/ Л.342/;

Младенец в хохот ударял —
 с невестой шепчется: «Шутиха,
 скорей бы час любви настал» /«Новый Был»,
 1927/ Л.351/

А вокруг — весы как магелланы,
 отрешья масла, жир любви /«На рынке», 1927/
 Л.353/;

Стоят волшебные сирены
 в клубках оранжевых волос...
 Кому нести кровавый ротик,
 кому сказать сегодня «котик»,
 у чьей постели бросить ботик
 и дернуть кнопку на груди? /«Ивановы», 1928/
 Л.356/;

Они едят густые сласти,
 хрипят в неутоленной страсти /«Свадьба», 1928/
 Л.358/;

... парит на женщине герой,
 стреляя в воздух пистолетом! /«Фокстрот», 1928/
 Л.361/;

... а третий — жирный как паук,
 раскинув рук живые снасти.

хрипит и корчится от страсти,
лаская призрачных подруг /«Фигуры сна», 1928/
Л.361/;

И в звуке том — Тамара, сняв штаны,
лежала на кавказском ложе,
сиял поток раздвоенной спины ...
И стр-растные дикие звуки
всю ночь раздавались там!!! /«Бродячие
музыканты», 1928/ Л.366/;
Если кто **любить не может**,
но изглодан весь тоскою. —
сам теперь себе поможет.
тихо плавая с доскою /«Купальщики», 1928/
Л.367/;

И девочка лежит нагою,
в огонь откинув кружева.
Ребенок тихо отвечает:
— Младенец я и не окреп,
как я могу к тебе причалить,
когда **любовью не ослеп?** /«Незрелость», 1928/
Л.368/;

Весь мир обоями оклеен. —
цеперка малая **любви** ...
... Девки сели
и говорят: — Мы очень рады,
сидим кружками, ждем награды,
она придет — волшебница приятная,
приедут на колесах женихи /«Народный Дом»,
1928/ Л.369/;

Коты на лестницах упругих,
большие рыла приподняв,
сизят, как будды, на перилах,
режут, как трубы, о любви.

Нагие кошечки, стесняясь,
 Друг к дружке жмутся, извиняясь ...
 Они текут **любовным соком**,
 Они трясутся, на весь дом
 распространяя **запах страсти** /«На лестницах»,
 1928/ Л.62/;

Мальчишка, тихо хулиганя...
 и девку **нежно обнимал**.
 Она же, к этому привыкнув,
 сидела тихая, не писнув.
 Закон имея естества,
 она **желала сватовства** /«Цирк», 1928/ Л.75/;

Вам не доступны тревоженья,
 движенья женские души,
любви тайные стремленья ...
 Я — твоя Аглая!
 Бери меня скорей со стула!
 Неужели **сказка любви дорогой**
 между нами зародилась? /«Падение Петровой»,
 1928/ Л.395—396/.

Столь обширный цитатный ряд призван, с одной стороны, разрушить представление о Заболоцком как о поэте, не написавшем до 1956 года ни одного стихотворения о любви — в 12 из 22 входящих в «Столбцы» стихотворений и еще в трех произведениях 1928 года речь, в том числе, идет и о любви, а, с другой, показать, что это, действительно, если и не любовная лирика, то не совсем привычные для нас стихотворения о любви.

Заболоцкий описывает любовь—страсть как одно из проявлений человеческой физиологии /но не человеческого духа/, поэт пытается понять феномен «житейской страсти» Л,366/ /ср. в «Разговорах»: Л.Л. /Липавский/: Поедание и половое соединение два следствия одного и того же принципа /принципа наслаждения — Н.Ш./ Д.Х. /Хармс/: Все же нам понятно это именно через половое чувство. «...рез физиологию» /Липавский, 1993, 62/ и у Заболоцкого: «Ты весь от страсти изнемог» Л,96/ — о страсти иметь вещь; и «третий... корчится от страсти, / лаская призрачных подруг» Л,361/ — о страсти иметь женщину/. Хармс в стихотворении с показательным названием «Страсть» /1933/ относит любовные страсти к «натуре», противопоставляя их своему «я», т.е. сознанию:

Я не имею больше власти
гаить в себе любовные страсти.

Меня натура победила

/Хармс, 1997, I, 227/.

На наш взгляд, мотив любви—физиологической страсти /как и ряд других мотивов, которые будут описаны ниже/, охватывающей героя—мужчину вопреки его разуму, восходит у обэриутов /у Заболоцкого и Хармса, в частности/ к романам А.Белого и В.Брюсова — к «Серебряному голубю» и «Огненному ангелу». Для сопоставления: в «Огненном ангеле» граф Генрих любит Ренату только тогда, когда «ум его был ослеплен

страстью» /Брюсов, 1993, 664/; «сладострастную любовь» Дарьяльского к Матрене /«То была любовь сладострастная, то жестокая была его любовь» /Белый, 1989, 362/ Белый описывает как физическое страдание /«Так тоже и зубною /как и любовною — Н.Ш./ страдающий болью: он готов раздробить себе челюсть о камень, чтобы только усилить боль: и в том боли своей гравленье — для него и вся сладость, и все сладострастье» /Белый, 1989, 362/; и как «наваждение» /Белый, 1989, 386/, разумом не объяснимое. Как и у Белого в «Серебряном голубе», так и у Заболоцкого любовь–страсть приводит к гибели мужчины. Дважды в «Столбцах» сюжет «смерть мужчины от любви» дан как «текст в тексте», и в обоих случаях чужим текстом является жестокий романс.

В стихотворении «Красная Бавария» Заболоцкий цитирует популярнейший в конце 1920–х годов романс Падревского–Прозоровского «Шелковый шнурок». Поэт сохраняет сюжетно–повествовательную основу романса — героиня, роковая женщина, рассказывает, как ее возлюбленный был найден «ранним утром в кабачке» повесившимся на «шелковом шнурке», — но при этом Заболоцкий устраняет мотив садистской ревности мужчины к женщине и ее истязания.

Сравним:

в романсе:

Милый мой строен и высок,

Милый мой ласков и

жесток,

Больно хлещет

Шелковый шнурок.

в стихотворении Заболоцкого:

Она поет, поет о милом:

как милого она кормила

/любила — в окончательном

варианте Л,32/,

как ласков к телу и жесток

вшивался шелковый шнурок

Л,341/

«Жестокость милого» у Заболоцкого трансформируется в «жестокость шнурка», т.е. по сути в жестокость женщины, от которой избавляется измученный ею мужчина — «как, из разбитого виска, / измученную грудь обрызгав, / он вдруг упал» Л,341/. Ср. еще: в «Белой ночи»: «Бегут любовники голшой: / один — горяч, другой — измучен...» Л,342/; в «Падении Петровой»: «Наконец с гоской пророка / он вскричал, от муки бледен» Л,396/.

Мужчина является жертвой любовной страсти и у Хармса — «А ты, несчастный, / жертва страсти, / глядишь в замок» в стихотворении «Сладострастная торговка» /1993/ /Хармс, 1997, I, 247/. В стихотворении «Страсть» любовь описывается как поражение мужчины, который готов умереть, причем, в 4-х из 6-и строф автор описывает, «каким образом» будет умирать влюбленный герой.

3-я строфа — «Уже два дня не видел я предмета.
На третий кончу жизнь из пистолета».

4-я строфа — «украсть бы пистолет Лепажу
и взор направив к облакам,
вдруг перед ней из экипажа
упасть бы замертво к ногам».

5-я строфа — «Они /любовные страсти — Н.Ш./
меня как лист иссушат
как бапню временем разрушат
нарвут на козы ножки, с табаком
раскурят
сотрут в песок и измечулят».

6-я строфа — «и разорвав себя на части
отдать бы ей себя всего и по куску»
/Хармс, 1997, 1, 277—228/.

Ср. у Белого — Лука Сильч, который осознает и постыдность своей любви, и ее смертоносность, не в силах от нее отказаться /«как последний скот вторгнется он в босоногую женщину ключницу... Лука Сильч думает о том, что у Аннушки белые ножки и что после завтрашней ночи будет он больной: слабость да испарина, испарина да слабость — пора помирать! «Больше года не выдержать мне едакой жизни, — кажут, — думает он и жалобно шепчет: — Аннушка!...» /Бельй, 1989, 252, 253/. Обратите внимание и на то, что у Хармса не столько сам мужчина готов пойти на смерть, сколько сами «страсти» оказываются смертоносными, они остраниены от героя и

наделены собственной активностью, что подчеркнуто избытком глаголов, имеющих общее значение «уничтожить»: они /«страсти»/ иссушат, разрушат, нарвут, раскурят, сотрут и измечуют.

Любовь и смерть оказываются неразделимыми и у Заболоцкого. Подтверждение тому находим в стихотворении «Бродячие музыканты», где Заболоцкий вновь использует жестокий романс в качестве «текста в тексте» и вновь разрабатывает мотив губительной любви на основе чужого текста. Это «Тамара» М.Ю.Лермонтова, стихотворение, ставшее популярной песней и попавшее в лубок уже в XIX веке /Лубок, 1939, 176/. Заболоцкий не репродуцирует хорошо известный и подразумеваемый сюжет о неизбежной смерти мужчины после ночи любви с царицей Тамарой и, тем самым, оставляет его без изменений. Но поэт существенно изменяет образ самой Тамары — он его опошляет /Ср.: у Заболоцкого — «Тамара, сняв плтаны, / лежала на кавказском ложе» Л.366/; и у Лермонтова — «На мягкой пуховой постели, / В парчу и жемчуг убрана, / Ждала она гостя...» /Лермонтов, 1988, I, 218/. В то время как у Лермонтова Тамара соединяет в себе демоническое начало с небесным /«...Царица Тамара жила: / Прекрасна, как ангел небесный, / Как демон, коварна и зла» /Лермонтов, 1988, I, 218/. /Ср. с сомнениями Дарьяльского /«Смотрит Петр на Матрену и плачет: ... райской сладостью ли, бездной ли адской, приворожила она его... адское ли это

наказанье бездне, или райское, блаженное увеселенье, — кто знает, кто скажет?» /Бельй, 1989, 319, 342/. Точно так же, как и Брюсов не смог ответить себе, «святая» его Рената или ведьма /Заболоцкий, не сомневаясь, снижает любовь до страсти /у Заболоцкого — «И стр-растные дикие звуки / всю ночь раздавалися там!!!» Л,366/; у Лермонтова — «И странные дикие звуки / Всю ночь раздавалися там» /Лермонтов, 1983. 213/¹⁰⁸, до «пошлой любви» по Платону /«Эрот Афродиты пошлой поистине пошл...: это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные... они любят своих любимых больше ради их тела... идет эта любовь от богини, которая ... по своему происхождению причастна и к женскому и к мужскому началу» /Платон, 1970, II, 107/¹⁰⁹.

Как только герой поэмы «Падение Петровой» Кишин узнает, что его избранница, которую он любил «возвышенной любовью» и в которой видел «образ неземной мадонны» Л,396/, рассчитывает на «телесную близость» Л,394/, то сразу «опускает» ее до «бездушной змеи» Л,396/ /«Змея была воплощением нижнего /водно-подземного/ мира, а также символом космического зла... /эсхатологический образ змеи как символа предстоящей гибели мира/» /Маковский, 1996, 179/. У Введенского в поэме «Кругом возможно бог» герой принимает героиню за богиню, но тут же развенчивает ее, а чуть позже и саму богиню любви Венеру:

Фомин. ... Святыня. Богиня. Богиня. Святыня.

Соф. Мих. Рази я так божественна. Нос у меня курносый, глаза щелки. Дура я, дура.

Фомин. Что вы, любящему человеку, как мне, все кажется лучше, чем на самом деле...

Венера. ... Я начинаю скотскую жизнь. Буду мыгать...

Фомин. ... Это коровник какой-то, я лучше уйду.

Спустите мне, спустите сходни,
 Пойду искать пути Господни /Введенский,
 1993, I, 140, 142, 143/.

Характерен явно снижающий жест, проецирующий половой акт на обычное физиологическое отправление:

Фомин ее целует и берет... Фомин пошел на улицу... Фомин вышел на улицу и стал мочиться /Введенский, 1993, I, 140—141/. Обратим внимание, что Введенский явно цитирует Заболоцкого /точная цитата/ и Лермонтова /полюемическая цитата/:

... поэтому любитесь на сундуках,
 и человек и женщина в штанах...

Темнеет парус одинок /Введенский, 1993, I,
 141—142/.

Итак, с одной стороны, Заболоцкий отсылает читателя ко всем хорошо известным сюжетам «гибели мужчины от любви», тем самым подчеркивая их «мифологичность», так что любовь героя и героини из «Красной Баварии» и Тамары с юношами из «Бродячих музыкантов» становятся вариантами инвариантной любви Адама и Евы. Неслучайно в стихотворении «Фигуры сна» кушетка /т.е.

постель/ «оборачивается» Евой, «девкой в простыне» Л,361/. На ассоциации с библейской Евой указывает стих «Там шкаф глядит царем Давидом» Л,361/.

С другой стороны, Заболоцкий существенно трансформирует эти сюжеты /а тем самым и библейскую историю грехопадения/, делая акцент на активном женском начале, несущем гибель всему мужскому. Кстати, показателен сам выбор цитируемых Заболоцким жестоких романсов — «Шелкового шнурка» и «Тамары», — действительно, хорошо известных в 1920-е годы, но, во-первых, не только эти романсы были популярны в быту в это время, а, во-вторых, воспроизведенная в них ситуация /«смерть мужчины»/ менее типична для романсной сюжетки, чем обратная — «смерть женщины». Элементарный подсчет, проведенный нами на основе сборника «Современная баллада и жестокий романс» /Спб., 1996/¹¹⁰, показал, что в романсах и балладах об убийстве /самоубийстве/¹¹¹ мотив «смерть женщины» представлен ровно в два раза чаще, чем мотив «смерть мужчины» — соответственно 18 и 9 песен в разделе «Убийство», 32—17 — «Самоубийство», 16—8 «Смерть от тоски». Тем не менее, женщина — активное начало и в любви, и в смерти, а, точнее, в любви—смерти у всех обэриутов. Схема—сюжет, в которой эта идея реализуется, состоит из следующих мотивов:

«А» — женщина соблазняет мужчину, привлекая его внимание своими ногами:

«Б» — мужчине страшно;

«В» — соблазненный мужчина гибнет; мужчина,
отвергающий женщину, сохраняет свою жизнь.

Рассмотрим эти мотивы.

«А»: эротический мотив «соблазнения ногами» философски осмыслен Л.Липавским и сопряжен с мотивом страха /«В человеческом теле эротично то, что страшно. Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела; женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя» /Липавский, 1993, 84/.

У Заболоцкого в стихотворении «Незрелость» «девочка» пытается соблазнить «младенца»:

И девочки, носимы вместе,
к нему по облаку плывут: ...
И девочка лежит нагою,
в огонь откинув кружева /Л,368/.

«Младенец» испытывает «стыд» и не поддается соблазну — мотивы «Б» и «В»:

Младенец я и не окреп,
как я могу к тебе причалить,
когда любовью не ослеп?
Красот твоих мне стыден вид,
закрой же ножки белой тканью... /Л,368/.

«А»: В «Падении Петровой» героиня «предчувствует страсти приближенье» /Л,393/ и «сама просится к любви» /Л,396/, при этом дважды в тексте внимание привлечено к

ногам /«девочки, поправив свои платья у коленок...»
Л.394/ и «девочки, поправив юбки...» Л.395/.

См. еще — «Сирены мечутся простые, ...
ногами делая балеты» Л.356/;
«бабы выставили в пляске
у перекрестка гладких ног
чижа на розовой подвязке...» Л.360/;
«Девки... говорят:
... потом чулочки одеваем —
какие ноги у нас длинные —
повыше видимых коленок» Л.369/;
«В качелях девочка—душа
висела...
и теплой ножкою вертела» Л.371/.

В стихотворении «Цирк» во всех «номерах» внимание
привлечено к ногам:

«Тут девочка...
реет, ноги волоча» Л.74/;

«И вдруг, взмахнув ноги
обмылком,

Дитя сидит к коню затылком»

Л.75/;

«Она /женщина—змея — Н.Щ./
усердно ползала в соломе,

ноги в кольца завия» Л.76/.

«Б»: соблазняемому Киприну «страшно». Это слово в
поэме звучит дважды: после слов «третьей девочки» о
«телесной близости» —

«О, какое унижение! —

вскричал Киприн, вскочив со стула, —

На какое страшное крушение

наша движется культура» Л,395/;

и после того, как узнает о «страсти» Петровой —

«Увы, такого страшного урока

не мысли я найти на свете» Л,396/.

«В»: отвергая женщину, Киприн «исчезает» Л,396/.

У Введенского мотивом соблазнения /«А»/ и страха /«Б»/ начинается поэма «Кругом возможно бог».

Девушка увлекает Эф

а ты не видящий своего конца

идем со мной.

Эф. Пойду без боязни

смотреть на чужие казни /Введенский. 1993. I, 129/

и его казнят /«В»/:

Всем стало страшно.

Входят Эф и Девушка.

Девушка. Повалился дурак на казни ходить,

тут ему и голову сложить /Введенский, 1993.

I, 131/.

Умершего Эф–Фомина еще дважды соблазняют женщины.

1-й эпизод:

Соф. Мих. Я вас люблю до дна.

доставайте пистолет.

Фомин. Вы меня одобряете /«А»/.

Соф. Мих. Целуйте меня в щеки.

Фомин. Нет в туфлю. Нет в туфлю /«ноги»/
/Введенский, 1993, I, 141/.

Отвергая Соф. Мих. и Венеру /во 2–м эпизоде/, Фомин сохраняет жизнь /«В»/¹²:

Соф. Мих. Я бы хотела еще разок.

Фомин. Мало ли что... Фомин пошел на улицу...
/Введенский, 1993, I, 141/.

Венера. Давай, давай мы ляжем на кровать...

Фомин. ... Не за тем умирал, чтоб опять все
сначала... я лучше уйду /Введенский, 1993,
I, 142, 143/.

Сходные мотивы находим и в пьесе «Куприянов и Наташа».

Она /Наташа — Н.Ш./ ложится и вздымает ноги...

Наташа. Ну что же Куприянов, я легла...

Ложись скорее Куприянов,
умрем мы скоро.

Куприянов. Нет, не хочу. /Уходит/...

Наташа /надевая штаны/...

Какой позор, какое бесстыдство.

Я доверилась последнему негодяю...

и такие тоже будут бессмертными

/Введенский, 1993, I, 155, 156/.

На фоне сходного разрешения Заболоцким и Введенским эротической ситуации отчетливее проступают различия в авторской позиции двух поэтов.

Введенский явно депоэтизирует эротические образы и сцены, он откровенно натуралистичен даже там, где может спрятаться за условный образ /Венера —

Я думаю теперь уж я не та...

сама красота.

Теперь я подурнела,

живот подался вниз,

и вместе с ним пупок обвис.

Поганое довольно стало тело.

Щетиной поросло, угрями

/Введенский, 1993, I, 155, 156/.

Тем самым, Введенский шокирующе антиэстетичен —

Не может быть случки обнаженной

у семьи прокаженной /Введенский, 1993, I, 141/.

как следствие, его авторская позиция, даже без прямого авторского голоса, открыта.

Заболоцкий демонстративно закрыт. Он прячется за чужое слово /за книжный образ, за клишированную ритмико-синтаксическую фразу/ и откровенно эстетизирует даже грубую натуру.

В «Столбцах» поэт использует два в общем-то банальных мифологических образа — «сирена» и «змея». Причем, в образ женщины-сирены Заболоцкий не стремится внести индивидуальных коннотаций и, тем самым, превратить его в авторскую мифологему. Поэту вполне достаточно присутствующего в этом образе общекультурного символа соблазнения /«сирена бледная

за стойкой / гостей попотчует настойкой, / скосит глаза» Л.340/; «К нему сирена подходила, / и вот, колено оседлав...» Л.341/; «А на Невке / не то сирены, не то девки — / но нет, сирены ... звали / прижаться к палевым губам» Л.342/; «сирены мечутся простые / в клубках оранжевых волос... Куда идти, / кому нести кровавый ротик, / кому сказать сегодня «котик», / у чьей кровати бросить ботик / и дернуть кнопку на груди?» Л.356/. Без существенных изменений значение этого образа–символа остается и в стихотворении Заболоцкого 1957 года «Одиссей и сирены»:

И первая пела сирена:

«Ко мне, господин Одиссей!

Я вас исцелю несомненно

Усердной любовью моей!»

Вторая богатство сушила:

«Ко мне, корабельщик, ко мне!..

А третья сушила забвенье... Л.299/.

Некоторые коррективы внесены Заболоцким в образ женщины–змеи. Он встречается у поэта дважды: в поэме «Падение Петровой» «бездушной змеей» Л.396/ названа героиня; в стихотворении «Цирк» последний страшный номер» — это «женщина–змея» Л.76/. Любопытно, что циркового номера с таким названием в репертуаре никогда не было. Номер, в котором артист или артистка демонстрируют гибкость своего тела, называется «Каучук» /вариативными названиями были

«Гуттаперчевый мальчик», «Человек без костей», «Женщина–резина» /Цирк, 1979, 161/. Персонаж «женщина–змея» мог быть заимствован Заболоцким из уличных шествий. Это так называемая «Тараска» — огромная женщина–змея, чья аллегорическая фигура обозначала первородную греховность женщины еще в церковных процессиях XVI—XVIII веков в Испании. Трудно сказать, была ли введена эта фигура в современные Заболоцкому шествия, но важен сам факт рекомендации это сделать /См.: Цехновицер, 1927, III/. Символика «Тараски» не случайна, если учесть этимологию имени Ева — «от арамейского Хевья и финикийского хвт — «змея» /возможно «змееподобная богиня»/» /Мифы, 1994, 1994, I, 419/, что позволяет предположить допустимую у Заболоцкого контаминацию образов «змей», обольстившей жену Адама, и самой женщины, обольстившей мужчину. Для поэта, считавшего женщину не посредником, а источником «вековечного зла», «соединившим смерть и бытие в один клубок» /Д.169/, подобное совмещение было очень привлекательным. Однако для поэтического решения этой сложной задачи только библейского подтекста было явно недостаточно¹¹³, и Заболоцкий — в поэме «Падение Петровой» — прибегает к приему гиперцитации /Ямпольский, 1993, 68/, т.е. отсылает читателя не к одному, а сразу к нескольким чужим текстам, наслаивая их смыслы друг на друга, благодаря чему банальная

ситуация — героиня /Петрова/ признается герою /Киприну/ в любви, и тот ее отвергает, обвиняя при этом в грехопадении /ср. с названием поэмы — «Падение Петровой»/ — становится многозначной.

За Петровой стоит целая плеяда литературных героинь, которых можно отнести к общему типу «активной женщины». Это Татьяна /«Евгений Онегин А.С.Пушкина/ — Наталья Павловна /«Граф Нулин» Пушкина/ — Аглая /«Идиот» Ф.М.Достоевского/ — Рената /«Огненный ангел» Брюсова/. Пушкинский «след» в поэме Заболоцкого самый ощутимый. Петрова проецируется на пушкинскую «нежную мечтательницу» /Пушкин, 1949, 5, 59/ — «Красотка нежная Петрова» /Д.393/; «Петрова вся зарделась нежно» /Д.395/; «как мечту свою баюкал. / как имя нежное шептал. / Петрову звал во мраке ночи!» /Д.396/. она, как и героиня Пушкина, увлечена чтением и отождествляет себя с романтическими героинями.

Сравним:

у Пушкина	у Заболоцкого
Воображаясь героиней	Когда одна в ночной тиши...
Своих возлюбленных творцов,	бессонной грезой томима,
Клариссой. Юлией. Дельфиной,	тихонько книжечку
	читаешь.
Татьяна в тишине лесов	себя героиней воображаешь
Одна с опасной книгой	/Д.395/
бродит...	
/Пушкин. 1949. 5. 59/.	

Однако существенным в Петровой является не ее внешнее — событийное — сходство с Татьяной /для Заболоцкого это было бы крахом его антифеминистической концепции/, а ее речевой образ, представляющий собой набор ритмико—синтаксических клише типа

движенья женские души,

любви тайные стремленья /Л,395/.

В исследовании М.Л.Гаспарова «Ритмико—синтаксическая формульность в русском 4—стопном ямбе» /1986/ убедительно показано, что ритмико—синтаксические конструкции, являющие собой с точки зрения ритмического строения 4—ую ритмическую форму 4—стопного ямба /ударны 1, 2, 4 стопы/ и с точки зрения синтаксического строения трехсловный стих с двумя определительными связями /Гаспаров, 1986, 190—191/, — это знак формульного стиля¹¹⁴ пушкинской поры /«В поэтике пушкинского 4—стопного ямба это настолько заметное явление, что именно на нем прежде всего и подробнее всего останавливается О.М.Брик, демонстрируя «заштампованность» 4—стопного ямба пушкинской традиции¹¹⁵ /Гаспаров, 1986, 191/. Кстати, М.Л.Гаспаров поддерживает вывод, сделанный в свое время О.М.Бриком: «4—ударный ямб в настоящее время /к 1927 году — Н.Ш./ — ... уже готовый штамп, в который едва ли можно внести какое—либо разнообразие. Этим

объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время 4-ударным ямбом, непременно и синтаксически, и семантически /выделено нами — Н.Ш./ впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры» /см. Гаспаров, 1986, 195/.

Подражание Заболоцкого Пушкину

Сравним:

у Пушкина

у Заболоцкого

в отповеди Онегина Татьяне: Петрова — Кишрину:

Души доверчивой признанья. Вам недоступны треволненья,

Любви невинной излиянья: движенья женские души,

/Пушкин, 1949, 5, 80/; **любви** тайные стремленья

Л, 395/;

с осознанным расчетом на неоригинальность /добавим, что 4-я ритмическая форма 4-стопного ямба безусловно преобладает в «Столбцах», где вообще только два стихотворения — «Офорт» и «Купальщики» — написаны не 4-стопным ямбом¹¹⁶/ говорит об эксплуатации Заболоцким авторитета Пушкина, который и был подставлен вместо собственной — пустой — авторской позиции.

С другой стороны, ориентация автора «Падения Петровой» не просто на пушкинское слово, но на его поэтический шагип /«... накопившийся запас наблюдений над реминисценциями и автореминисценциями Пушкина показывает, что ... мышление готовыми словосочетаниями характерно и для больших поэтов»

Гаспаров, 1986, 196/ свидетельствует о выхолащивании Заболоцким сложного, многомерного характера пушкинской героини до стереотипа, до готовой формулы с тем, чтобы утрировать его до одного мотива — сексуального преследования мужчины. Этим объясняется и тот факт, что конкретно-предметная разработка этого мотива осуществляется Заболоцким не на основе «серьезного» «Евгения Онегина», а на материале «иронического», «пародийного»¹¹⁷ «Графа Нулина». Свидетельство того, что именно это произведение было в поле зрения Заболоцкого в период написания им «Падения Петровой», сохранилось в воспоминаниях современников: «Другая, принесенная мною книга, очень заинтересовавшая его /Заболоцкого — Н.Ш./, — «Неизданный Пушкин» /Собрание Отто-Онегина/. Он обратил внимание на варианты «Графа Нулина», где немало примеров переосмысления и отстранения привычных вещей. Вскоре он написал поэму «Падение Петровой», где я узнавал применение тех же приемов» /ВоЗ, 1984, 111/.

К явно «переосмысленным» и «отстраненным вещам» в поэме «Падение Петровой» можно отнести «руки» героини — они, как это свойственно Заболоцкому, — отстранены от остальной фигуры —

Она руками делала движенья,
сгибая их во всех частях... Л.393/.

Но более значимым является символическое значение «рук» — это символ любви—страсти —

...как будто страсти приближенье
предчувствовала при гостях Л,393/;

и еще — Петрова...

гостю руки протянула
и шепчет:

«...бери меня скорей со стула!» Л,396/.

Ср. с репликой Кищина о «низкой любви»:

А теперь, друзья, какое
всюду отупенье нрава —
нету женщине покоя,
повсюду распущенная орава, —
деву за руку хватают,
всюду трочают ее... Л,394/.

Этот — символический¹¹⁸ — смысл образ «рук» получает за счет подчеркнутой репрезентации пушкинского текста: «руки» Петровой — это цитата «рук» Натальи Павловны, их роли в создании весьма пикантной ситуации —

Проказница — прости ей, боже! —

Тихонько графу руку жмет /Пушкин, 1949, 4, 242/:

Он помнит: точно, точно так!

Она ему рукой небрежной

Пожала руку... /Пушкин, 1949, 4, 244/.

Вновь, как и в случае с Татьяной, Заболоцкий унифицирует пушкинский смысл и, тем самым, «сужает» его, но именно благодаря этому смысл его собственного текста становится предельно отчетливым.

В «Графе Нулине» есть еще один существенный для Заболоцкого образ-мотив — «одураченный герой»:

у Пушкина — «Он /граф Нулин — Н.Ш./ **дурак**,
Он должен бы остаться с нею» /Пушкин,
1949, 4, 244/;

«Он /муж — Н.Ш./ говорил, что граф
дурак»

/Пушкин. 1949, 4, 248/;

у Заболоцкого /героика Киприна/ —

«Пошел отсюда. **дурак**, пошел!» /Л.396/.

Однако «дурак» Киприна Заболоцкого по сравнению с «дураком» графом Пушкина имеет дополнительную коннотацию. Киприн не просто попал в глупую — дурацкую — ситуацию, он еще и без-умен —

«я — **безумец** дорогой...

Безумец! Что я здесь нашел?» /Л.396/.

Безумство героя Заболоцкого имеет природу ложных иллюзий по поводу женского идеала —

«Вы мне казались **женщиной** иной...»;

«Ты была для меня **идеал**...»;

«Образ **неземной** мадонны

в твоём лице я почитал...» /Л.396/.

«Мадонна—идеальная женщина» и влюбленный в нее до безумства рыцарь—мужчина /обратим внимание на принципиально значимую инверсию в реплике Киприна — «Рыцарь должен быть мужчина!» Л,394/ — это сюжет пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный...», который введен в текст Заболоцкого опосредованно — через роман Достоевского «Идиот». Знаком присутствия в поэме Заболоцкого цитат из Достоевского является имя Аглая —

«Я — твоя Аглая...» Л,396/.

которое, если учитывать склонность героини Заболоцкого к литературным фантазиям и саму конструкцию фразы «Я — твоя Аглая», нельзя рассматривать как личное имя Петровой.

Характер взаимоотношений Аглаи Епанчиной и князя Мышкина, проецируясь на Петрову и Киприна, существенно расширяет смысловое поле героя /образ инициативной Аглаи лишь мультиплицирует ряд «активных женщин»/. Следует учесть, что «положительно—прекрасный» Мышкин — это первый герой Достоевского, в образе которого автор воплотил принцип братской любви.

Сравним:

у Достоевского — «В одно солнечное утро я взял перо и написал к ней письмо: почему к ней — не знаю.

Иногда ведь хочется друга подле: ... — Влюблен ты.

что ли? — Н-нет. Я... я как сестре писал; я и подписался братом» /Достоевский, 1973, 8, 264/; у Заболоцкого — «Не хвастаясь пред вами, заявляю — всех женщин за сестер я почитаю» Д,395/.

Важно и то, что Достоевский противопоставил любовь Мышкина мрачной любви-страсти Рогожина, ведущей к смерти.

Мышкин /и Киприн/ — одновременно «бедный рыцарь» и по Пушкину /«Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ все огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, все это идеал. В «рыцаре же бедном» это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма» /Достоевский, 1973, 207/, и «по Аглае», которая в своей интерпретации пушкинского стихотворения¹¹⁹ по сути дискредитировала этот «идеал», а, тем самым, и «бедного рыцаря», выставив его «дураком» /«Все-то тебя как дурака считают...» /Достоевский, 1973, 266/.

Существенным в образе Мышкина для Заболоцкого мог быть и мотив страха перед женщиной /«... я боюсь ее лица! — прибавил он с чрезвычайным страхом. — Бойтесь? — Да: она — сумасшедшая! — прошептал он, бледнея... — Что же вы над собой делаете? — в испуге вскричал Евгений Павлович, — стало быть, вы женитесь с какого-то страху?» /Достоевский, 1973, 8, 484/.

Однако для максимально исчерпывающего прочтения образа Кирина /и Петровой/ необходимо введение еще одного источника, может быть, наименее явного среди уже указанных. Это роман В.Брюсова «Огненный ангел». Оценка, данная Заболоцким этому произведению в контексте имени Андрея Белого /«Единственная вещь, которую можно читать, это «Огненный ангел». Да и то, она не его. . Брюсова» /Липавский, 1993, 41/, благодаря своей парадоксальности содержит намек на то, что Заболоцкий «прочел» и оценил Белого именно в «Огненном ангеле», и это не удивительно, если иметь в виду, что Белый был прототипом графа Генриха, а Нина Петровская — Ренаты. Позволю высказать смелое предположение, что в фамилии Героини Заболоцкого — Петрова — звучит «Нина Петровская».

Рената-Петровская — воплощение дьявольского зла, она действует с помощью хитрости /«Рената, не посмеив настаивать открыто, порешила достичь своей цели хитростью» /Брюсов, 1993, 565/ и обмана /«Я завлекла его постыдным обманом» /Брюсов, 1993, 663/. Не случайно, Брюсов пишет о «зменной пронизательности» /Брюсов, 1993, 629/. Рената без сомнения толкает влюбленного в нее мужчину к убийству, именно она — женщина — с легкостью сопрягает любовь и смерть /«Этот вечер, когда во имя любви от меня потребовали убийства, когда во имя страсти, от меня потребовали мук, остался самым страшным... Рената уже звала меня с

безжалостной настойчивостью; — ... Я хочу, чтобы ты убил его...» /Брюсов, 1993, 608/; и дальше «Но что, если теперь граф Генрих убьет меня? Откинув голову назад, Рената произнесла твердо: — Так что же?» /Брюсов, 1993, 681/. Имплицитный мотив «убийства влюбленного мужчины» в поэме Заболоцкого опосредован не только возможным соотнесением Петровой и Ренаты—Петровской, но и сравнением героини Заболоцкого со Светланой /«белолица, как Светлана» Л.393/, в котором не столько проецирована героиня баллады Жуковского и ее сон о смерти возлюбленного, сколько пушкинская Татьяна, которую автор также сравнивает со Светланой — накануне ее сна, предвестившего гибель Ленского /Пушкин, 1949, 5, 103/.

Однако самым существенным для Заболоцкого в образе Ренаты было то, что она смертоносна не столько для тела /все мужчины в романе Брюсова остаются живы/, сколько для души, которую она — земная женщина — «отнимает у неба» /Брюсов, 1993, 664/ и в своей неудавшейся попытке склонить к плотской любви ангела Мадизэля /«... Рената высказала ему свои страстные пожелания... Он твердо воспретил Ренате даже думать о плотском, напоминая ей о безмерном блаженстве праведных душ в раю, куда не может вступить никто, предававшийся плотским соблазнам» /Брюсов, 1993, 565/ и в своей осуществившейся страсти к «рыцарю», «светлому», «ангелоподобному» графу Генриху /«... губы

складывались невольно в улыбку, такую же, как у ангелов на иконах, а волосы... возносились над его челом, словно **нимб святых** ... Во всех движениях Генриха была стремительность не бега, но полета, ... он — житель неба, принявший человеческий облик» /Брюсов, 1993, 669/.

Излюбленная Заболоцким коллизия «женщина соблазняет мужчину» в паре Рената—Генрих разрешается — она приобретает характер столкновения земного женского начала с неземным мужским, что означает абсолютную ответственность женщины за грехопадение. Таким образом, трактовка вечного конфликта мужского и женского как космического противостояния первоначал, ставшая унитарной в «Смешанных столбцах», была намечена Заболоцким уже в поэме «Падение Петровой».

О земной сущности Петровой говорят и яркие, природные краски ее лица — «Петрова входит розовая вся» /Д,393/; «Петрова вся зарделась нежно» /Д,395/ — ср. со здоровым румянцем Натальи Павловны — «Лица румянец деревенский — /Здоровье краше всех румян» /Шупкин, 1949. 4, 244/ и несоответствие Петровой «образу неземной мадонны» /Д,396/. Показательно, что определение «неземной» трижды употреблено Заболоцким и соотнесено им с образом Кирилла —

«вдохновенья неземного

он почувствовал прилив» /Д,394/;

«мой желанья неземные

с сегодняшнего дня неизвестностью
покрыты» Л,395/;
«образ неземной мадонны
в твоём лице я почитал» Л,396/.

Именно в Киприне опробован тип пророка–мученика, провозвестника новой «неземной» жизни /«... с тоской пророка / он вскричал, от муки бледен...» Л,396/, тип, который в «Смешанных столбцах» станет условной авторской фигурой, а в поэме 1928 года еще выступает в своем «земном» варианте — в роли адепта «нового быта»

«... домашнее устройство
есть для женщин преграда,
что, стремясь к жизни новой,
обедать нам приходится в столовой,
и как не странно это утверждать —
женщину следует обожать... Л,393/.

Поборник утопической любви /«всех женщин за сестер я почитаю»/ и утопического стиля жизни /«общественных столовых»/ Киприн интересен как первый у Заболоцкого «культурный» человек /«На какое страшное крушение / наша движется культура!» Л,395/, отказавшийся подчиниться «природной» Петровой, и, во-вторых, как центр, интегрирующий целый ряд литературных имен, связанных с русской утопической традицией, и, тем самым, свидетельствующий об их присутствии в художественном сознании Заболоцкого. Это

— «новые люди» Чернышевского — «дурак» Киприн ассоциируется не только с «дураком» Мышкиным, но и с «дураком» Лопуховым /отметим характерное название первой главы романа «Что делать?»/;

— это «утописты» Достоевского /об «антидетородном» пафосе Раскольникова и Кириллова, с одной стороны, и Солдата из «Торжества Земледелия», с другой, см. п.4.2./;

— это «светлые рыцари» Блока и Брюсова, давшие обет целомудрия и чтящие культ «Прекрасной Дамы» /о соотносимости рыцарского кодекса чести Киприна с традицией «Стихов о Прекрасной Даме» Блока может свидетельствовать степень употребительности Заболоцким и Блоком эпитетов «белый» и «бледный» /См. Минц, Абодуева, Шишкина, 1967/. Один из принципиально важных источников архетипического образа «мудреца–праведника» /п.4.2/ у Заболоцкого — это «ангелоподобный» граф Генрих, «посвященный» одного из тайных орденов, желающий проникнуть в «запретные тайны природы» /Брюсов, 1993, 669/ и «вывести» ладью человечества из пучины зла на путь правды и света» /Брюсов, 1993, 664/, намеком присутствует в образе Киприна — и у Брюсова, и у Заболоцкого преследуемые женщины «исчезают»: «...ангел, ...исполняясь великим гневом, ...исчез» /Брюсов, 1993, 565/; «Безумец! Что я здесь нашел? / Пошел отсюда, дурак, пошел! / Киприн исчез» Л.396/.

«Путь Киприна» как вариант социально–утопического преобразования жизни был отвергнут Заболоцким в качестве самостоятельного. Поиск идеального социально–политического института /и только/ был не интересен поэту, предпочитавшему не промежуточное, но глобальное решение проблемы. Именно поэтому — после 1928 года — Заболоцкий обращается к мифу, к мифорепродуцирующей и мифотворческой деятельности.

4.2. Мифотекст о поисках утраченной гармонии.

Заложенные в мифе идеальная модель мироустройства, отличающаяся слитностью субъекта и объекта /Маковский, 1996, 19/, и идеальный — дорефлексивный — характер взаимоотношений человека с миром не могли не быть привлекательными для поэта. При этом, однако, принципиальным становится вопрос о мифологической традиции у Заболоцкого и, прежде всего, об антихристианских мотивах в его «Столбах».

Уже в первом стихотворении книги появляется явно сниженный, иронически переосмысленный образ «исусика» как ложного, не подлинного объекта поклонения —

«... другой кричит: я — иисусик,

молитесь мне — я на кресте

под мышкой гвозди и везде...» Л.341/.

Смысл предпринятой Заболоцким дехристианизации становится отчетливым в стихотворениях 1927—1928

годов «Новый Быт» и «Свадьба», где в центре внимания поэта находится ситуация создания новой семьи и связанный с нею свадебный ритуал. В ироническом образе служителя лжекульта /«семьи»/ Заболоцкий выявляет свое негативное отношение к христианскому компромиссу, благославляющему семью¹²⁰:

Приходит поп, тряся ногами,
в ладошке мощи бережет,
благолавить желает стенки,
невесте — крестик подарить... /Д.351/
«... и поп — свидетель всех ночей —
раскинув бороду забралом,
сидит, как бапня перед балом,
с большой гитарой на плече...
Но вздрогнул поп, завыл и вдруг
ударил в струны золотые!» /Д.359/.

Многое может объяснить и тот факт, что прообразы «пьяного попа с гитарой» и пляшущего дома, «летающего в пространство бытия» /Д.359/ из стихотворения «Свадьба» можно обнаружить в «Серебряном голубе» Белого.

Сравним:

у Белого

«— Пусть, голубчик, поп-то
повеселится, попляшет: дух
в нем взыграет и возьмет
поп гитару.
— Хе-хе-хе: от винца-с ...

у Заболоцкого

Помимо процитированного
выше фрагмента из стихотво-
рения «Свадьба» /Д.359/ —
можно отметить мазохистские,
«хлыстовские» мотивы в

не от духа... едак всякий
 пьяница, гласящий из
 кабака, — глашатай:
 так ведь это бывает у
 хлыстов, ни у кого иного;
 срамное веселие свое
 починают за духовное
 озаренье» /Бельй, 1989, 328/;

«все плеснули в ладоши,
 пошла в пляс Матренка...
 Космач перед Матреной
 пустился вприсяжку. И
 уже вот — тронулось все:
 казалось, четыре стены,
 наглухо отделяющие это
 пространство от мира,
 снялись с места: по всему
 видно, что это — теперь,
 улетающий в синее небо
 корабль... Стены трепат —
 все тронулось»

/Бельй, 1989, 342/.

Духовная несостоятельность «попика», с одной стороны, и попытки Петра Дарьяльского постичь бездны человеческого духа в неких ритуальных радениях с характерной для них пугливой символикой, с другой, могут

«Красной Баварии» /в «кабаке»/;
 совмещение «срамного веселия»
 и «духовного озарения»:
 один — язык себе откусит,
 другой кричит: я — иисусик,
 молитесь мне — я на кресте,
 под мышкой гвозди и везде...

бокалов бешенный **конклав**
 зажегся как **паникадило** Л, 341/:

«и танец истуканом кружит
 толпу в расселину зеркал...
 И по засадам,
 ополоумев от выпья,
 огромный дом, вилтя задом,
 летит в пространство бытия»
 Л, 359/.

прояснить смысл еще одного образа Заболоцкого, восходящего к христианскому мифу. Это Иуда из стихотворения «Фокстрот»:

И, так играя, человек
родил в последнюю минуту
прекраснейшего из калек —
женоподобного Иуду.
Его музыкой не буди —
он спит сегодня помертвельй
с цыплячьим знаком на груди
росток болезненного тела Л.360/.

«Цыплячий знак» на груди у Иуды — это знак присутствия автоцитаты, «цыпленка» из предшествующего «Фокстроту» стихотворения «Свадьба» /обратим внимание на то, что во всех макетах «Столбцов» автор располагает стихотворения «Свадьба» и «Фокстрот» следующими друг за другом, т.е. своеобразной, «мандельштамовской» парой—«двойчаткой»/.

Соотнесенность цыпленка и Иуды обусловлена — и общим телесным комплексом: у Иуды — «болезненное тело калеки»; у цыпленка — «тельце ничтожного карлика»; — и мотивом сна—смерти: Иуда «спит помертвельй»; «цыпленок тельце сонное сложил ... в гробик»; — и мифологической коннотацией имени Иуды: Искарот — «красильщик», еще один вариант прочтения

«разноцветного лобика» цыпленка. Кроме того, знак Иуды — черный нимб, «черное солнце» — появляется в «Свадьбе»: с «черным солнцем» сравнивается «сковорода», «центр бытия», над которой, как апостол, возвышается цыпленок Л,358/.

В таком контексте смерть цыпленка может быть прочитана как культовое жертвоприношение, тем самым оправдывается образ жреца в «Фокстроте» /«как жрец, качается маэстро» Л,360/ и картина жертвенной трапезы с традиционными мотивами крови и огня в «Свадьбе» /«огненный затылок» бокала; «крепость воротников... до крови вырезала шеи» Л,358/. Ритуальное убийство петуха, своеобразного «козла отпущения», который у иудеев являлся воплощением мужской скверны, означало очищение, а в тексте Заболоцкого выступало как инвариант иудаистского обычая обрезания мальчиков-младенцев. Это, в свою очередь, оправдывает присутствующий и в «Свадьбе», и в «Фокстроте» мотив детства /«глазки детские», «почил в расцвете дней»/, рождения «в последнюю минуту». Этим же объясняется и характерный для раннего творчества Заболоцкого культ младенца /«мальчика»/ как несостоятельного полового партнера /в стихотворениях «Новый Быт», «Пир», «Фигуры сна», «Цирк» и, особенно, в «Незрелости» — «младенец я и не окреп, / как я могу к тебе причалить» Л,368/. Ср. со сходной коллизией у Введенского /«активная женщина» — «неспособный мужчина»/ —

«Варварова /болгая из колыбели голыми ногами, так что видны ее пышные подмышки и пошлая грудь/:

мне дайте мальчика
дитю любви
чтоб мальчик пальчиком

к тому же и пораженцы /Введенский, 1993, I, 48/;

«Фомин. ... Ну неспособен и неспособен...

Венера. Люблю, люблю я мальчиков,
имеющих одиннадцать пальчиков

/Введенский, 1993, I, 142/.

У позднего Заболоцкого культ младенца /дополового существа/ сменяется культом старика, т.е. существа послеполового. Именно поэтому «последняя любовь», несмотря на вновь сопрягаемые с любовью мотивы горя /«в неизбежном предчувствии горя» Л,283/; страдания /«И животворный свет страданья /Над ними медленно горел» Л,287/; боли /«и кричит душа моя от боли» Л,284/; смерти /«давно уж их песенка спета» Л,284/, «счастья до гроба / Не будет, мой друг» Л,285/, «Я заметил у ног / В лепестках акварели / полумертвый цветок» Л,285/, «Легкий лепет, едва отдающий смолой, / Проколовший меня смертоносной иглой» Л,286/, «облетевший мой садик безжизнен и пуст» Л,286/, допустима для Заболоцкого как любовь «слабая», «искалеченная» /«Изнемогая, как калеки, / Под гнетом слабостей своих / В одно единое навеки / Слышсь живые души их» Л,287/, любовь в состоянии «после», т.е. «последняя» /это

лейтмотив цикла, образующий композиционное кольцо — «... и уже в последний раз / Светит мне печальный и прекрасный / Взор ее неугасимых глаз» Л,281/ в первом стихотворении цикла «Чертополох» и «И только души их, как свечи, / Струят последнее тепло» Л,288/ — в последнем стихотворении «Старость»/.

И, тем не менее, более приемлемой для Заболоцкого оказалась более радикальная люстрационная форма — кастрация. В «женоподобном» и оттого «прекрасном» Иуде иуданетский ритуал обрезания смыкается с сектантским обрядом оскотления. Не случайно, герой «Фокстрота» /«То ногу на ногу закинет. / то ручку сложит горбылем. / то весь дугою изогнется» Л,360/ проецируется на отплясывавшего фокстрот Андрея Белого, чьи танцевальные па Марина Цветаева назвала «чистейшим хыстовством» /«Фокстрот Белого — чистейшее хыстовство: даже не свистопляска, а /мое слово — Н.Ш./ —христопляска /выделено автором/, то есть опять-таки «Серебряный голубь» /«Воспоминания об Андрее Белом», 1995, 279/, а Александр Бахрах очень точно отметил ритуальный смысл этих танцев /«А ведь его танец неизменно принимал какой-то демонический, без малого ритуальный /но отнюдь не эротический/ характер» /Воспоминания об Андрее Белом, 1995, 315/. Возможно, Заболоцкий не знал о берлинском увлечении Белого¹²¹, но он знал о пристрастии к непристойным пляскам его героя — Петра Дарьяльского, грудь которого после «страстных

радений» расклеывает птичья головка /«цплячий знак»/ — «а голубок-то бросается ему на грудь; коготками рвет на нем рубашку, клювом вонзается в его грудь... смотрит Петр — головка-то не голубиная вовсе — ястребиная» /Бельй, 1989, 345/. Через «Серебряного голубя» проникает в творчество Заболоцкого и библейский мотив первоначальной слепоты /см. в Быт.3, 5—7/: «но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши... И увидела жена, что дерево хорошо для пищи, и что оно приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание; и взяла плодов его и ела: и дала также мужу своему, и он ел. И открылись глаза у них обоих». Грехопадение Дарьяльского /«Довольно: я — вап... Довольно: я — с вами» /Бельй, 1989, 217/, поглядевшего в глаза голубиной духини¹²², сопровождается характерным диалогом — « — Абрам, почему вы доверились мне? — По хлазам. Ночь темнее присела на лес: не один зрячий небось теперь шакался: «Тошни глаза мои — на что они мне!» А слепцы, верно, уж усмехались на зрячих» /Бельй, 1989, 217/. Обилие слепцов в «Столбцах» объяснимо как желанием поэта вернуть своих героев, так и вернуться самому в «мир первоначальной любви» /цитата из программного для Заболоцкого 1928—1933 годов стихотворения «На лестницах» Д,62—63/. Образ ослепшего и, тем самым, поднявшегося над садомазохистской любовной оргией монаха-праведника из стихотворения «На лестницах»

Коты... как дьяволы вверху
 В своем серебряном меху¹²³.
 Один лишь кот в глухой чужбине
 Сидит, задумчив, не поет...
 Отшельник лестницы печальной,
 Монах помойного ведра,
 Он мир любви первоначальной ... ищет Л,62/.

декларативно проецируется на самого поэта, на авторское «я» — случай в художественной практике Заболоцкого уникальный, а потому требующий особого внимания. Сравним:

«На лестницах»	«Пир»
Монах!.. Прощай...	вон -- я стою , на мне -- шинель
И я на лестнице стою ,	/с глазами белыми солдата
Такой же белый , важный,	младенец нескольких недель/...
Я продолжаю жизнь твою,	Л.355/:
Мой праведник отважный Л,63/:	

См. также в письме Заболоцкого Е.В.Клыкковой от 29.10.1929 г.: «Искусство похоже на монастырь, где людей любят абстрактно. Ну и люди относятся к монахам так же. И, несмотря на это, монахи остаются монахами, т.е. праведниками» /Заболоцкий, 1995, 117/.

Фигура слепого монаха, ставшая воплощением психофизиологического авторского комплекса в «Смешанных столбцах»¹²⁴, является персонифицированной системой духовной философии, за которой стоят две великие личности. Это Константин

Эдуардович Циолковский, философ, автор оригинальной мистической утопии /Вандерхилл, 1997, 469/, ученый–отшельник, потерявший слух и почти ослепший к концу жизни; и Агриппа Неттесгеймский, человек–легенда, маг и ученый эпохи Возрождения /Агриппа Неттесгеймский, 1996/, основатель Братства Розы и Креста /по одной из версий — Холл, 1993, 504/ и персонаж романа В.Брюсова «Огненный ангел». Если тема «Заболоцкий и Циолковский» достаточно полно описана в биографической и научной литературе о поэте¹²⁵, то личность и духовное наследие Агриппы в контексте творчества Заболоцкого требуют комментария, поскольку до сих пор не осмыслились. Увлечение мистической философией в среде обэриутов связывается обычно с именем Хармса /Никитгаев, 1989; Герасимова, Никитгаев, 1991/ и никак не рассматривается по отношению к Заболоцкому. Тем не менее, целый ряд знаков–намеков /а скрытый, неявный намек это и есть способ трансляции «знаний» в оккультной среде/ свидетельствует, по крайней мере, о знакомстве Заболоцкого с мистическими идеями. К такого рода знакам можно отнести:

1. Сохранение записи, где Заболоцкий цитирует Агриппу Неттесгеймского /Л.609/, и это при том, что хорошо известно, насколько последователен был поэт в уничтожении практически всех своих черновых бумаг. Важным является и тот факт, что эта запись представляет

собой точную выписку из «Практической магии» Папюса /СПб., 1913, 259—260/ /указано Никитаевым /1989, 97/.

2. Стихотворение «Звезды, розы и квадраты» /1930/, являясь текстом–иероглифом /«Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное» /Липавский, 1993, 71/¹²⁶, может быть интерпретировано только с учетом изображенных в нем основных символов Братства Розы и Креста: квадрат /куб, кубок, крест/¹²⁷ — символ человеческого тела, материального начала; роза — символ духовного развития; два этих символа означают искушение человека через союз его низшей временной природы с высшей вечной природой /«звездой»/ /Холл, 1992, 506, 507, 528, 533/. «Поднять розу с креста» /Холл, 1992, 511/ значит освободить человека от его физического смертного тела. Эта ключевая идея всех мистических учений была несомненно привлекательной для Заболоцкого /именно она воплощена в его метафорических «полетах к звездам» —

«Тому, кто видел, как сияют звезды, ...

Смерть не страшна... Моя глава сияет,

Все сухожилия рвутся из меня.

Сейчас...

Схвачусь за воздух страшными руками.

Вздыму себя...» /«Безумный Волк», Л, 143/;

«Возможно ль полететь земли произведенью

И тем себе бессмертие купить» Л,146/;

«Звери...

Вверх поднимаются к плоским верхушкам
деревьев

И замирают вверху, чистые звезды увидев.

Так над землей образуется новая плоскость:

Снизу — животные, взявшие в лапы деревья,

Сверху — одни вертикальные звезды»

/«Деревья», I,157/.

Тем более, что идея преодоления человеком своего физического субстрата и у Агриппы и, тем более, у Циолковского получает научное обоснование. Мистическая утопия Циолковского, его вера в бессмертие человеческого существа, опиралась, по его же словам, не на «темные философии», но на «авторитет точной науки», прежде всего, биологии /Циолковский, 1931, 2/. Истинной магией Агриппа называет науку — «Истинная магия есть наука наук, полное воплощение совершеннейшей философии, объяснение всех тайн /природы — Н.Ш./... Наука, которая рассматривает и изучает вселенские отношения, которая устанавливает связь всех вещей и пути, которыми они влияют друг на друга, и есть магия, истинная магия древних» /Брюсов, 1993, 658—659/. В поэме «Безумный Волк», где Заболотским и была опробирована утопическая идея афизического существования, лейтмотивом звучит гимн науке:

Буду жить, как император,
 Часть науки откусив...
 И постараюсь через год
 Дать своей науки шюд... Л,140/;
 Горит, как смерч, великая наука.
 Волк ест пирог и пишет интеграл Л,146/;
 Мы скришим на скрипках тела,
 Как наука нам велела Л,147/;
 Стройные волки, одетые в легкие платья,
 Преданы долгой научной беседе...
 А мы, подняв науки меч,
 Идем от мира зло отсечь Л,148/.

Хотя, с другой стороны, только научно–логического подхода к решению проблемы человеческого бессмертия было недостаточно и для самого Заболоцкого —

Звезды, розы и квадраты...
 Осеняли наши зданья,
 Осеняли наши дома
 Жезлы, кубки и колеса.
 В чердаках визжали кошки.
 /ср. с «ревущими кошками» из стихотворения
 «На лестницах»/
 Грохотали телескопы.
 Но машина круглым глазом
 В небе бегала напрасно Л,104/.

3. К текстам, явно ориентированным на мистические знаки–символы, принадлежит и стихотворение «Царица

мух» /1930/ /запись Заболоцкого с цитатой из Агришпы относится именно к этому произведению/:

На груди пентакль печальный
 Между двух прозрачных крыл,
 Словно знак первоначальный
 неразгаданных могил Л,105/.

«Пентакль», «первоначальный знак», «неразгаданный» смертным человеком /«могила»/, — это пентаграмма Агришпы, изображение космической сущности человека /«Пентаграмма — это фигура микрокосмоса, магическая формула человека. Это... человеческая душа, поднимающаяся из состояния животной природы» /Холл, 1992. 372/. Можно также сравнить изображение Заболоцким «пентакля» /«Остов тела обнажен. / На груди пентакль чудесный / Весь в лучах изображен» Л,105/ с «лучистым человеком», с «небывальным разумным существом» Циолковского /«Особенное животное... пронизывается только лучами света... Теряет потовые железы, легкие, органы пищеварения, покрывается непроницаемой кожей и становится... необыкновенным существом... Оно живет только солнечными лучами,... но продолжает мыслить и жить как смертное или бессмертное существо. Такое сформированное существо уже может обитать в пустоте, в эфире, даже без тяжести, лишь бы была лучистая энергия» /Циолковский, 1931, 23/¹²⁸. Показательно, что препятствием для существования идеального человека Циолковский считал

«страсти» и предлагал создать «существо без страстей, но с великим разумом» /Циолковский, 1931, 20/. Для Заболоцкого преодоление физической природы это, прежде всего, избавление от «страстей», т.е. это отказ от «человека пищеварительного» и «человека полового» /Бердяев, 1989, 59/ во имя человека разумного, творческого.

Именно Заболоцкий вводит в обэриутский контекст мотив «еды–смерти», «пищи–трупа мира»:

Там трупы вымытых животных

Лежат на противнях холодных /Л,62—63/ в стихотворении 1928 года «На лестницах» и

Картофельны мечутся в кастрюльке,
головками младенческими шевеля....

А мясо расправляется в длину

И — обнаженное — идет ко дну...

И это — смерть /Л,398, 399/ в стихотворении 1928—1929 годов «Обед».

Лежит в столовой на столе

труп мира в виде крем–брюле /Введенский, 1993. I,151/ в поэме 1931 года «Кругом возможно бог».

Но при этом Заболоцкий ставит человека в активную позицию: именно человек, превращая животных и растения в еду /«Приготовление пищи — кровавое искусство жить» /Л,398/, превращает жизнь в смерть — в стихотворении «Искушение» умершая девушка трансформируется в «щи» /«Была дева — стали щи»

Д,84/, т.е. жизнь /«девушка»/ → смерть /«щи»/. У Введенского и Хармса, напротив, оказавшийся вдруг несъедобным мир–труп /«Кругом воняет разложением» /Введенский, 1993, I,151/ несет человеку смерть. Мотивы смерти и еды сопряжены Хармсом уже в «Лапе» /1930/:

Я съел одну тарелку супа
с укропом, с луком, со стрелой.
Да венигрет кортофель с хреном¹²⁹
милой Тани мастерство
ел по горло...

Когда еда ключом вскипает
в могиле бомбы живота...

Тесно жить, покинет клеть,
будем в небо улететь /Хармс, 1997, I,139—140/.

В середине 1930–х годов мотив «смерть от еды» разрастается в самостоятельный сюжет, в стихотворении Хармса «Страшная смерть» /1935/:

Однажды один человек, чувствуя голод,
сидел за столом и ел котлеты...

... он ел и ел и ел и ел и ел, покуда

Не почувствовал где–то в желудке
смертельную тяжесть...

И он скоропостижно умер /Хармс, 1997,
I,270—271/.

См. также: «Человек с глупым лицом съел антрекот,
икнул и умер» /Хармс, 1997, II, 71/.

Показательно, что в стихотворении Введенского «Все» /1929/, посвященном Заболоцкому, коллизия, намеченная «по-заболоцки», т.е. «смерть» → «еда»

я выхожу из кабака
там мертвый труп везут пока...
о гроб главою колочусь
и вынимаю потроха
чтоб показать что в них уха /Введенский,
1993, I,73/,

трансформируется Введенским в обратную — «еда» → «смерть»:

сей мертвый труп была она
княгиня Маша Щепина...
вот как-то скупав многу меду
она легла на край тахты
и говорит...
в моем желудке простокваша
мне плохо. плохо ... скоро труп
меня заменит здесь
и труп холодный и большой
уж не попросит есть /Введенский, 1993,
I,74—75/.

Спор Заболоцкого, с одной стороны, с Хармсом и Введенским, с другой, — это спор волевых установок: мазохистски-пассивной у Хармса и Введенском¹³⁰ /В.Н.Сажин, сопоставляя мотив «смерти от еды» у Хармса со сказочным мотивом «испытания едой» как магической

способностью, показал, что герой Хармса этой способностью не обладает /Хармс, 1997, II, 441/ и активной, волевой у Заболоцкого /ср. в монологе Агриппы — «Она /магия–наука — Н.Ш./ ставит себе задачей согласовать слепую жизнь своей души ... с божественным планом создателя мира, и требует для своего выполнения возвышенной жизни, чистой веры и сильной воли, — ибо нет силы более мощной в нашем мире, чем воля» /Брюсов, 1993, 658/, логически завершающейся идеей автотрофного существа»¹³¹ —

Там кони, химии друзья,

Хлебали ши из ста молекул...

Корова в формулах и лентах

Пекла пирог из элементов... Л.131/:

И хоры стройные людей.

Покинув пастбища эфира.

Спускаются на стогны мира

Отведать шиши лебедей Л.132—133/ /Торжество
Земледелия»/.

Заболоцкий подчеркивает интеллигентный характер перехода человека от гетеротрофности к автотрофности. Так, в монологе Бомбеева /«Деревья», 1933/ намечено противопоставление процесса питания процессу мышления:

В желудке напьем исчезают звери.

Животные, растения, цветы,

И печки–жизни выпуклые двери

Для наших мыслей крепко заперты Л,154/.

Желая прекратить «людоедство» и установить «новый порядок», Бомбеев «мыслью... измерил целый мир» Л,155/. Идея постижения мира разумом вложена Заболоцким и в образ Солдата /глава «Начало науки» в поэме «Торжество Земледелия» Л,130—133/, и в образе Безумного Волка, «великого гладиатора мысли» Л,149/ /ср. в монологе Агришпы: «Но в человеке все же нет ничего более благородного, как его мысль, и возвышаться силой мысли до созерцания сущностей ... — это прекраснейшая цель жизни» /Брюсов, 1993, 658/.

Концепция «культурного человека» у Заболоцкого предполагала замену процессом сознания не только процесс питания, но и рождения. В стихотворении «Царица мух» звучит обращение к «посвященным», то есть к тем, кто «знает»:

Если ты, мечтой томим,
знаешь слово Элоим... Л,105/.

«Элоим», или «Элохим» — это не только одно из имен бога в ветхозаветной мифологии /Мифы, 1994, II, 660/, это обозначение андрогинного по своей конституции божественного начала /Холл, 1992, 455—456/, это один из «каббалистических ключей к сотворению человека» /«слово /Элохим — Н.Ш./ перевести правильно как «мужские и женские творческие сущности»... Философски Адам представляет собой полную духовную природу человека — андрогинную и не подверженную

распаду... Ева представляет низшую или смертную часть, взятую от целого, или же временное существование более полного духовного создания... истинный Адам остался в Раю, в то время как его меньшая часть, воплощенная в материальном организме /Ева — Н.Ш./, скитается во мраке смертного существования» /Холл, 1992, 459/.

Прекратить «буддистский» круговорот смертей и рождений, признанный Заболоцким «суевериями» /«А то, что было мною, то, быть может, / Опять растет и мир растений множит. / Вот так, с трудом пытаясь развивать / Как бы клубок какой-то сложной пряжи, / Вдруг и увидешь то, что должно называть / Бессмертием. О, суеверья наши!» Л.191/ в стихотворении 1937 года «Метаморфозы»/ —

... женщин брюхо,
Очень сложное на взгляд,
Состоит жилищем духа
Девять месяцев подряд.
Там младенец в позе Будды
Получает форму тела Л.128/:

и еще: Коты на лестницах упругих,
Большие рыла приподняв,
Сидят, как будды, на перилах,
Ревут, как трубы, о любви Л.62/

для поэта означало еще и прекратить процесс деградации творческой личности:

Не пойдём ли мы обратно,
Если будем лишь рожать? Л,129/,

поскольку для Заболоцкого, как и для Бердяева. «наиболее рождающий — наименее творящий» /Бердяев, 1989, 77/:

Предпочтенье даем средним —
Тем, которые рожают, ...
Никому не угрожают,
Ничего не создают Л,128/.

Ср. у Достоевского — «... Люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший /обыкновенных/, то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово» /Достоевский, 1973, б.200/ и у Заболоцкого о власти поэта над «словами» /«Что жалкие слова? Подобье насекомых! / И все же эта тварь была послушна мне» Л,243/ — в стихотворении 1949 года «Светляки» / и о «целомудренности стиха» /«Вечно светит /т.е. бессмертно — Н.Ш./ лишь сердце поэта / В целомудренной бездне стиха» Л,258/ — в стихотворении 1953 года «Ночное гулянье»/. Таким образом, по Заболоцкому именно поэт, создающий не «телесного», но «духовного ребенка»¹³², является «высшим» существом, подлинно «культурным человеком» /ср. о Солдате в «Торжестве Земледелия»,

который «возвышен» над хаосом дикой, «невоспитанной» природы —

В это время дуб, встревожен,

Раскололся. В это время

Волк пронесся...

Вепрь, муха, цельный храмик

Муравьев, большая выдра —

Все летело вверх ногами,

О деревья шкуру выдрыв.

Лишь солдат, закрытый шлемом,

Застегнув свою шинель.

Возвышался, словно демон,

Невоспитанных земель Л,129—130/.

Жизнь во имя «целомудренной бездны стихов» требовала «ласку женщины презреть» Л,140/. Этот мотив /«монашеский комплекс»/ и для Заболоцкого, и для Хармса имеет автобиографический подтекст. Уже в письмах Заболоцкого 1929 года к Е.В.Клыкковой определена ситуация выбора «или»—«или» /«женщина» или «творчество»/: «Все женщины сейчас очень далеки от меня. Часто мне кажется, что судьба готовит мне одинокую жизнь — вместе с моей работой, которой все отдано» /Заболоцкий. 1995, 166/: «Искусство похоже на монастырь, где людей любят абстрактно... Изолированный от искусства, я — человек неполный и плохой... За всю мою жизнь ни одна женщина не была счастлива со мной. Дома говорили, что я — себялюб и

груб /ср. в стихотворении 1957 года «Встреча» из цикла «Последняя любовь» о самом себе — «вечный мизантроп Д,286//... Я же думаю, что чувства, в недостатке которых меня упрекают, просто переключились во мне и идут по другой дороге» /Заболоцкий, 1995, 117/. Ср. в дневнике Хармса от 21 июля 1928 года: «Куда делось ОБЭРИУ? Все пропало, как только Эстер вошла в меня. С тех пор я перестал как следует писать... Если я поэт, то судьба сжалится надо мной и приведет опять к большим событиям, сделав меня свободным человеком... Господи, помоги! ... Сделай, чтоб в течение той недели Эстер ушла от меня и жила бы счастливо. А чтобы опять принялся писать, будучи свободен, как прежде!» /Хармс, 1991, 87/. И еще в воспоминаниях Е.Шварца об отношении обэриутов к женщинам и детям — «Николай Алексеевич спросил торжественно и солидно, как мы считаем — зачем человек обзаводиться детьми? /Сам вопрос свидетельствует о существовавших сомнениях — Н.Ш./ ... Николай Алексеевич заявил решительно, что назовет он его /сына — Н.Ш./ Фома. Но потом смягчился и дал ребенку имя Никита. Хармс терпеть не мог детей и гордился этим... Зато женщин Заболоцкий, Олейников и Хармс ругали дружно» /Шварц, 1990, 510—511/.

Личный «комплекс женщины», не обнаруживаемый за абстрактным «я» «Смешанных столбцов» /«Хочу у моря я спросить» Д,90//, довершает формирование имплицитной фигуры «слепого монаха», «ученого мага».

предполагающей и определенный поведенческий комплекс, в том числе, и текстопорождающий. Соединяя науку и магию на уровне идейно-философском, совмещая научный трактат и знаковую магическую систему на уровне текста, Заболоцкий оригинально разрешает проблему текстовых адресата и адресанта.

Поэт, восстанавливающий сакрально-магическую функцию текста, становится первопоэтом /«...первоначально поэт был лишь особой ипостасью демиурга или его трансформацией... Он — установитель имен: немую и безымянную до него Вселенную он сотворил в слове, собрав ее по частям, по элементам, которые он отождествил и выразил в слове... И в этом творении язык, слово образуют то средостение, которое соединяет божественное и небесное с человеческим и земным...» /Топоров, 1993, 37, 33/, способным гармонизировать мироздание силой своей мысли, своего разума, — это основная идея Заболоцкого после 1932 года /«И сам я был не детищем природы. / Но мысль ее!» Д.181//.

Наиболее адекватно образ автора — идеального творца соотносим с образом Бетховена /из одноименного стихотворения Заболоцкого 1946 года/.

Утративший природный слух¹³³, Бетховен обрел истинное — духовное — видение — он «прикоснулся к музыке миров» Д.198/. То, что Заболоцкий был знаком с пифагорейской музыкой сфер, очевидно. Так, в

стихотворении 1948 года «Поздняя весна», относящемся к так называемым «переоценочным» произведениям поэта,¹³⁴ он пишет:

Я, как древний Коперник, разрушил
 Пифагорово пенье светил,
 И в основе его обнаружил
 Только лепет и музыку крыл /Л,234/.

Но то, что в 1948 году уже названо «обманом» и «заблуждением младенческих лет» /Л,234/, в 1946 году еще обладает несомненной ценностью /«Пифагорейцы верили, что все, что существует, имеет голос и что все создания вечно поют хвалу Создателю. Человек не смог удержать в себе эти мелодии, потому что его душа запуталась в иллюзии материального существования. Когда он освободит себя от бремени низшего мира с его ограничениями чувственным восприятием, музыка сфер /выделено автором/ опять зазвучит, как в Золотой век. Гармония распознает гармонию» /Холл, 1992, 294/.

Именно Бетховен, по мысли Заболоцкого, освободившись от «ограничений чувственного восприятия», смог в небожественный «крик» вложить божественную мысль, извлечь подлинное слово из слова профанного и претворить его в свое создание:

Такую мысль вложил ты в этот крик,
 Что слово с вошем вырвалось из слова
 И стало музыкой... /Л,198/.

которое, в свою очередь, и внесет гармонию — божественный миропорядок — в мироздание:

Дубравой труб и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган...
И понял ты живую прелесть мира
И отделил добро его от зла Л,198/.

Ср. в стихотворении 1947 года «Я не ищу гармонии в природе» —

И не мила ей /природе — Н.Ш./ дикая свобода,
Где от добра неотделимо зло Л,160/.

Что же касается проблемы адресанта, то, используя принцип «двойного кодирования», Заболоцкий получает возможность обратиться к разным типам читателя — к «профанам», воспринимающим лишь наивную лубочную картинку, в частности. Причем, в «Смешанных столбцах» Заболоцкий общрывает сразу несколько примитивистских исполнительных техник¹³⁵:

— декоративную, которая близка традиционному народному искусству: это «декоративностилизованный примитив»:

Мужики по избам спят,
У них много есть котят.
А у каждого кота
Были красны ворота,
Шубки синеньки у них,
Все в сапожках золотых Л,85/

«Искушение», 1929;

В приведенном примере Заболоцким стилизована колыбельная песня /Ср.:

Еще серые коты
Из-за моря шли,
Из-за моря шли,
Много сна нанесли

или

Пошел коток во торжок,
Купил себе пирожок.
Идет котик по лавочке,
Ведет киску за лапochку/;

— фантазийную технику, в которой сказочные /«сочиненные»/ образы, почерпнутые из бредовых грез, снов, подаются как достоверные. В этом, т.е. в вере художника в реализм изображаемого, отличие фантазийного примитива от генетически родственного ему сюрреализма:

Ведьма, сев на треугольник,
Превращается в дымок.
С лешачихами покойник
Стройно пляшет кекуок /Д.86/

«Меркнут знаки Зодиака», 1929:

Показательно, что поэт «вынужден» обратиться к «своему разуму», чтобы попытаться рационально объяснить природу образов—«уродцев» /«Разум мой! Уродцы эти — / Только вымысел и бред, / Только вымысел, мечтанье, / Сонной мысли колыханье, / ... То, чего на свете нет» /Д.87/, что ему не вполне удается —

реальность сна оказывается «реальнее» яви /«Разум, бедный мой воитель, / Ты заснул бы до утра... и мы с тобой — Полузвери, полубоги — Засышаем на пороге / Новой жизни молодой» Л,87/:

— **скрупулезную** технику, когда изображение — живописное или словесное — представляет собой набор отдельных деталей, точно нарисованных предметов, при явной погрешности в общей организации пространства, в построении перспективы:

Над ними дедовский фонарь
 Висел, роняя свет на шир.
 Фонарь был пышный и старинный,
 Но в виде женщины чугуной.
 Та женщина висела на цепях,
 Ей в спину наливали масло,
 Дабы лампада не погасла
 И не остаться всем впотьмах /Л.91/

«Время», 1933:

— **наивнореалистическую** технику, которая является установкой на похожесть, на натуру как она есть; это «ощепенелость натуральных форм» /Виновьева, 1993, 37/:

Дерево растет, напоминая,
 Естественную деревянную колонну.
 От нес расходятся члены,
 Одеты в круглые листья.
 Собрание таких деревьев
 Образует лес, дубраву /Л,88/

«Искусство», 1930;

— **архаизирующую технику**, т.е. эклектическое, бессистемное смешение /стилистическое в том числе/ элементов новой системы с элементами старой:

Но старцы сумрачной толпой
Сидят на бревнах меж домами...
Тогда, привязанные к хатам,
Они глядят на этот мир,
Обсуждают, что такое атом,
Каков над воздухом эфир Л,113—114/

«Отдыхающие крестьяне», 1933;

В приведенном примере Заболоцкий нарочито сталкивает новые научные термины, которые и сами по себе опускаются чужеродными в поэтическом тексте, с явными архаизмами /«старцы», «хаты»/.

— **инфантильную технику**, которую можно охарактеризовать как регресс к детским приемам изображения, например, как в следующем примере, к фризовому расположению предметов:

Гляди: спадает с древа лист.
Кукушка, песенку постря
На двух тонах /дигя простое!/,
Поет внутри высоких рош.
При солнце льется ясный дождь,
Течет вода две—три минуты.
Крестьяне бегают разуты.
Потом опять сияет свет.

Дождь миновал и капель нет.

Открой мне смысл картины этой Л,98/

«Поэма дождя», 1931;

так что искушенный читатель, во-первых, может оценить широкий арсенал изобразительных средств, используемых Заболоцким в рамках художественной системы примитива, и, во-вторых, он способен «открыть смысл этой картины».

Итак, в авторской маске «писателя-модерниста» Заболоцкий проявляет себя как носитель модернистского типа сознания: поэт осознает значение своей творческой деятельности в производстве важнейших общечеловеческих смыслов, то есть в мифотворчестве, для чего он и обращается к двум мономифологическим¹³⁶ сюжетам — «трехопадению» и «возвращению в эдем». Решение проблемы мифологической традиции у раннего Заболоцкого, а именно — предпринятая поэтом дехристианизация и обращение к символам оккультной философии — помогает обосновать авторскую концепцию «культурного человека» с образующими ее мотивом еды-смерти и антипрокреативным пафосом, важнейшей составляющей которой является образ первопоэта — мифотворца и миротворца, восстанавливающего сакрально-мистическую функцию текста. Авторская маска, воплощенная в «Смешанных столбцах» в имплицитной фигуре «слепого монаха»,

являющейся соединением, с одной стороны, психофизиологического комплекса «нелюбви к женщине», а с другой, персонифицированной системой духовной философии Циолковского и Агришпы Неттесгеймского, в 1946 году впервые трансформируется в образ автора — идеального творца, тем не менее персонажно опосредованного фигурой Бетховена, в которой очень четко прослеживается связь с романтической и символистской традицией поэта-мессии.

Однако, несмотря на столь явные модернистские рецидивы, в раннем Заболоцком несомненно выявляются черты постмодернистской ментальности. Мифотексты Заболоцкого транслитературны. Это тексты-гиперцитаты, в которых собственный смысл /а, следовательно, и собственный авторский голос/ рождается в полилоге чужих текстов, в хоре чужих голосов. Гиперцитатность была принципиально важна для Заболоцкого при разработке жанра «стихотворений о любви», который, с одной стороны, предполагал наличие лирической эмоции, но с другой, если учесть общеобэриутскую тенденцию к отказу «от гины переживаний и эмоций», исключал у Заболоцкого эмоциональность как таковую. Выходом из эстетически тушковой ситуации для Заболоцкого, в отличие от натуралистически-откровенного Введенского, была

«гиперэстетичность», ориентация на чужие слово, образ, ритмико–синтаксическую фразу.

В текстах–гиперцитатах автор–творец в полной мере проявляется как функциональный принцип, осуществляющий процесс ограничения, исключения и выбора /по М.Фуко/, что наглядно продемонстрировано в отборе цитируемых текстов /жестоких романсов/ при разработке мотива гибельной любви–страсти и, особенно, при создании инвариантных типов «активной женщины» и «мужчины–мученика» в поэме «Падение Петровой».

К сожалению, техника цитатных напластований, разработанная Заболоцким при создании женского типа, в образе Кирилла осталась недоиспользованной /возможно и поэтому поэма «Падение Петровой» была выведена автором из основного корпуса своих сочинений/. Чужие тексты здесь присутствуют как собственное читательское знание, как общий культурный фон, в то время как образ Петровой «заставляет» читателя реконструировать смысл, рождающийся за счет авторской трансформации чужого сознания в свое. Конституируемый «смысловой гибрид» /Бахтин, 1975, 172/ /каковым и является образ Петровой, а, частично, и образ Кирилла/ начинает функционировать как архетип, т.е. схема образа, каждый раз наполняемая новым, «чужим–своим» содержанием. С одной стороны, механизм подобного функционирования текстов в тексте приводит к тому, что смысловое поле текста–гиперцитаты сужается до одного мотива — в данном случае, до мотива

сексуального преследования женщиной мужчины, а авторская позиция становится предельно конкретной; но, с другой стороны, «удвоение», «утроение» и т.д. смыслов приводит к расширению образа до символа — здесь: символа природной агрессивности /женское начало/, из которого рождается центральный в художественной системе Заболоцкого образ «природы–тюрьмы»; и символа творимой культурой гармонии /мужское начало/, что, в свою очередь, и образует феномен авторской маски «писателя–модерниста». Возможной только на пересечении бесконечного множества чужих сознаний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Использование приема сменяющихся авторских масок как одного из способов выражения внутритекстуальной авторской позиции у раннего Заболоцкого свидетельствует, с одной стороны, о преодолении субъективного моноцентризма в литературном произведении, и, с другой, о попытках избежать «коммуникативного провала» в условиях острого дефицита личностного начала. Опасение несостоявшегося общения в стерильном, очищенном от душевных движений художественном пространстве как одна из важнейших обэриутских тем станет центральной в поэзии «отзвуков и откликов» зрелого Заболоцкого.

Опора на индивидуальные структуры художественного мышления, а именно, на идеологические стереотипы в маске «пролетарского писателя»: на древнейшие культурные модели /ритуальные, мифологические, фольклорные/ в маске «писателя-архаиста/; на новейшие мифологемы сверхинтеллектуального утопического сознания в маске «писателя-модерниста» с активным погружением в стихию массовой культуры во всех текстовых «слоях», — все это позволило Заболоцкому создать культурно многомерный художественный мир, свободный от пустой саморефлексии, а потому открытый для продуктивного диалога с читателем. Ориентация на активную читательскую позицию, при которой сам адресант

формирует образ своего адресата в зависимости от своего — индивидуального — культурного опыта, — это путь, ведущий к восполнению утраченной субъективности, был указан в отечественной литературе именно Заболоцким. Авторская маска, в которой обнаруживается стремление поэта к выявлению вечных, архетипических, неуничтожимых первооснов /искусства, в том числе/, а, тем самым, и стремление к слиянию, воссоединению с народной внеиндивидуальной жизнью, — в условиях надвигающегося тоталитаризма была гарантией /весьма хрупкой/ спасти искусство от личностной аннигиляции — и автора, и читателя, и суверенной личности вообще.

Путь Николая Заболоцкого /как и Андрея Платонова, и Александра Твардовского/ был не столько движением личности в массу /как того требовала официальная доктрина/, сколько обретением личного в «массовом человеке» /историческая перспективность /во всяком случае — неоднозначность/ этого социального феномена сегодня уже осмыслена философски^{137/}. Следствием развития принципа авторских масок явилась «неприметность»^{138/}, объявленная Заболоцким высшей эстетической и этической ценностью уже на исходе своей творческой деятельности и провозглашенная им своим поэтическим кредо, согласно которому интерес писателя привлечен не к чему-то экстраординарному, а, напротив, к самому обычному, повседневному и, следовательно, вечному /«... истинный художник снимает с вещей и

явлений пленку повседневности и говорит своему читателю: — То, что ты привык видеть ежедневно, то, почему ты скользишь привычным взором, на самом деле не обыденно, не буднично, но полно неизъяснимой прелести, большого внутреннего содержания, и в этом смысле — таинственно» /(*Почему я не пессимист?*), 1957/ Л.593/, и, что особенно важно, принципом поэтики — поэтики «точек зрения», давшей Заболоцкому возможность, во-первых, использовать множество разнообразных ракурсов описания для создания мультипликационной картины мира

И тогда я открыл свою книгу в большом перешлете,
 Где на первой странице растения виден чертеж...
 И цветок с удивленьем смотрел на свое отраженье
 И как будто пытался чужую премудрость понять...
 И подобье цветка в старой книге моей шевельнулось
 Так, что сердце мое шевельнулось навстречу ему.

Л.180/

«Все, что было в душе». 1936:

и, во-вторых, «ощутить позицию Другого и испытать эстетическое впечатление Другого как свое» /Курицын, 1996, 347/ — как в знаменитом «Портрете», где «душа» поэта смотрит «ее» глазами на «себя» —

С портрета Рокотова снова
 Смотрела Струйская на нас...
 Со дна души моей мерцают
 Ее прекрасные глаза Л.254/.

Таким образом, способность Заболоцкого трансформировать полистилистичность своего поэтического языка периода «Столбцов» в индивидуальный — «свой» — стиль и «утвердить в глазах читателя такой язык как единый» /Лотман, 1992, 182/ свидетельствует о его художественной состоятельности.

Подводя окончательные итоги проведенного исследования, хочется еще раз подчеркнуть отсутствие произвола в выборе языка научного описания художественного мира раннего Заболоцкого. Те основные понятия — «авторская маска», «двойное кодирование», «интертекстуальность», «кризис авторитетов», «фрагментарность дискурса», «метаописательность», — которыми свободно оперируют современные постмодернистские теоретики и практики, в латентной форме присутствуют в поэтической лаборатории ОБЭРИУ, чей опыт без натяжек оценивается как предпостмодернистский. Николая Заболоцкого, наряду с Даниилом Хармсом, Осипом Мандельштамом, Андреем Платоновым, Владимиром Набоковым, Михаилом Бахтиным, можно отнести к тем порубежным фигурам, чье творчество не только знаменовало собой конец одной эстетической эпохи /модернистской/, но и формировало новую художественную парадигму, ее эстетические законы и принципы поэтики. И, может быть, прежде всего это относится к «Столбцам», которые были одной из первых

попыток отечественной литературы освоить свои «пограничные зоны». Появившаяся на стыке «высоколобного» модернизма и ширпотребного масскульта, эта книга манифестировала концептуальный переворот от искусства классического, высокого к искусству универсальному, подлинно массовому. И, кстати, несмотря на претензии современных постмодернистов /Руднев, 1997, 223/, именно Заболоцкий был первым художником, открыто признавшимся в том, что искусство не отображает реальность — оно само реально. И, несмотря на сомнения некоторых современных критиков, Заболоцкий принадлежит к объединению поэтов, создавших для нас «реальное искусство».

ПРИМЕЧАНИЯ
ко Введению:

- ¹Известно, что Заболоцкий очень тщательно и на протяжении всей творческой жизни формировал состав своего итогового собрания произведений. Известны четыре Свода, то есть рукописных собраний стихотворений и поэм, подготовленных самим Заболоцким, — 1936, 1948, 1952, 1958 годов Л,601/.
- ²См. в «Разговорах» беседу Л.Липавского с В.Я.Прошом /Липавский Л., 1993, 38—40/; воспоминания И.Бахтерева о встрече участников «Левого Фланга» с профессурой ГИИИ /Ванна Архимеда, 1991, 441—445/ и И.Синельникова /«Постепенно круг знакомств Заболоцкого расширялся. Его узнали и оценили Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов, В.А.Каверин, будущий редактор пятитомного собрания творений Велимира Хлебникова — Н.Л.Степанов /их лекции я слушал в Институте истории искусств/. ... Николай Алексеевич показал мне книгу, подаренную ему Тыняновым. Надпись на ней гласила: «Первому поэту наших дней» /ВоЗ, 1984, 109/; и письмо Заболоцкого Н.Л.Степанову от 29 марта 1944 года в связи со смертью Ю.Н.Тынянова /Заболоцкий, 1984, III, 339/.
- ³Возможность соотносить раннего Заболоцкого с эстетикой постмодернизма уже указана в научной литературе о поэте /Пурин, 1994/.

⁴См. дискуссию «Есть ли кризис в современной поэзии? // Молодая гвардия. 1928. №12. С.191—201.

⁵См.: Курицын Вяч. О некоторых попытках противостояния «авангардной парадигме» // НЛО. 1996. №20. С.342.

⁶Например, в «Подвиге»: «Мартын посмотрел на перечницу, к которой дядя потянулся, и ему показалось, что эту перечницу ... он видит в последний раз. ... Одновременно и вся мебель в комнате, и ненасытный пейзаж в окне, и часы с деревянным циферблатом над буфетом, и увеличенные фотографии усатых сюртучных господ в черных рамах, — все как будто заговорило, требуя к себе внимания ввиду скорой разлуки» /Набоков В.. 1990, II, 278/.

к п.1.2.

⁷См.: Смирнов, 1994, 294—304 /Глава «О глупости»/.

⁸Мотив слепоты в творчестве Заболоцкого сквозной. В 1930-е годы поэт наделяет слепотой природу, тютчевский ночной хаос — в программном для этого периода стихотворении «Я не ищу гармонии в природе» /«Слепая ночь опустится к реке» Л,160/. Первое стихотворение, написанное Заболоцким после вынужденного молчания /1939—1946/ — «Слепой», где слепота вновь «возвращается» лирическому субъекту /«И боюсь я подумать, / Что где-то у края природы / Я такой же слепец / С опрокинутым в небо лицом» Л,195/. И, наконец, в одном из своих самых последних стихотворений — «На закате» — Заболоцкий восстанавливает мотив слепоты как истинного, внутреннего зрения /«Душа в невидимом блуждала, / Своими сказками полна, / Незрячим взором провожала / Природу внешнюю она» Л,324/.

⁹В романе Л.Добычина «Город Эн» повествование ведется от лица рассказчика, который очень плохо видит. Тем не менее автор «обнаруживает» это лишь в последней, 34-й главе, предпочитая его «неправильное» зрение

«правильному» /«...я **случайно** попал взглядом в стекло. — Погоди, — сказал я, изумленный. Я снял с его носа пенсне и поднес к своему. В тот же день побывал я у глазного врача и надел на нос стекла. Отчетливо я **теперь видел** на улице лица... На дереве я **теперь видел** все листики... Я **увидел** двенадцать тарелок... я **видел** людей... я **увидел** узор... Я **увидел теперь**, что застежка плаща... я **увидел**, что звезд очень много... Я стал думать о том, что до этого, **все что я видел, я видел неправильно**. Мне интересно было бы **увидеть теперь** Натали и **узнать, какова она**. Но Натали далеко была» /Добычин Л., 1989, 123/.

¹⁰См.: «Что **личность** в отношении к идее человека, то народность в отношении к идее человечества. Другими словами: народности суть личности человечества. Без национальностей человечество было бы мертвым логическим абстрактом... В отношении к этому вопросу я скорее готов перейти на сторону славянофилов, нежели оставаться на стороне гуманических космополитов, потому что если первые и ошибаются, то как люди, как **живые** существа, а вторые и истину—то говорят, как такое—то издание такой—то логики...» /Белинский В.Г., 1956, 28—29/; «В бесконечном множестве органических типов есть тип человека, который не смешивается ни с типом минерала, ни с типом растения, ни с типом животного» /Майков В.Н., 1985, 127/.

¹¹О неприятии обэриутами «национального» см. Липавский Л., 1993, 18; и о нарочитом смешении «русского» и «немецкого» в Заболоцком — в воспоминаниях Евг.Шварца /«Заболоцкого увидел я в первый раз в 27 году. Был он тогда румян, ... важен, как теперь, и строг в полной мере. Свои детские стихи подписывал он псевдонимом «Яков Миллер». И когда начинал он говорить особенно методично и степенно, то друзья, посмеиваясь, называли его «Яша Миллер». Он говорил о Гете почтительно...

Заболоцкий — сын агронома и землемера из Уржума, вырос в огромной и бедной семье, уж в такой русской среде, что не придумаешь гуще. Поэтому во всей его методичности и в любви к Гете /«немецкости» — Н.Ш./ чувствовался очень даже русский спор с домашним беспорядком и распушенностью» /Шварц Евг., 1990, 366—367/.

«Хоть и вышел он из самых недр России, из Вятской губернии, из семьи уездного землемера, и нет в его жилах ни капли другой крови, кроме русской, крестьянской, — иной раз своими повадками, методичностью, важностью напоминает он немца» /Шварц Евг., 1990, 511—512/.

¹²См.: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С.67 со ссылкой на: König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Vorgestellt von Klaus Günzel. Berlin, 1981.

¹³См. также «Моя возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо» по поводу отрицания Введенским тематики /Введенский А., 1993, II, 174—176/.

¹⁴«... понятие Другого в человеке, или его собственной по отношению к себе «инаковости» — того, не раскрытого в себе «другого», «присутствие» которого в человеке, в его бессознательном, и делает человека нетождественным самому себе» /Ильин И.П., 1996, 78/.

¹⁵«Возьмем, например, разграничение паранойи и шизофрении — они отличаются /конечно, не в узко клиническом смысле/ по принципу системности. Больной паранойей одержим навязчивым состоянием, фокусирующим для него картину мира в единое целое, организующим его мир, в то время как в большинстве разновидностей шизофрении помешательство не носит

системный характер, картина мира **разорвана и фрагментарна**» /«Постмодернизм и культура», 1993, 6/.

- ¹⁶ Хотя, по справедливому наблюдению А.Медведева, «русские специалисты по ОБЭРИУтам предпочитают не оперировать категориями «модернизм» и «постмодернизм» /Медведев, 1991, 129/, необходимость соотнести художественный опыт ОБЭРИУ с направлениями, определившими собой развитие европейской культуры XX века, становится все более и более осознанной /См.: Медведев, 1991; Носков, 1991; Курицын, 1996/.
 Что же касается методологической основы поставленной нами проблемы, то принципы постмодернистской эстетики достаточно подробно изложены в зарубежной и отечественной литературе. Наиболее полная библиография составлена И.П.Ильиным /Ильин, 1996, 236—250/. Следует назвать и ряд исследований, посвященных теоретическому и историко-литературному осмыслению художественной практики русских постмодернистов. Среди наиболее значимых работы В.Курицына /1994, 1996/, М.Липовецкого /1989, 1992, 1992а, 1994/, М.Эпштейна /1988, 1989/, П.Вайля и А.Гениса /1989/ и А.Гениса /1992, 1994/, а также материалы «круглого стола» «Постмодернизм и культура» /1993/.

ко II главе. п.2.1.

- ¹⁷ В таком случае, согласно терминологии пролеткультовского теоретика А.А.Богданова, Заболоцкого следовало бы назвать «солдатским писателем».
- ¹⁸ Даже в манере исполнения своих стихотворений Заболоцкий выдерживал выбранную им модель творческого поведения: «Заболоцкий читал так, как это соответствовало **строю** его ранних стихов: четко,

императивно, мажорно, без всяких признаков
«музыкального самозабвения» /ВоЗ, 1984, 122/.

¹⁹См.: у Е.Г.Эткинда, 1997, 489; и у автора этой работы
/Шром, 1990, 128—129/.

²⁰Известно, что издательство не приняло проект Л.А.Юдина
/См.: Заболоцкий, 1995, 76/.

²¹См. у Б.М.Гаспарова очень важное наблюдение о связи
цветописи поэмы А.Блока с балаганом и кинематографом
/Гаспаров, 1994, 8/.

²²См.: «Бюллетени Государственного литературного музея.
№4. Лубок. Ч.І. Русская песня. — М., 1939. — С.186.

²³См. об «особом принципе составления стихов по методу
«анаграмм»: «Каждый поэтический текст в этих традициях
... строится в зависимости от звукового /фонологического/
состава ключевого слова, чаще всего — имени бога
/обычно неназываемого/. Другие слова текста подбираются
таким образом, чтобы в них с определенной
закономерностью повторялись звуки /фонемы/ ключевого
слова» /Иванов, 1976, 251/.

к III главе. п.3.0.

²⁴Лубочный текст поэмы «Торжество Земледелия» будет
рассмотрен в IV главе.

²⁵«Я /Шкловский В.Б. — Н.Ш./ предлагал другое название,
которое выразило бы его мысль еще ясней: «Архаисты-
новаторы» /Тынянов Ю.Н., 1977, 568/.

²⁶См.: Македонов А.В., 1987, 76—III; Эткинд Е.Г., 1997,
489—496; Турков А.М., 1981, 25—39.

²⁷Неслучайно А. Турков, комментируя авторскую позицию в стихотворении «Народный Дом», считает нужным сослаться на заметку в «Ленинградской Правде» //, чтобы документально подтвердить «право поэта на усмешку над этим «домом» /Турков А.М., 1981, 32—33/.

²⁸Пожалуй, лишь А.В.Македонов несколько шире трактует обращение Заболоцкого к формам народной жизни и искусства, говоря о карнавальной, амбивалентной интонации книги в целом.

к п.3.1.

²⁹Разумеется, народные празднества устраивались в это время и за пределами европейского континента. Так, например, Орест Цехновицер, известный советский методист–организатор массовых праздников, ссылается на современный опыт Китая, Японии, США /Цехновицер, 1927, 33, 111, 112/. Кроме того, в Европе настойчиво пропагандировалась идея организации и проведения всемирного праздника — дня Мира. Цитата из английского «методического пособия» /F.H.Nayward «A first book of school celebrations», London, 1920/: «Все нации должны предоставить лучшие творения своих писателей, государственных людей, музыкантов, артистов и т.д. и должны этот день праздновать совместно. Этот праздник — наилучший способ отбросить всякую национальную и сектантскую узость. Мы мыслим даже о всенациональном, общем празднестве, которое содержало бы такие элементы культуры, какие способствовали бы объединению обитателей всего земного шара» /Цит. по Цехновицер, 1927, 40/. Тем не менее, в данной работе культурологические рассуждения о феноменальности праздника корректно ограничить рамками Европы.

- ³⁰См. «Хронику Ленинградских Празднеств 1919—1922 г.» Адр.Пиотровского // Массовые празднества. Л., 1926. С.53—84.
- ³¹См. практические пособия по организации и проведению революционных праздников О.Цехновицера «Демонстрация и карнавал» /М., 1927/ и «Празднества революции» /Л., 1931/.
- ³²О «здоровой физиологической радости» тоталитарной культуры см. Вл.Паперный, 1996, 166—170; Абрам Терц, 1989, 434—436.
- ³³Сопшемся лишь на те имена, которые были в поле творческого внимания Н.Заболоцкого.
- ³⁴Ср. противопоставление революционного, т.е. «праздничного», мироощущения контрреволюционному, «будничному» по своему характеру, у В.И.Ленина: «Революции — это **праздник** /здесь и далее выделено нами — Н.Ш./ угнетенных и эксплуатируемых... Мы окажемся изменниками и предателями революции, если мы не используем этой **праздничной** энергии масс... Кто в настоящий революционный момент сознательно способен предпочесть мирное плавание и путь безопасной «оппозиции» — тот пусть лучше дождетя конца революции, когда **минет праздник**, снова начнутся **будни...**» /Ленин, 1988, 463—464/.
- ³⁵Об этом у Вяч.Иванова /Иванов, 1988, 345/.
- ³⁶См. «Хронологическую схему Ленинградских празднеств» /«Массовые празднества», 1926, 84/, согласно которой в 1918 году был проведен один праздник, в 1919 — 3, а в 1920 — уже 8. Рекордное же количество праздников приходится на 1939—1941 годы, когда только в ленинградском ЦПК и О им.С.М.Кирова было проведено 111 балов, карнавалов, театрализованных митингов и проч. /См. Захаров А.В., 1989, 284/.

- ³⁷Тезисы доклада П.М.Керженцева о народных празднествах на I съезде рабоче-крестьянского театра /Москва, ноябрь, 1919 г./ // Керженцев П.М., 1920, 106—107/.
- ³⁸См. Мазаев, 1978, 136.
- ³⁹См., напр.: Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Берлин, 1926. С.11 и дальше.
- ⁴⁰Тезисы доклада Вяч.Иванова на Первом съезде по внешкольному образованию /Москва, май 1919 г./ // Вестник театра, 1919, №26, 3/: «Стремиться приблизить народные празднества к формам действия...»; «изыскивать путь к реализации прямого участия всех собравшихся в отправлении праздничного обряда».
- ⁴¹«Пляшущий зритель и пляшущая зрительница придут в театр, и у порога оставят свои грубые, свои мещанские одежды. И в легкой пляске помчатся. Так толпа, пришедшая смотреть, преобразится в хоровод, пришедший участвовать в трагическом действии» /Сологуб Ф. Театр одной воли " «Театр». Книга о новом театре. Спб., 1908, 198/.
- ⁴²Всеволодский В. /Гернгросс/. История русского театра: в 2-х т. Л.М. 1929. С.56. Т.1.
- ⁴³Радлов С. Статьи о театре. 1918—1922. Пг., 1923.
- ⁴⁴Керженцев П.М. Творческий театр. Пг., 1920. Особенно главы «Социалистический театр» /С.44—50/ и «Народные празднества» /С.99—106/: «Но самыми типичными спектаклями грядущего будут зрелища под открытым небом. На месте теперешних площадей и парков — на Марсовом поле, в Гайд-Парке, у Елисейских полей — будут построены амфитеатры на сотни тысяч зрителей. Здесь несколько раз в году будут ставиться пьесы-зрелища... Тут же будут даваться грандиозные празднества» /Керженцев, 1920, 49/. Может быть, неслучайно в своей книге стихов 1936 г. «Тень друга» Н.Тихонов соединяет в праздничном порыве Советскую Россию, Францию и

Англию / «А вот при мне, с Бастилии начав, / Шагнул народ — Парижа лес веселый... / И в братстве снова найденной поруки / От стен Парижа и до стен Кремля / В тот день тянулись возгласы и руки» / Тихонов, 1958, I, 263—264/; «Под эти шумящие кроны, / Под неба британскую строгую высь / Народы Дуная и Роны, / и Рейна, и Эбро сошлись. / Но вечер нежданно украшен / В народов узорном усталом кругу / Советская молодость пляшет / На старом английском лугу» / «Народные пляски в Гайд-Парке» / Тихонов, 1958, I, 287/.

⁴⁵ «Балаган вечен» — об интересе Вс.Мейерхольда к формам народно-праздничной культуры см., напр.: Мейерхольд Вс. Балаган // Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Т.I. С.207—299.

⁴⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

⁴⁷ Цит. по Мазаеву, 1978. С.151.

⁴⁸ Ср.: «Соборность должна была реализоваться в искусстве и искусство обратиться в событие жизни» / Иванов, 1919, 3/.

⁴⁹ В 1906 году Вс.Мейерхольд ставит «Баланчик» А.Блока, в 1908 — «Петрушку» П.Потемкина, в 1910/1911 годах — «Шарф Коломбины» с посвящением режиссерской работы А.Блоку: в следующем сезоне — «Арлекин, ходатай свадеб» / «Арлекинада, созданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возродить Театр Масок, была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев *commedia dell'arte*» / Мейерхольд, 1968. I, 252/.

⁵⁰ См.: Радлов С. Статьи о театре. 1918—1922. Пг., 1923.

⁵¹ О постановках Игоря Терентьева см.: Жаккар Ж.-Ф., 1995, С.198—207. См. также «Общественное лицо ОБЭРИУ»: «...нам непонятно, ... почему так нелепо освистан «Ревизор» Терентьева?» / 521/.

⁵²«Предположим так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу — знаками. При этом они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет ли это театр? Будет? Скажите — балаган? Но и балаган — театр» // ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928. 2. 12.

к п.3.2.

⁵³См. также обращенное к А.Введенскому стихотворение «Возражение против В.»:

«Ты что же это, дьявол,
живешь, как готтентот,
Ужель не знаешь правил,
Как жить наоборот» Л,455/.

Прием реверсивного времени восходит у Заболоцкого к поэтике В.Хлебникова /Мирсконца // Хлебников В., 1987, 420—423/. Прием «остановившегося времени» используется также Введенским в «Елке у Ивановых», где и годовалый мальчик Петя Перов, и тридцатидвухлетняя девочка Соня Осетрова, и семидесятишестилетний мальчик Миша Пестров дети одних родителей.

⁵⁴Ср. также с «Таблицей возрастов», составленной Н.Заболоцким и Л.Липавским:

от 0 до 10 лет — младенец
от 10 до 20 лет — дитя
от 20 до 30 лет — отрок
от 30 до 40 лет — юноша
от 40 до 50 лет — молодой человек
от 50 до 60 лет — зрелый муж
от 60 до 70 лет — в самом соку и т.д. /Липавский, 1993, 36/.

⁵⁵Поскольку для нашей работы принципиально важным является сюжетно-композиционное построение «Столбцов», то мы будем строго придерживаться

авторской версии книги 1929 года /Заболоцкий Н. «Столбцы» 1929 года // Заболоцкий, 1983, I, 340—372/. Тем более, что существуют свидетельства самого поэта о стремлении к достаточно жесткой организации своих книг: «Надо писать не отдельные стихотворения, а **целую книгу**. Тогда все становится на свое место» /ВоЗ, 1984, 105/. См. также о сборнике стихотворений 1937 года, показательном названном «Второй книгой»: «Она еще не **цельная**: торчат концы старого, видны ростки нового. Буду надеяться, что в конце будущего года переиздам **книжку в более цельном** виде» /Заболоцкий, 1984, III, 336/. Кстати, книгой — «Венецианской **книжкой**» — поэт именует и итоговое собрание своих сочинений.

⁵⁶Ср. в стихотворении 1953 года «Ночное гулянье»: «Нынче ночью — большое гулянье, / и веселье, и праздник в саду. / Но когда пиротехник из рощи / бросит в небо серебряный свет, фантастическим выстрелам ночи ... Улетит и погаснет ракета, потускнеют огней вороха...» /Л, 258/. См. также: «... поднимался ярмарочный флаг или раздавалась пушечная стрельба, возвещавшая начало праздника» /Некрылова, 1984, 28/.

⁵⁷«В нем /праздничном времени — Н.Ш./ есть некоторое движение, но это движение постоянного возврата к одному и тому же истоку, иначе говоря, **круговое** /выделено автором/ движение» /Мазаев, 1978, 88/.

⁵⁸См.: Эткинд, 1997, 496.

⁵⁹«... важно не упустить из виду, что культура очень четко различает **прохладу** /здесь и далее выделено автором/ и... холод. Прохлада... как раз говорит о приобщении автора к мироощущению южных широт, эта прохлада синонимична теплоте» /Паперный, 1996, 174/. В массовой песне «Москва майская»: «Холод бежит за город», но «прохлада освежает и бодрит». Отметим, что с точки зрения климатически-метеорологической благоприятные

«Столбцы» /И стало все благоприятно» Л, 351/ не входят в «ненастно–гибельный» Петербургский текст /Гопоров, 1995, 282, 337—339/.

⁶⁰ Это одно из объяснений, почему «зимние» стихотворения 1928 года — «Игра в снежки» и «Поприщин» — не были включены в «Столбцы» 1929 года.

⁶¹ О содержании понятия «культура 2» см. Паперный, 1997, 18—19. Отметим лишь несомненное наличие переключек поставангардной и социалистической культурных моделей /см., например, Голомшток, 1994; Смирнов, 1994/.

⁶² См. у М.М.Бахтина о существовании особой «праздничной погоды», когда и «солнце играет на небе» /Бахтин, 1965, 300—301/; что описано эстетически чутким А.Платоновым в «Чевенгуре»: «... неизвестно, наступит ли зима при коммунизме или всегда будет летнее тепло, поскольку солнце вошло в первый день коммунизма и вся природа поэтому на стороне Чевенгура. ... он /коммунизм — Н.Ш./ есть конец истории, конец времени, время же идет только в природе...» /Платонов, 1991, 296, 330/.

⁶³ К 1929 году, т.е. тогда, когда «Столбцы» уже сложились как книга, в советской праздничной культуре наметилось раздвоение ранее единого массового праздника на официально–торжественную часть с парадами и банкетами и на народное гулянье, отнесенное ближе к вечеру и ночи в сады и парки культуры: «Ко времени конца демонстрации или карнавала должно в садах, на больших городских площадях, стадионах и проч. организовать народные гулянья. Обычно гулянье начинается с 4—6 часов вечера и продолжается до глубокой ночи» /Цехновицер О., 1927, 70/. Разграничение «дневного», официального и «вечерне–ночного», подлинно–народного, живого праздника ощущалось и на уровне массового сознания, например, отразилось в известной песне «Москва майская»: «Разгорелся день веселый... май течет рекой нарядной по

широкой мостовой. ... День уходит и прохлада // освежает и бодрит. **Отдохнувший от парадов**, город праздничный гудит. Вот когда встречаться парам. Говорлива и **жива**, по садам и по бульварам растекается Москва.

⁶⁴1952—1953 годы для Заболоцкого — время пересмотра жизненных и художественных ценностей. В стихотворении «Ночное гулянье» переоценку получает философия праздника. Тем не менее с точки зрения пространственно-временной поэт сохраняет верность эстетике народно-праздничной культуры.

к п.3.3.

⁶⁵См., например, у: Афанасьев, 1985, II, 207, 331 и др.

⁶⁶Сказочный пир при всем его вселенском размахе имеет свои границы — «и сделали пир на весь **крещеный мир**» /Афанасьев, 1985, II, 301/.

⁶⁷Советский массовый праздник был феноменом прежде всего городской культуры, то есть он создавался теми и был направлен на тех, кто, покинув деревню и став новым горожанином, оторвался от традиций сельских праздников с их земледельческой обрядовостью, но не мог постичь высот интеллектуальной культуры и, как следствие, находился в культурном вакууме. Таким образом, важной особенностью городского праздника является его пограничность. Ср.: «Наше внимание сосредотачивается преимущественно на празднествах, развертывающихся на площадях и улицах **города** /выделено автором/ /Массовые праздники, 1926, 10/.

⁶⁸См. выше о характере сюжетного времени в «Столбцах».

⁶⁹См. также комментарий М.М.Мейлаха о «мотиве всадника-победителя, триумфатора» у Введенского /Введенский, 1993, I, 256/.

к п.3.4.

⁷⁰Особый интерес к фокстроту высказывал А.Белый. Из авторского комментария к циклу стихотворений «После звезды»: «Меня влечет теперь к другим темам: музыка «пути посвящения» сменилась для меня музыкой фокстрота, бостона и джимми; хороший джозбэнд предпочитаю я колоколам Парсиваля; я хотел бы в будущем писать соответствующие фокстроту стихи» /Белый, 1988, 471/.

⁷¹Футбольный матч как праздник описывается и Ю.Олешей /«Многие... были возбуждены предвкушением исключительного зрелища... Предстоял **небывалый праздник** — долгожданый матч»; «Издали все производило более легкое, **праздничное** впечатление» /Олеша, 1987, 88, 94/. Любопытное наблюдение находим и в воспоминаниях Н.Я.Мандельштам: «Новое» представлялось ему в виде спортивных **праздников** /ездил на какой-то футбол/» /Мандельштам Н.Я. // Мандельштам, 1990, I, 517/. Ср. у О.Мандельштама в одном из вариантов его «футбольных» стихотворений: «Один мячом завладеет / и как **герой в толпе** живет» /Мандельштам, 1990, I, 429/.

⁷²Ср. у Мандельштама /Мандельштам О., 1990, I/:
«... и вся Москва на яликах плывет» /181/ /Довольно
кукситься!..» /1931/;
«... и подбивает взять почасно ялик /183/ /Сегодня
можно снять декалькомани», 1931/
«На реке Москве есть светоговорильня,
С гребешками отдыха, культуры и воды...
Эти судоходные марки и открытки,
На которых носимся и несемся мы» /185/ /«Там, где
купальни...»,
«домашнее название стихотворения 1932 года — «Парк
культуры»/.

⁷³См.: Некрылова, 1984, 155.

- ⁷⁴«Панорама — ... чаще всего длинная картина больших размеров, помещаемая на стене специально круглого здания, в центре которого находится зритель» /Некрывлова, 1984, 188/.
- ⁷⁵Об артефактуальных аллюзиях названия см. в п.3.6.
- ⁷⁶Стихотворение «Цирк», опубликованное в феврале 1929 года, не могло быть включено в уже составленный к августу 1928 года макет «Столбцов» /См.: Заболоцкий, 1984, III, 308/. Эта — «техническая» — причина и несомненная органичность тем, образов, интонаций «Цирка» для «Столбцов» позволяет сделать исключение и рассмотреть стихотворение в контексте книги.
- ⁷⁷«Гротеск-наездница... — Стоя на скачущей лошади, наездница принимает балетные позы, делает танцевальные па и воздушные пируэты,... иногда стоя спиной по ходу лошади» /Цирк, 1979, 105/.
- ⁷⁸Ср. у Д.Хармса в стихотворении 1931 года:
 «Мне бы в голову забраться козлом,
 чтоб осмотреть мозговое устройство» /Хармс, 1997, I, 209/.
- ⁷⁹Акробаты всегда были непременными участниками народных праздников. Шпильманы в Германии, мимы в Италии, франты в Польше, скоморохи в России включали в свои выступления акробатические элементы /См.: Цирк, 1979, 28, 302—303/.
- ⁸⁰О «неготовом», «становящемся» теле в системе народно-праздничной культуры см.: Бахтин, 1990. Глава «Гротескный образ тела у Рабле и его источники». С.335—406, особенно 351—360.
- ⁸¹См.: «It is possible that the «deformed foetus» image has direct «Petersburg» connotations: it brings to mind Peter the Great's collection of deformed and aborted foeti preserved in jars of spirit» /Björling, 1973, 99—100/.

⁸²«Смешение человеческих и звериных черт — один из древнейших видов гротеска» /Бахтин, 1990, 350/.

⁸³«В балаганчиках вниманию желающих предлагались восковые фигуры, чудовища, дикие люди, обросшие мехом, и даже недавно пойманная в Атлантическом океане рыбаками **сирена**» /Давыдов, 1964, 26/.

⁸⁴О мифологической символике и литературных аллюзиях образа «женщины–птицы» в IV главе.

⁸⁵Ср. у А.Введенского в «Кругом возможно бог»:

Утром встаю в два...

На стуле моя голова

Лежит и смотрит на меня с нетерпением.

Ладно, думаю, я тебя надену...

А потом через десять часов я ложусь...

голову отклею»...

Повадился дурак на казни ходить,

тут ему и голову сложить...

Толпа...

веревочным топором

отняла ему голову. /Введенский, 1993, I, 128,

131/.

М.Мейлах указал на связь мотива безголовости с культовой для XX века темой людей–кукол /Введенский, 1993, I, 246/.

⁸⁶У Ю.Олеси: «Меняя как-то рубашку, я увидел себя в зеркале и вдруг как бы поймал на себе разительное сходство с отцом... Я вспомнил: родительская спальня, и я, мальчик, смотрю на меняющего рубашку отца. Мне было жаль его. Он уже не может быть красивым, знаменитым, он **уже готов, закончен**, уже ничем иным, кроме того, что он есть, он не может быть». /Олеша, 1987, 21/.

⁸⁷«Об выпить рюмку водки» он может написать, разговаривая с мирами» /Незнамов, 1930, 78/.

⁸⁸ «Колокол» — громадный круглый шатер, расположенный на видном месте площади, где продавались водка, вино, пиво и т.п.» /Некрылова, 1984, 18/.

к п.3.5.

⁸⁹ «Лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, жести /между прочим, дошедший до наших дней в вывесках, изумительно разнообразных по тематике/. Набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киоты из латуни, бисера, стекла, шитья, печатные пряники, запеченное тесто... Резьба по дереву... Различные плетения, кружево и т.д. Все это лубок в широком смысле этого слова, и все это великое искусство» /М.Ларионов из предисловия к каталогу «Выставки иконописных подлинников и лубков» 1913 года /См.: «Примитив и его место в художественной литературе нового и новейшего времени», 1983, 11/.

⁹⁰ См.: Берков П.Н., 1953, 19.

к п.3.6.

⁹¹ «Крик», то есть громкое площадное слово, в толпе, из толпы и обращенное к толпе» /Бахтин, 1990, 185/.

⁹² «**А вот, извольте видеть**, господа,
Андерманир штук — хороший вид,
Грод Кострома горит;
Вон у забора мужик стоит...
Подходите, подходите...
И глаза протрите!...» /«Петербургский раек»/.
/Русская народная драма, 1953, 125, 126/.

⁹³ «Установив очередную картинку, раешник сначала пояснял, «что сие значит» /Некрылова, 1984, 91/.

⁹⁴ «Метатеза — стилистическая фигура, где перемещаются части близлежащих слов, например, суффиксы, или целые слова в одной фразе или в рядом стоящих фразах...

Метатеза часто встречается в крестьянских прибаутках.
Например:

«Бывал да живал, на босу ногу топор надевал,
топорищем подпоясывался, кушаком дрова
рубил...»

/Богатырев, 1971, 460/.

к п.3.7.

⁹⁵См. например: Филиппов, 1974, 95; Эткинд, 1973.

⁹⁶В 1904 году Блок не обходится без символистских рецидивов типа «В этот город торговли небеса не сойдут». Конструктивный принцип «мира снятых оппозиций» полностью будет реализован позднее — в «Страшном мире» /См.: Минц, 1969, 138/.

⁹⁷Как признавался Заболоцкий — «Ирония страшует стих» /См.: ВоЗ, 1984, 117/.

к IV главе. п.4.0.

⁹⁸См. Игошева, 1996, 26—30.

⁹⁹Среди избранных Хармсом произведений Белого — «Звезда», «Королева и рыцарь», «Пепел», «Первое свидание», «После разлуки», «Урна» /Хармс, 1991, 79/.

¹⁰⁰По мнению исследователей творчества Хармса, А.Кобринского и А.Устинова, «тема восприятия Хармсом творчества Белого ждет своего пристального внимания» /См.: Хармс, 1991, 157/.

¹⁰¹Такое обозначение предпочтительнее, нежели возможное — «поэт-символист», — поскольку расширяет сферу творческого внимания Заболоцкого, где, несомненно, присутствует и Осип Мандельштам /«... чувствую непреодолимое влечение к поэзии О.Мандельштама /«Камень»/ и проч.» — из письма Заболоцкого 1921 года М.И.Касьянову /Заболоцкий, 1984, III, 303/; и Борис Пастернак /См.: ВоЗ, 1984, 112—113, 120/.

¹⁰²«Гиперцитата не просто «открывает» текст на иные тексты, не просто расширяет смысловую перспективу. Она наслаивает множество текстов и смыслов друг на друга. По существу, она оказывается той смысловой воронкой, куда устремляются теснящие друг друга смыслы и тексты, при том, что последние часто противоречат друг другу и не поддаются объединению в единое целое господствующего, унитарного смысла... Гиперцитаты упорядочивают текст, одновременно создавая «вавилонь» смыслов» /Ямпольский, 1993, 68—69/.

¹⁰³См.: Эткинд А. Сodom и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. — М., 1996. Глава «Культура против природы: психология русского модерна» /214—272/.

¹⁰⁴Для русского литературного модернизма характерно сознательное обращение авторов к мифологическим образцам и столь же сознательное авторское мифотворчество. См., например, у Вяч.Иванова: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое. Из символа вырастает искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» /Иванов Вяч., 1994, 142/. Таким образом, то, что в авторской маске «писателя–модерниста» Заболоцкий репродуцирует устойчивые мифологические сюжеты, образы, мотивы, складывающиеся в авторский мифотекст, представляется логичным.

к п.4.1.

- ¹⁰⁵ См. у Н. Бердяева: «Дифференциация мужского и женского есть последствие космического падения Адама... Глубже всех постиг это Платон в своем «Пире» ... Пол прикрепляет человека к тому тленному порядку природы, в котором царит бесконечная смена рождения и смерти» /Бердяев, 1989, 62—63, 61/.
- ¹⁰⁶ «У Вейнингера /его работу «Пол и характер, о которой пишет Н. Бердяев, хорошо знали обэриуты/ См.: Хармс, 1991, 69/ в болезненно искаженном виде отражается учение великих мистиков об андрогине, о женщине и любви... Он видит в женщине результат падения человека» /Бердяев, 1989, 67/.
- ¹⁰⁷ Речь идет о книге /или книгах/ Д. Х. Джинса, английского физика и астрофизика — «Вселенная вокруг нас» /1932/ и «Движение миров» /1933/ /См.: Липавский, 1993, 72/.
- ¹⁰⁸ Изменение, внесенное в текст Заболоцким, тем показательнее, что практика бытования этого лермонтовского стихотворения в качестве народной песни показала, что текст Лермонтова практически не изменился, поскольку песня была популярной в так называемой интеллигентской среде, т.е. там, где оригинал был известен.
- ¹⁰⁹ Платон противопоставляет Афродите пошлой, дочери Дионы и Зевса, Афродите небесную, «что без матери /т.е. без женского начала — Н.Ш./, дочь Урана» /См.: Платон, 1970, II, 106/.
- ¹¹⁰ Данный сборник был составлен по записям фольклорных экспедиций, работавших в Ленинградской и близлежащих областях.
- ¹¹¹ Во всех рубриках учитывались романсы с любовным сюжетом.
- ¹¹² См. также примечания М. Б. Мейлаха к поэме «Кругом возможно Бог» /Введенский, 1993, I, 246, 247/.
- ¹¹³ В сходной сюжетной ситуации библейскую символику червя /символ внутреннего соблазна — Мр., 9, 44, 46, 48/

использует Введенский — «И шевелился полумертвый червь, кругом ничто не пело, когда она показывала хитрое тело» /«Куприянов и Наташа» /Введенский, 1993, I, 155/.

¹¹⁴О понятиях «ритмико—синтаксическое клише», «ритмико—синтаксическая формула», «формульный стиль» в статье М.Л.Гаспарова /Гаспаров, 1986, 197—198/.

¹¹⁵Отметим, что статья О.М.Брика «Ритм и синтаксис» относится к 1927 году.

¹¹⁶См.: Царькова Т.С. Метрический репертуар Н.А.Заболоцкого // Исследования теории стиха. Л., 1978, С.126—151.

¹¹⁷См.: Гаспаров М.Б., 1990, 102—107.

¹¹⁸«Умножение репрезентаций отрывает персонажей от заземленной реальности, расплывая ее в отражениях и **символах**» /Ямпольский, 1993, 76/.

¹¹⁹«Этому «бедному рыцарю» уже все равно стало: кто бы ни была и что бы ни сделала его дама... если б она потом хоть **воровкой** была, то он все—таки должен был ей верить и за ее **чистую красоту** копыя ломать» /Достоевский, 1973, 207/.

к п.4.2.

¹²⁰См. у Н.Бердяева в «Смысле творчества»: «Христианская семья, христианское устройство родового пола есть лишь неизбежный компромисс с миром, лишь послушание последствием греха» /Бердяев, 1989, 74/.

¹²¹Хотя увлечение Белого фокстротом было настолько хорошо известно, что, по словам М.Цветаевой, «превратилось в **миф** танцующего Белого» /Воспоминания об Андрее Белом, 1995, 271/.

¹²²См.: Белый А., 1989, 224—225.

¹²³Ср. с названием этого стихотворения в Своде 1948 — «Сад пыток» Л.605/ и с образом Л.Захера—Мазоха —

«Венера в мехах». А.Эткинд называет мех «мазохистским фетишем» /Эткинд А., 1996, 44/.

¹²⁴Всегда носивший очки, Заболоцкий пророчески предвидел ухудшение собственного зрения. См. в воспоминаниях Е.Шварца о встрече с Заболоцким в 1953 году: «Глаза его, маленькие и светлые, глядели тускло, а один он все время закрывал. Проверял зрение. У него подозревали туберкулез глаза» /Шварц, 1990, 365/. Разумеется, речь не идет только о прогрессирующем физическом недостатке. Как пишет Б.М.Гаспаров по отношению к стихотворениям «Пророк» А.С.Пушкина и «Ламарк» О.Мандельштама, «... обретение поэтом его сверхъестественного дара /«трансцендентного пророческого видения»/ связано с мучительной трансформацией его обычных, человеческих органов чувств: **глаз, ушей, языка...** В этом контексте образ потери зрения и слуха в стихотворении Мандельштама обретает высокий, мессианистический смысл... Иначе говоря, «глухота» /«слепота» — Н.Ш./ в этой системе ценностей отождествляется с «пониманием» /Гаспаров Б.М., 1993, 203—204/.

¹²⁵См. Заболоцкий, 1995, 199—201.

¹²⁶Определение иероглифа дано Я.С.Друскиным: «Иероглиф двузначен, ... собственное значение иероглифа — его определение как материального явления — физического, биологического, физиологического, психофизиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т.е. антиномией, противоречием, бессмыслицей» /Липавский, 1993, 71/.

¹²⁷См. о сакральном значении квадрата: «... прослеживается вполне однозначное соотношение между квадратом и крестом, где квадрат выступает в части функций, присущих кресту» /Эзотерический словарь, 1993, I, 161/.

- ¹²⁸ Книга К.Э. Циолковского «Монизм Вселенной» /1925/ была подарена Заболоцкому самим автором /См.: Заболоцкий, 1995, 200/.
- ¹²⁹ Сохранена авторская орфография.
- ¹³⁰ См.: Смирнов, 1994, 305.
- ¹³¹ См.: Семенова, 1994, 162—166. Глава «Автотрофность человека — искупление греха пожирания».
- ¹³² См.: Вейнингер О., 1992, 266, 330.
- ¹³³ «Для романтической традиции первой трети XIX века популярным воплощением этой жертвы во имя трансцендентной миссии стал образ ученого или художника, теряющего зрение или слух, но именно в силу этой потери оказывающегося способным перейти на высшую, «запредельную» степень познания. Излюбленной фигурой, выступавшей в этой роли в романтической иконографии, был Бетховен» /Гаспаров М.Б., 1993, 203/.
- ¹³⁴ В послевоенные годы Заболоцким был написан целый ряд стихотворений, в которых он пересматривал свои прежние ценности и авторитеты. Это «Я не ищу гармонии в природе» /1947/ — о Тютчеве, «Читая стихи» /1948/ — о Мандельштаме и Пастернаке, «Прощание с друзьями» /1952/ — о Хармсе и Введенском, «Поэт» /1953/ — о Пастернаке, «Ночное гулянье» /1953/ — о празднично-игровой стихии «Столбцов». К этим стихотворениям можно отнести и «Позднюю весну».
- ¹³⁵ Использованная нами классификация творческих манер в примитиве разработана Т. Зиновьевой /Зиновьева Т., 1993, 37/.
- ¹³⁶ «Мономиф — ... мифологический инвариант, ... архетип всей литературы, ее универсальный мотив...
Общечеловеческий литературный мономиф состоит ... из четырех четко выделяемых структурных элементов. Это «эдем», «падение или преступление», «путешествие»,

«возвращение или гибель» /«Современное зарубежное литературоведение», 1996, 249—250/.

к **Заключению**

¹³⁷См.: Гвардини, 1990.

¹³⁸«Неприметность» — ключевое слово, лейтмотив послевоенных стихотворений Заболоцкого. Например:

Спой мне, иволга, песню пустынную,

Песню жизни моей...

Избрала деревянную

Неприметную дудочку ты Л,203/

«В этой роще березовой», 1946;

Ничтожно и темно их /слов — Н.Ш./ девственное
пламя

и **неприметен** их одушевленный прах

Л,243/

«Светляки», 1949;

«В неясной мгле существованья

Был **неприметен** их удел» Л,287/

«Старость», 1956.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источники

1. Заболоцкий 1983 Заболоцкий Н.А. Собр.соч.:
В 3-х т. — М.: Худлит.,
1983. Т.1. Столбцы и поэмы
1926—1933. Стихотворения
1932—1958. Стихотворения
разных лет. Проза. — 655 с.
Ссылки на это издание даны
в тексте. Первая цифра
обозначает том, вторая —
страницу.
2. Заболоцкий 1984 Заболоцкий Н.А. Собр.соч.:
В 3-х т. — М.: Худлит.,
1984. Т.2. 463 с. Т.3. 415 с.
3. Заболоцкий 1929 Заболоцкий Н.А. Столбцы.
Л.: Изд-во пис. в Л-де,
1929. — 72 с.
4. Заболоцкий 1936 Заболоцкий Н.А. Статьи
«Правды» открывают нам
глаза // Литературный Ле-
нинград. 1936. №16, 1 апр.
5. Заболоцкий 1937 Заболоцкий Н.А. Вторая
книга. — Л.: Гослитиздат,
1937. — 82 с.
6. Заболоцкий 1937а Заболоцкий Н.А. Язык
Пушкина и советская поэзия
// Известия. 1937. 25 янв.
С. 6.

7. Заболоцкий 19376 Заболоцкий Н.А.
 <О Б.Пастернаке>
 Выступление на общем
 собрании ленинградских
 писателей. 4 день // Лите-
 ратурная газета. 1937.
 №16. С. 3.
8. Заболоцкий 1948 Заболоцкий Н.А. Стихо-
 творения. — М.:
 Сов.писатель, 1948. — 92 с.
9. Заболоцкий 1957 Заболоцкий Н.А. Стихо-
 творения. — М.:
 Гослитиздат, 1957. — 199 с.
10. Заболоцкий 1959 Заболоцкий Н.А. Стихо-
 творения. — М.:
 Гослитиздат, 1959. — 199 с.
11. Заболоцкий 1960 Заболоцкий Н.А. Избранное.
 — М.: Сов.пис., 1960.
 — 239 с.
12. Заболоцкий 1972 Заболоцкий Н.А. Избранные
 произведения. В 2-х т.
 — М.: Худлит., 1972. Т.1.
 — 400 с. Т.2. — 320 с.
13. Заболоцкий 1987 Заболоцкий Н.А. Вешних
 дней лаборатория. Стихо-
 творения (1926—1937 гг.)
 — М.: Мол.гвардия, 1987.
 — 175 с.

14. Заболоцкий 1989 Письма Н.А.Заболоцкого 1938—1944 гг. // Знамя. 1989. №1. С.96—127.
15. Заболоцкий 1989а Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы: Стихотворения. — М.: Худлит., 1989. — 352 с.
16. Заболоцкий 1991 Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения. — М.: Худлит., 1991. — 430 с.
17. Заболоцкий 1995 Заболоцкий Н.А. Огонь, мерцающий в сосуде. — М.: Педагогика-Пресс, 1995. — 945 с.
18. Афанасьев 1985 Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: В 3-х т. — М.: Наука, 1985. — Т.2. 464 с.
19. Багрицкий 1964 Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. — М.—Л.: Сов. писатель, 1964. — 570 с.
20. Белый 1988 Белый А. Стихотворения. — М.: Книга, 1988. — 576 с.
21. Белый 1989 Белый А. Серебряный голубь. — М.: Худлит., 1989. — 463 с.
22. Блок 1960 Блок А.А. Собр.соч.: В 8-и т. — М.—Л.: Гослитиздат, 1960. Т.1. Стихотворения 1897—1904.

- 715 с. Т.2. Стихотворения и поэмы 1904—1908.
- 466 с. Т.3. Стихотворения и поэмы 1907—1921.
- 714 с.
23. Блок 1962 Блок А.А. Собр.соч.:
В 8-и т. — М.—Л.:
Гослитиздат, 1962. Т.5.
Проза 1904—1917.
— 800 с. Т.6. Проза
1918—1921. — 556 с.
24. Брюсов 1987 Брюсов В.Я. Соч.: В 2-х т.
— М.:Худлит., 1987.
Т.1. 576 с.
25. Брюсов 1993 Брюсов В.Я. Огненный
ангел. — СПб.: Северо-
Запад, 1993. — 910 с.
26. Вагинов 1989 Вагинов К. Козлиная песнь.
Труды и дни Свистонова.
Бамбочада. — М.: Худлит.,
1989. — 477 с.
27. Ванна Архимеда
1991 Ванна Архимеда. — Л.:
Худлит., 1991. — 496 с.
28. Введенский 1993 Введенский А. Полн.собр.
соч.: В 2-х т. — М.: Гилея,
1993. Т.1. 288 с. Т.2. 272 с.
29. Воспоминания об
Андрее Белом 1995 Воспоминания об Андрее
Белом. — М.: Республика,
1995. — 592 с.

30. ВоЗ 1984 Воспоминания о
Заболоцком. М.: Сов.
писатель, 1984. — Изд. 2-е,
доп. 464 с.
31. Державин 1963 Державин Г.Р. Стихо-
творения. — М.—Л.:
Сов.писатель, 1963. — 456 с
32. Добычин 1989 Добычин Л. Город Эн.
Рассказы. — М.: Худ.лит.,
1989. — 221 с.
33. Достоевский 1973 Достоевский Ф.М.
Полн.собр.соч.: В 30-и т. —
Л.: Наука, 1973. Т.6.
Преступление и наказание.
— 423 с. Т.8. Идиот.
— 511 с.
34. Есенин 1967 Есенин С.А. Собр.соч.:
В 5-и т. — М.: Худ.лит.,
1967. Т.4. 328 с.
35. Ильф, Петров 1979 Ильф И., Петров Е.
Двенадцать стульев. —
М.: Худлит., 1979. — 296 с.
36. Как на Дерибасов-
ской... 1996 Как на Дерибасовской...
/песни дворов и улиц/
Кн.1. — СПб.: Пенаты,
1996. — 286 с.
37. Лермонтов 1988 Лермонтов М.Ю. Соч.:
В 2-х т. — М.: Правда,
1988. Т.1. — 720 с.

38. Липавский 1993 Липавский Л. Разговоры. Исследование ужаса // Логос. 1993. №4. С.7—88.
39. Лубок 1939 Лубок. Ч.1. Русская песня. — М.: Издание Гослит.музея, 1939. — 273 с.
40. Луговской 1977 Луговской В. Стихотворения и поэмы. — М.: Худ.лит., 1977. — 429 с.
41. Майков 1809 Майков В.И. Сочинения или Собрание Остроумных, Сатирических, Забавных Поэм. Нравственных Басен и Сказок, Театральных и других его Лирических творений. СПб.: Печатано при I-м Кадетском корпусе, 1809. — 400 с.
42. Майков 1985 Майков В.Н. Литературная критика. — М.: Худ.лит., 1985. — 408 с.
43. Мандельштам 1990 Мандельштам О. Соч.: В 2-х т. — М.: Худ.лит., 1990. Т.1. 638 с. Т.2. 464 с.
44. Маяковский 1955 Маяковский В.В. Полн.собр.соч.: В 13-и т. — М.: Гослитиздат, 1955. Т.1. 1912—1917. 464 с.

45. Маяковский 1958 Маяковский В.В.
Полн.собр.соч.: В 13-и т.
— М.: Гослитиздат, 1958.
Т.11. Киносценарии и
пьесы. 1926—1930. 703 с.
46. Набоков 1990 Набоков В. Собр.соч.:
В 4-х т. — М.: Правда,
1990. Т.2. 448 с.
47. Нарбут 1920 Нарбут В. Плоть.
Быто-эпос. Одесса, 1920.
— 32 с.
48. ОБЭРИУ 1928 «ОБЭРИУ» // Афиши
Дома печати. 1928.
№2. С.11—13.
49. Олейников 1991 Олейников Н. Пучина
страстей. Л.: Сов.писатель,
1991. — 272 с.
50. Олеша 1968 Олеша Ю. Пьесы. Статьи о
театре и драматургии. —
М.: Искусство, 1968.
— 390 с.
51. Олеша 1987 Олеша Ю. Зависть. Ни дня
без строчки. — Р.: Лиесма,
1987. — 351 с.
52. Олеша 1989 Олеша Ю. Лиомпа //
Олеша Ю. Зависть. Ни дня
без строчки. Рассказы.
М.: Известия, 1989.
С.387—391.

53. Песни 1963 Песни и романсы русских поэтов. — М.—Л.: Сов. писатель, 1963. — 1120 с.
54. Платон 1970 Платон. Пир // Платон. Соч.: В 3-х т. — М.: Мысль, 1970. Т.2. С.97—223.
55. Платон 1972 Платон. Законы // Платон. Соч.: В 3-х т. — М.: Мысль, 1972. Т.3. Ч. 2. С.116—143.
56. Платонов 1991 Платонов А. Чевенгур. — М.: Высшая школа, 1991. — 655 с.
57. Поэты группы «ОБЭРИУ» 1994 Поэты группы «ОБЭРИУ». — СПб.: Сов. писатель, 1994. — 637 с.
58. Пушкин 1949 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-и т. — М.—Л.: Изд-во Акад. наук СССР в Мск., 1949. Т.4. Поэмы. Сказки. — 552 с. Т.5. Евгений Онегин. Драматические произведения. — 623 с.
59. Русская народная драма 1953 Русская народная драма XVII—XX веков. М.: Искусство, 1953. — 356 с.

60. Русская хрестоматия 1888 Русская хрестоматия. Памятники древней литературы и народной словесности / Сост. Федор Буслаев. — М., 1888. — 256 с.
61. Сельвинский 1972 Сельвинский И. Избранные произведения. — Л.: Сов. писатель, 1972. — 960 с.
62. Современная баллада 1996 Современная баллада и жестокий романс. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. — 416 с.
63. Тихонов 1958 Тихонов Н. Собр. соч.: В 6-и т. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958. Т. 1. 552 с.
64. Хармс 1988 Хармс Д. «Я думал о том, как прекрасно все первое!» // Новый мир. 1988. №4. С. 129—159.
65. Хармс 1991 Хармс Д. Горло бредит бритвою // Глагол. 1991. №4. 240 с.
66. Хармс 1991a Хармс Д. Полет в небеса. Л.: Сов. писатель, 1991. — 560 с.
67. Хармс 1993 Хармс Д. О времени, о пространстве, о существовании и др. // Логос. 1993. №4. С. 102—124.

68. Хармс 1997 Хармс Д. Полн.собр.соч.: В 3-х т. СПб.: Академический проект, 1997. Т.1. 440 с. — Т.2. 504 с. — Т.3. — 351 с.
69. Хлебников 1922—1923 Хлебников В. Отрывок из «Досок судьбы». Листы 1–3. М., 1922—1923.
70. Хлебников 1987 Хлебников В. Творения. — М.: Сов.писатель, 1987. — 736 с.
71. Чуковский 1990 Чуковский К.И. Соч.: В 2-х т. — М.: Правда, 1990. — Т.1. 656 с.
72. Шварц 1990 Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. — Л.: Сов.писатель, 1990. — 752 с.

II. Научная литература

(монографии, сборники, статьи)

71. Агриппа 1996 Агриппа Негтестеймский. Критикобиографический очерк Ж.Орсье. — Томск: Водолей, 1996. — 96 с.
72. Александров 1966 Александров А. Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание» // Русская литература. 1966. №3. С.190—193.

73. Александров 1986 Александров А. «Столбцы» и «разговоры» Даниила Хармса // День поэзии. Л.: Сов. писатель, 1986. С.378—381.
74. Александров 1991 Александров А. Неоконченные драматические произведения Даниила Хармса // Театр. 1991. №11. С.10—12.
75. Алексеев—Яковлев 1948 Русские народные гулянья. По рассказам А.Я.Алексеева—Яковлева. В записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.—М.: Искусство, 1948. — 172 с.
76. Андрей Белый 1988 Андрей Белый. Проблемы творчества. — М.: Сов. писатель, 1988. — 832 с.
77. Бальмонт 1988 Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX века — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. М.: Высшая школа, 1988. — С.54—61.

78. Барт 1989 Барт Р. Смерть автора.
Удовольствие от текста //
Барт Р. Избранные работы:
Семиотика: Поэтика. —
М.: Прогресс, 1989.
С.384—391; 462—518.
79. Бахтин 1975 Бахтин М.М. Вопросы
литературы и эстетики.
— М.: Худлит., 1975.
— 504 с.
80. Бахтин 1979 Бахтин М.М. Эстетика
словесного творчества. —
М.: Искусство, 1979.
— 424 с.
81. Бахтин 1990 Бахтин М.М. Творчество
Франсуа Рабле и народная
культура средневековья
и Ренессанса. — М.:
Худлит., 1990. — 543 с.
82. Бахтин 1994 Бахтин М.М. Работы 1920–х
годов. — Киев: Некст, 1994.
— 384 с.
83. Башмаков 1987 Башмаков Н. Слово и образ.
О творческом мышлении
Велимира Хлебникова.
Дисс... Хельсинки, 1987
— 288 с.

84. Безыменский 1934 Безыменский А.И.
Выступление на I Все-
союзном съезде советских
писателей // Первый Все-
союзный съезд советских
писателей. 1934. Стено-
графический отчет. —
М.: Сов. писатель, 1990.
— С.550.
85. Белая 1979 Белая Г. Вечное
и преходящее. Человек и
природа в интерпретации
современной прозы //
Литературное обозрение.
1979. №2. С.11—16.
86. Белинский 1956 Белинский В.Г. Взгляд на
русскую литературу 1946
года // Белинский В.Г.
Полн. собр. соч.: В 13-и т.
— М.: Изд-во АН СССР,
1956. — Т.10. С.7—50.
87. Бердяев 1989 Бердяев Н.А. Эрос и
личность. Философия пола
и любви. — М.: Прометей,
1989. — 159 с.
88. Берков 1953 Берков П.Н. Русская
народная драма // Русская
народная драма XVII—XX
веков. — М.: Искусство,
1953. — С.9—40.

89. Богатырев 1971
Богатырев П.Г.
Художественные средства
в юмористическом
ярмарочном фольклоре //
Богатырев П.Г. Вопросы
теории народного искусства.
— М.: Искусство, 1971,
С.450—496.
90. Богомоллов 1991
Богомоллов Н.А. «Мы —
два грозой зажженные
ствола»: Эротика в русской
поэзии от символистов до
обэриутов // Литературное
обозрение. 1991. №11.
С.63—65.
91. Бочаров 1991
Бочаров С.Г. «Вещество
существования» //
Платонов А. Чевенгур.
— М.: Высшая школа, 1991.
С.451—488. /О Заболоцком
— С.474—479/.
92. Бровар 1991
Бровар В.В. «А бедный конь
руками машет...» // Русская
речь. 1991. №2. С.27—32.
93. Буркхарт 1996
Буркхарт Д. Автор.
Лирический субъект и текст
у Осипа Мандельштама //
Автор и текст. — СПб.,
1996. — С.408—428.

94. Вайль, Генис 1989 Вайль П., Генис А. Принцип матрешки // Новый мир. 1989. №10. С.246—250.
95. Вандерхилл 1997 Вандерхилл Э. Мистики XX века. — М.: Локид-Миф, 1997. — 552 с.
96. Вейнингер 1992 Вейнингер О. Пол и характер. — М.: ТЕРРА, 1992. — 480 с.
97. Веселовский 1870 Веселовский Ал.Н. Старинный театр в Европе. Ист. очерки Алексея Веселовского. — М.: тип. П.Бахметева, 1870. — 410 с.
98. Виноградов 1961 Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. — М.: Голитиздат, 1961. — 614 с.
99. Виноградов 1971 Виноградов В.В. О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971. — 240 с.
100. Виноградов 1976 Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избр. труды. — М.: Наука, 1976. — 511 с.

101. Виноградов 1972 Виноградов И. К вопросу о музыке стиха // Виноградов И. Вопросы марксистской поэзии. — М.: Сов. писатель, 1972. — С.312—400.
/О Заболоцком — С.317—318/.
102. Винокуров 1966 Поэзия и мысль. — М.: Сов.Россия, 1966.
/О Заболоцком — С.77—81/.
103. Витенсон 1934 Витенсон М. О «правде жизни», о классовой борьбе в литературе и о задачах критики // Звезда. 1934. №2. С.166—172.
104. Вихлянцева 1930 Вихлянцева В. Социология бессмысленки // Сибирские огни. 1930. №5. С.143—144.
105. Вишневицкий 1991 Вишневицкий И.
О «Комедии города Петербурга» // Театр. 1991. №11. С.58—62.
106. Всеволодский—Гернгросс 1929 Всеволодский В. /Гернгросс/ История русского театра: В 2-х т. — Л.—М.: ТЕА—Кино—Печать, 1929. — Т.1. — 576 с. — Т.2. — 512 с.

107. Гаспаров 1990 Гаспаров Б.М. Апокалиптическая тема в пушкинском «Графе Нулине» // Даугава. 1990. №1. С.102—107.
108. Гаспаров 1993 Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М.: Наука, 1993. — 304 с.
109. Гаспаров 1986 Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М.: Наука, 1986. С.181—199.
110. Гвардини 1990 Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. №4. С.127—163.
111. Гвоздев 1927 Гвоздев А.А. Театр имени Вс.Мейерхольда (1920—1926). — Л.: Academia, 1927. — 56 с.
112. Генис 1992 Генис А. Вид из окна // Новый мир. 1992. №8. С.218—224.
113. Генис 1994 Генис А. Треугольник /авангард, соцреализм, постмодернизм// Иностранная литература. 1994. №10. С.244—248.

114. Герасимова 1988 Герасимова А. ОБЭРИУ
/проблема смешного//
Вопросы литературы. 1988.
№4. С.48—79.
115. Герасимова,
 Никитаев 1991 Герасимова А., Никитаев А.
Хармс и «Голем»: *Quasi
una fantasia* // Театр. 1991.
№11. С.36—50.
116. Гинзбург 1982 Гинзбург Л.Я. О старом и
новом. — Л.: Сов.писатель,
1982. — 423 с.
117. Голомшток 1994 Голомшток И. Тоталитарное
искусство. — М.: Галарт,
1994. — 296 с.
118. Горелов 1930 Горелов А. Распад сознания
// Стройка. 1930. №1.
С.16—17.
119. Грищинский,
 Филипшов 1978 Грищинский К., Филипшов Г.
Так они начинали...: О
студенческом журнале
«Мысль», о Н.Брауне и
Н.Заболоцком // Звезда.
1978. №11. С. 182—189.
120. Гройс 1989 Гройс Б. Проблема
авторства у Бахтина и
русская философская
традиция // *Russian
Literature*. 1989. Vol.26.
Pp.113—130.

121. Гусев 1967 Гусев Вл. В середине века.
О лирической поэзии
50-х годов. — М.:
Сов. писатель, 1967.
/О Заболоцком —
С.18, 46, 177—187, 267,
297/.
122. Давыдов 1964 Давыдов Н.В. Москва.
Пятидесятые и шестидесятые
годы XIX столетия //
Ушедшая Москва. — М.:
Московский рабочий, 1964.
— С.6—67.
123. Дозорец 1979 Дозорец Ж.
«Можжевельный куст»
Н.А.Заболоцкого: (Опыт
комплексного анализа) //
Филологические науки.
1979. №6. С.51—58.
124. Друзин 1929 Друзин В. Среди стихов //
Звезда. 1929. №5. С.169—
172.
125. Друскин 1989 Друскин Я. «Чинари» //
Аврора. 1989. №6. С.103—
115.
126. Друскин 1991 Друскин Я.
Коммуникативность в
творчестве Александра
Введенского // Театр. 1991.
№11. С.80—94.

127. Дубровский 1870 Дубровский Н.А.
Масленица. — М.,
1870. — 98 с.
128. Евреинов 1923 Евреинов Н.Н. Театр
как таковой. Берлин:
Academia, 1923. — 118 с.
129. Ермилова 1971 Ермилова Е.В.
Лирическое «я» и поэт
// Проблемы
художественной формы
социалистического
реализма: В 2-х т. —
М.: Наука, 1971.
— Т.1. С.363—384.
130. Ермолинский 1990 Ермолинский С.А. Из
Записок разных лет.
М.Булгаков.
Н.Заболоцкий.
М.: Искусство, 1990.
— 256 с.
131. Есть ли кризис 1928 Есть ли кризис в
современной поэзии //
Молодая гвардия. 1928.
№12. С.191—201.
132. Жаккар 1995 Жаккар Ж.-Ф. Даниел
Хармс и конец
русского авангарда.
— СПб.: Академи-
ческий проект, 1995.
— 471 с.

133. Жукова 1991 Жукова Л. Обэриуты // Театр. 1991. N°11. С.8—9.
134. Заболоцкий 1976 Заболоцкий Н.Н. Воспоминания об отце и о нашей жизни // Вопросы литературы. 1976. N°5. С.214—232.
135. Заболоцкий 1984 Заболоцкий Н.Н. Взаимоотношения человека и природы в поэзии Н.А.Заболоцкого // Вопросы литературы. 1984. N°2. С.34—51.
136. Заболоцкий 1984а Заболоцкий Н.Н. Н.А.Заболоцкий и книга // Встреча с книгой. — М., 1984. С.271—291.
137. Заболоцкий 1991 Заболоцкий Н.Н. Н.А.Заболоцкий после создания «Столбцов». Конец 20-х — начало 30-х годов // Театр. 1991. N°11. С.153—160.

138. Заболоцкий 1995 Заболоцкий Н.Н.
Жизнеописание //
Заболоцкий Н.А.
«Огонь, мерцающий в
сосуде...» — М.:
Педагогика-Пресс,
1995. С.7—24, 57—81,
187—221, 365—388,
456—480, 595—620,
708—731.
139. Захаров 1989 Захаров А.В. Массовые
праздники в системе тоталитаризма // Тоталитаризм
как исторический феномен.
— М.: Философское
общество СССР, 1989.
— С.284—301.
140. Зенкевич 1929 Зенкевич М. Обзор стихов
// Новый мир. 1929. №6.
С.216—220.
141. Зиновьева 1993 Зиновьева Т. Инфантильные
рассуждения о примитиве //
Декоративное искусство.
1993. №1—2. С.36—38.
142. Зощенко 1937 Зощенко М.М. О стихах
Н.Заболоцкого // Зощенко
М.М. 1935—1937.
Рассказы, повести,
фельетоны, театр, критика.
— Л., 1937. — С.381—387.

143. Иванов 1976
Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. — М.: Наука, 1976. 303 с.
144. Иванов 1988
Иванов Вяч.Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1988. — С.338—366.
145. Иванов 1919
Иванов Вяч.И. Тезисы доклада на Первом съезде по внешкольному образованию /Москва, май 1919/ // Вестник театра. 1919. №26. С.3
146. Иванов 1994
Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. — 428 с.
147. Ивбулис 1988
Ивбулис В.Я. Модернизм и постмодернизм: Идеино-эстетические поиски на Западе. — М.: Знание, 1988. №12. 64 с.
148. Ивлев 1991
Ивлев Д.Д. Русская советская лирика 1917—начала 1930 гг. Типологические аспекты. — Р.: Латв. ун-т. 1981. — 123 с.

149. Игошева 1996
Игошева Т.В.
Н.А.Заболоцкий и
символизм: к изучению
вопроса // Русская лите-
ратурная критика
серебряного века. —
Новгород, 1996. — С.26–30.
150. Ильин 1996
Ильин И.П. Постструктура-
лизм. Деконструктивизм.
Постмодернизм. — М.:
Интрада, 1996. — 256 с.
151. Ингольд 1996
Ингольд Ф.Ф. Портрет
автора как безличности:
К вопросу об эстетике и
поэтике русского кубо-
футуризма // Автор и текст.
— СПб., 1996.
— С.387—407.
152. Кашис 1994
Кашис Л. Прологомены к
геологии ОБЭРИУ //
. Литературное обозрение.
1994. №3—4. С.94—101.
153. Кашис 1994а
Кашис Л. Эротика 1910-х
и эсхатология обэриутов //
Литературное обозрение.
1994. №9—10. С.57—63.
154. Керженцев 1920
Керженцев П.М.
Творческий театр. —
СПб.: Гос.изд-во, 1920.
— 156 с.

155. Кобринский 1991 Кобринский А. Система организации пространства в поэме Александра Введенского «Кругом возможно Бог» // Театр. 1991. №11. С.94—113.
156. Корман 1972 Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. — М.: Просвещение, 1972. — 110 с.
157. Корман 1977 Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск: Удмуртск.гос.ун-т, 1977. — 78 с.
158. Корман 1977 Корман Б.О. Автор литературного произведения и читатель // Проблема целостности литературного произведения и методика его изучения в вузовском и школьном преподавании. — Донецк: Донецкий гос. ун-т, 1977. — С.9—11.
159. Корман 1978 Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. — Ижевск: Удмуртск.гос.ун-т, 1978.

- 89 с.
160. Корман 1981
Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. — Куйбышев: Куйбышевск. гос.ун-т, 1981. — С.39—54.
161. Красильникова 1986
Красильникова Е.В. О некоторых линиях эволюции поэтического языка Н.Заболоцкого // Проблемы структурной лингвистики 1983. — М.: Наука, 1986. С.163—181.
162. Красильникова 1990
Красильникова Е.В. Эволюция идиостиля // Очерки истории языка русской поэзии XX века. — М.: Наука, 1990. — С.68—97.
163. Красильникова 1995
Красильникова Е.В. Николай Заболоцкий («Столбцы») // Очерки истории языка русской поэзии XX века. — М.: Наука, 1995. — С.449—480.

164. Курицын 1994 Курицын Вяч. К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1994. №11. С. 96—122.
165. Курицын 1996 Курицын Вяч. О некоторых попытках противостояния «авангардной парадигме» // Новое литературное обозрение. 1996. №20. С.331—360.
166. Лежнев 1929 Лежнев А.З. Литературные будни. — М.: Федерация, 1929. — 320 с.
167. Лежнев 1929а Лежнев А. Разговор в сердцах // Новый мир. 1929. №11. С.188—206.
168. Лейферт 1922 Лейферт А.В. Балаганы. — Пг.: 1922. — 208 с.
169. Ленин 1988 Ленин В.И. Две тактики социал-демократии в демократической революции // Ленин В.И. Избр. произведения: В 4-х т. — М.: Изд-во полит. лит., 1988. — С.389—484.
170. Либединский 1930 Либединский Ю. Сегодня попутнической литературы // Звезда. 1930. №1. С.177—190.

171. Липовецкий 1989 Липовецкий М. «Свободы черная работа» /Об «артистической прозе» нового поколения// Вопросы литературы. 1989. №9. С.3—45.
172. Липовецкий 1992 Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы. 1992. №11—12. С.3—36.
173. Липовецкий 1992а Липовецкий М. Патогенез и лечение глухоты. Поэты и постмодернизм // Новый мир. 1992. №7. С.213—223.
174. Липовецкий 1994 Липовецкий М. Эпилог русского модернизма // Вопросы литературы. 1994. Вып. III. С.72—95.
175. Лихачев 1971 Лихачев Д.С. Путь к новой русской литературе // Лихачев В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие древней Руси и современность. — Л.: Наука, 1971. — С.71—112.
176. Лотман 1972 Лотман Ю.М. Н.А.Заболоцкий. «Прохожий» // Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение,

1972. — С.256—270.
177. Лотман 1976
Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. — М.: Сов.художник, 1976. С.247—267.
178. Лотман 1992
Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллинн: Александра, 1992. 479 с.
179. Лотман 1992а
Лотман Ю.М. Культура и взрыв. — М.: Гнозис, 1992. — 272 с.
180. Мазаев 1978
Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. — М.: Наука, 1978. — 392 с.
181. Маймин, Слинина 1984
Маймин Е.А., Слинина Э.В. Анализ стихотворения Н.А.Заболоцкого «Гроза» // Теория и практика литературного анализа. — М.: Наука, 1984. — С.151—153.
182. Македонов 1968
Македонов А.В. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы.

- Л.: Сов.писатель, 1968.
— 362 с.
183. Македонов 1985 Македонов А.В. Свершения
и кануны. — Л.:
Сов.писатель, 1985. /О
Заболоцком — С.37—42/.
184. Македонов 1987 Македонов А.В. Николай
Заболоцкий. Жизнь.
Творчество. Метаморфозы.
— Л.: Сов.писатель, 1987.
— 368 с.
185. Маковский 1996 Маковский М.М.
Сравнительный словарь
мифологической символики
в индоевропейских странах.
Образ мира и миры образов.
— М.: ГИЦ ВЛАДОС, 1996.
— 416 с.
186. Максимов 1958 Максимов Д. О старом и
новом в поэзии Николая
Заболоцкого // Звезда. 1958.
№2. С.230—232.
187. Малахов 1931 Малахов С. «Лирика как
орудие классовой борьбы»
/О крайних флангах в
непролетарской поэзии
Ленинграда/ // Звезда. 1931.
№9. С.158—176.

188. Малахов 1934 Малахов С. Поэзия социалистического реализма // Борьба за стиль. — М., 1934. — С.116—176.
189. Мальчукова 1987 Мальчукова Т.Г. Природа и культура в поэзии Николая Заболоцкого // Север. 1987. №2. С.106—112.
190. Марченко 1977 Марченко А. Поэтический мир Есенина. М.: Сов.писатель, 1977. /О Заболоцком — С.74—87/.
191. Массовые празднества 1926 Массовые празднества. — Л.: Academia, 1926. — 208 с.
192. Матич 1991 Матич О. Суета вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард // Литературное обозрение. 1991. №11. С.80—84.
193. Медведев 1991 Медведев А. Сколько часов в миске супа. Модернизм и реальное искусство // Театр. 1991. №11. С.128—138.
194. Мейерхольд 1968 Мейерхольд В.Э. Балаган. Примечания к списку режиссерских работ // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. — М.: Искусство, 1968. Т.1.

- С.207—229; 237—257.
195. Мейлах 1990 Мейлах М.Б. Шкап и колпак: фрагменты обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. 4-е Тыняновские чтения. — Р.: Зинатне, 1990. — С.181—193.
196. Мейлах 1991 Мейлах М.Б. Заметки о театре обэриутов // Театр. 1991. №11. С.173—179.
197. Мейхал 1993 Мейхал М.Б. «Что такое есть Потец?» // Введенский А.И. Полн.собр.произведений: В 2-х т. — М.: Гилея, 1993. Т.2. — С.5—43.
198. Миллер–Буднишкая 1934 Миллер–Буднишкая Р. Потомки лудитов // Звезда. 1934. №4. С.177—192.
199. Минц 1969 Минц З.Г. Лирика Александра Блока (1907—1911). — Тарту: Тартуский гос.ун-т. 1969. — 177 с.
200. Минц, Аболдуева, Шипкина 1967 Минц З.Г., Аболдуева Л.А., Шипкина О.А. Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А.Блока // Труды по знаковым системам. /Т/3. Тарту: ТГУ, 1967. — С.209—316.

201. Мифы 1994 Мифы народов мира.
Энциклопедия: В 2-х т.
— М.: Рос.энциклопедия,
1994. — Т.1. — 671 с.
— Т.2. 719 с.
202. Незнамов 1930 Незнамов П. Система девок
// Печать и революция. 1930.
№4. С.77—80.
203. Нейман 1929 Нейман Б.В. Источники
эйдологии Есенина //
Художественный фольклор.
М., 1929. Т.4—5. С.204—217.
204. Некрылова 1984 Некрылова А.Ф. Русские
народные городские
праздники, увеселения и
зрелища. Конеч XVIII—
начало XX века. — Л.:
Искусство, 1984. — 191 с.
205. Никитаев 1989 Никитаев А. Тайнопись
Даниила Хармса: Опыт
дешифровки // Даугава.
1989. №8. С.95—99.
206. Никитаев 1991 Никитаев А. Обэриуты и
футуристическая традиция
// Театр. 1991. №11. С.4—7.
207. Носков 1991 Носков Г. Пятое время года.
Несколько тезисов // Театр.
1991. №11. С.146—152.

208. Огнев 1963
Огнев В. Заметки о поэзии
Николая Заболоцкого //
Литературная Грузия. 1963.
№8. С.68—72.
209. Огнев 1963а
Огнев В. Книга про стихи.
Заметки. Наблюдения.
Выводы. — М.:
Сов.писатель, 1963.
/О Заболоцком — С.113—
116, 140, 186, 207—253,
262, 292—293, 303, 313,
344—345, 465/.
210. Озеров 1974
Озеров Л. В начале бытия
«Слово» // Москва. 1974.
№9. С.199—203.
211. Орлов 1959
Орлов В. Николай
Заболоцкий (1903—1958)
// Заболоцкий Н.А.
Стихотворения. — М., 1959.
— С.5—19.
212. Ортега-и-Гассет
1991
Ортега-и-Гассет Х.
Эстетика. Философия
культуры. — М.: Искусство,
1991. — 588 с.
213. Павловский 1964
Павловский А.И. Из
переписки Н.Заболоцкого с
К.Э.Циолковским // День
поэзии. — Л.: Сов.писатель,
1964. — С.227—232.

214. Павловский 1965 Павловский А.И. Николай Заболоцкий /Философский мир. Поэтика. Традиции// Русская литература. 1965. №2. С.34—58.
215. Павловский 1966 Павловский А.И. Николай Заболоцкий // Павловский А.И. Поэты—современники. — М.—Л.: Сов.писатель, 1966. — С.167—228.
216. Павловский 1982 Павловский А.И. Мир Заболоцкого // Павловский А.И. Память и судьба. — Л.: Сов.писатель, 1982. — С.164—235.
217. Павловский 1984 Павловский А.И. Советская философская поэзия. — Л.: Наука, 1984. — 182 с.
218. Паперный 1996 Паперный Вл. Культура два. — М.: Новое лит.обозрение, 1996. — 384 с.
219. Пастернак 1990 Пастернак Б.Л. Об искусстве. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
220. Питляр 1967 Питляр И. В поисках прекрасного // Неман. 1967. №2. С.178—185.
221. Плевацкая 1925 Плевацкая Н. Дежкин карагод. Мой путь к песне. — Берлин, 1925. — 111 с.

222. Подорога 1993 Подорога В. К вопросу о мерцании мира // Логос. 1993. №4. С.139—150.
223. Постмодернизм и культура 1993 Постмодернизм и культура. Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1993. №3. С.3—16.
224. Примитив 1983 Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука. 1983. — 207 с.
225. Проблема автора в русской литературе 1978 Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. — Ижевск: Удмуртск.гос. ун-т. 1978. — 196 с.
226. Проблема автора 1967 Проблема автора в художественной литературе. — Воронеж: Изд-во Воронежск.гос.педин-та, 1967. — Вып.1. — 84 с.
227. Проблема автора 1969 Проблема автора в художественной литературе. — Воронеж. 1969. — Вып.2. — 189 с.
228. Проблема автора 1972 Проблема автора в художественной литературе. — Воронеж. 1972. — Вып.3. — 160 с.

229. Проблема автора
1974 Проблема автора в
художественной литературе.
— Воронеж, 1974.
— Вып.4. — 116 с.
230. Проблема автора
1974а Проблема автора в
художественной литературе.
— Ижевск: Удмуртск.гос.
ун-т, 1974. — Вып.1/5/.
— 232 с.
231. Проблема автора
1983 Проблема автора в
художественной литературе.
— Ижевск, 1983. — 151 с.
232. Проблема автора
1985 Проблема автора в
художественной литературе.
— Устинов: Удмуртск.гос.
ун-т, 1985. — 158 с.
233. Пуриш 1994 Пуриш А. Метаморфозы
гармонии: Заболоцкий //
Волга. 1994. №3—4.
С.142—151.
234. Радлов 1923 Радлов С. Статьи о театре.
1918—1922. Пг.:
Гос.изд-во, 1923. — 117 с.
235. Разгром ОБЭРИУ
1992 Разгром ОБЭРИУ:
материалы следственного
дела // Октябрь. 1992. №11.
С.166—191.
236. Резолюция 1930 Резолюция актива ЛАИП от
22.12.1929 / Резец. 1930.

237. Ровинский 1881 №1. 2-я стр. обложки.
Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Т.5. СПб.: тип. Имп.Акад.Наук. 1881. — 567 с.
238. Роднянская 1959 Роднянская И.Б. Поэзия Н.Заболоцкого // Вопросы литературы. 1959. №1. С.121—137.
239. Роднянская 1964 Роднянская И.Б. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении // Слово и образ. М.: Просвещение, 1964. — С.197—201, 209—223.
240. Роднянская 1989 Роднянская И.Б. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов.
Заболоцкий — отрочеству // Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. — М.: Современник, 1989. — С.343—373.
241. Ростовцева 1976 Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий. Литературный портрет. — М.: Современник, 1976. — 120 с.

242. Ростовцева 1984
 Ростовцева И.И. Николай
 Заболоцкий. Опыт
 художественного познания.
 — М.: Современник, 1984.
 — 304 с.
243. Ростовцева 1989
 Ростовцева И.И. «Слова —
 как светляки с большими
 фонарями...»:
 (Н.Заболоцкий) //
 Ростовцева И.И. Между
 словом и молчанием. —
 М.: Современник, 1989.
 — С.50—107.
244. Руднев 1997
 Руднев В.П. ОБЭРИУ.
 Постмодернизм // Руднев
 В.П. Словарь культуры
 XX века. Ключевые
 понятия и тексты. —
 М.: Аграф, 1997.
 — С.199—202,
 220—225.
245. Руссо 1959
 Руссо Ж.Ж. Об искусстве.
 — Л.—М.: Искусство,
 1959. — 296 с.
246. Савченко 1968
 Савченко Т.Т. Лирический
 герой в ранних
 произведениях
 Н.А.Заболоцкого // Филоло-
 гический сборник. Алма-
 Ата: Мин-во высш. и ср.

- спец.образования.
 Казах. ССР, 1968. Вып.8/9.
 С.160—170.
247. Сажин 1990
 Сажин В.Н. «... сборище друзей, оставленных судьбою» // Тыняновский сборник. 4-е Тыняновские чтения. — Р.: Зинатне, 1990. — С.194—201.
248. Сарнов 1987
 Сарнов Б.М. Восставший из пелла // Сарнов Б.М. Время таланта. — М.: Сов. писатель, 1987. — С.176—256.
249. Селивановский 1929
 Селивановский А. Система копек /о Заболотком/ // На литературном посту. 1929. №15. С.34—35.
250. Семенова 1989
 Семенова С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. — М.: Сов. писатель, 1989. — 440 с.
251. Семенова 1994
 Семенова С.Г. Тайны Царствия Небесного. — М.: Школа-Пресс, 1994. — 415 с.
252. Синявский 1964
 Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. 1917—1920. — М.: Наука, 1964.

253. Слина Э.В. 1969 /О Заболоцком — с.295/.
Слина Э.В. Традиции философской поэзии в лирике Н.Заболоцкого // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературе. — Вологда: Вологодск.гос.пед.ин-т, 1969. — С.174—180.
254. Слина Э.В. 1970
Слина Э.В. Тема природы в поэзии В.Хлебникова и Н.Заболоцкого // Вопросы методики истории литературы. Псков, 1970. — С.52—61.
255. Слина Э.В. 1974
Слина Э.В. Мысль—Образ—Музыка в стихотворении Н.А.Заболоцкого «Гроза» // Лирическое стихотворение. Анализ и разборы. — Л.: [ЛГПИ], 1974. — С.99—109.
256. Слонов И.А. 1914
Слонов И.А. Из жизни торговой Москвы. — М., 1914.
257. Смирнов И.П. 1994
Смирнов И.П. Психодиахронология. — М.: Новое лит. обозрение, 1994. — 352 с.

258. Современное зарубежное литературоведение 1996
Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. — М.: Интрада, 1996. — 320 с.
259. Соколов 1996
Соколов Б.М. Русский лубок как литературный жанр // Новое литературное обозрение. 1996. №22. С.177—201.
260. Сологуб 1908
Сологуб Ф. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре. — СПб.: Изд-во «Шиповник», 1908. — С.177—198.
261. Сотникова 1994
Сотникова Т. «Странные образы дум» Николая Заболоцкого // Литературное обозрение. 1994. №9—10. С.68—72.
262. Стеблин–Каменский 1976
Стеблин–Каменский М.И. Миф. — Л.: Наука, 1976. — 104 с.
263. Стеблин–Каменский 1978
Стеблин–Каменский М.И. Историческая поэтика. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1978. — 176 с.

264. Степанов 1929 Степанов Н. В защиту изобретательства: макулатурный поток // Звезда. 1929. №6. С.182—192.
265. Степанов 1929а Степанов Н. [Рецензия на «Столбцы»] // Звезда. 1929. №3. С.190—191.
266. Степанов 1929б Степанов Н. [Рецензия. И.Сельвинский. «Ранний Сельвинский»] // Звезда. 1929. №4. С.181—182.
267. Степанов 1937 Степанов Н. Герои советской эпической поэзии // Литературный современник. 1937. №11. С.203—231.
268. Степанов 1937а Степанов Н. Новые стихи Н.Заболоцкого // Литературный современник. 1937. №3. С.210—218.
269. Степанов 1937б Степанов Н. Советская поэзия за 20 лет // Литературная учеба. 1937. №10—11. С.135—192.
270. Тальников 1929 Тальников Д. Гул времени. Литература и современность. — М.: Федерация, 1929. — 331 с.

271. Тарасенков 1933 Тарасенков Ан. Похвала Заболоцкому // Красная новь. 1933. №9. С.177—181.
272. Тарасенков 1938 Тарасенков Ан. На поэтическом фронте // Знамя. 1938. №1. С.252—267.
273. Тарасенков 1948 Тарасенков Ан. Заметки о поэзии // Новый мир. 1948. №4. С.196—214.
274. Терц 1989 Терц А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. — М.: Книга, 1989. — С.425—459.
275. Тимофеев 1929 Тимофеев Л. [Рецензия на «Столбцы»] // Октябрь. 1929. №5. С.207—209.
276. Тихонов 1933 Тихонов Н. На участке поэзии // Резец. 1933. №7—8. С.42—45.
277. Тихонов 1934 Тихонов Н. В поисках большой темы // Литературный критик. 1934. №6. С.100—119.

278. Топоров 1993
Топоров В.Н. Об «экстропическом» пространстве поэзии /поэт и текст в их единстве/ // От мифа к литературе. — М.: Изд-во «Российский университет», 1993. — С.25—42.
279. Топоров 1995
Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1995. — 624 с.
280. Турков 1981
Турков А.М. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество. — М.: Просвещение, 1981. — 142 с.
281. Тынянов 1977
Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 575 с.
282. Урбан 1958
Урбан А. Стихи Заболоцкого // Нева. 1958. №1. С.197
283. Усневич 1933
Усневич Е. Под маской юродства // Литературный критик. 1933. №4. С.78–91

284. Фадеев 1933
Фадеев А. Некоторые вопросы современного литературного движения // Литературный критик. 1933. №4. С.3—11.
285. Фарьно 1973
Фарьно Е. «Метаморфозы» Заболоцкого // Studia Rossica Posnaniensia. Zeszyt 4. Poznan. 1973. — С.93—114.
286. Федоров 1988
Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. — Р.: Зинатне, 1988. — 456 с.
287. Фигут 1996
Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст. — СПб.: ЛГУ, 1996. — С.53—83.
288. Фильшов 1968
Фильшов Г.В. О «Тодейникове» Н.Заболоцкого /К проблеме эволюции творческих принципов/ // Советская литература. Проблемы мастерства. — Л., 1968. — С.167—181.
289. Фильшов 1971
Фильшов Г.В. Библиография литературы о Н.Заболоцком // Советская

- поэзия 1920–х годов.
— Л.: Ленинградск.гос.
пед.ин-т, 1971. — С.181—
202.
290. Филиппов 1973 Филиппов Г.В. Поэтический
мир Николая Заболоцкого
// Звезда. 1973. №5.
С.182—189.
291. Филиппов 1974 Филиппов Г.В. Стихо-
творение Н.Заболоцкого
«Змеи». Пространственно-
временные аспекты. //
Лирическое стихотворение.
Анализы и разборы. Л.:
[ЛГПИ], 1974. — С.91–98.
292. Филиппов 1984 Филиппов Г.В. Русская
советская философская
поэзия. Человек и природа.
— Л.: Изд-во
Ленинградского ун-та, 1984.
— 208 с.
293. Флейшман 1987 Флейшман Л.С. Об одном
загадочном стихотворении
Хармса // Stanford Slavic
Studies. Vol.1. 1987.
Pp.247—258.
294. Фрайзе 1996 Фрайзе М. После изгнания
автора: литературоведение
в тупике? // Автор и текст.
СПб.: ЛГУ, 1996.

- С.25—32.
295. Фуко 1977
Фуко М. Слова и вещи.
Археология гуманитарных
наук. — М.: Прогресс, 1977.
— 488 с.
296. Холл 1993
Холл М.П. Энциклопеди-
ческое изложение
масонской, герметической,
каббалистической и
розенкрейцеровской
символической философии.
— Новосибирск: Наука,
1993. — 794 с.
297. Холшевников 1969
Холшевников В.Е. Перебои
ритма // Русская советская
поэзия и стиховедение.
— М.: Моск. обл. пед. ин-т,
1969. — С.173—184.
/О «Торжестве Земледелия»
— С.182—184/.
298. Царькова 1978
Царькова Т.С. Метрический
репертуар Н.А.Заболоцкого
// Исследования по теории
стиха. — Л.: Наука, 1978.
— С.126—151.
299. Цехновицер 1927
Цехновицер О.
Демонстрация и карнавал.
— М.: «Долой
неграмотность», 1927.
— 144 с.

300. Цехновицер 1931 Цехновицер О. Праздник революции. Л.: Прибой, 1931. — 208 с.
301. Циолковский 1931 Циолковский К.Э. Монизм вселенной. — Калуга: Райлит, 1931. — 84 с.
302. Цирк 1979 Цирк. Маленькая энциклопедия. — М.: Сов.энциклопедия, 1979. — 488 с.
303. Чердынцев 1993 Чердынцев М. «Вступаем мы в иное царство» /О наивной поэзии// Декоративное искусство. 1993. №1—2. С.53—56.
304. Чудакова 1979 Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. — М.: Наука, 1979. — 200 с.
305. Чуковский 1989 Чуковский Н. Литературные воспоминания. — М.: Сов. писатель, 1989. /О Заболоцком — С.278—315/.
306. Шилова 1965 Шилова К.А. О романтических тенденциях в поэзии Н.Заболоцкого // Материалы к научно-теоретической конференции Кемеровского ГПИ. Вып.2. Кемерово, 1965. — С.74—79.
307. Шилова 1965а Шилова К.А. У истоков

- формирования идеалов в поэзии Н.Заболоцкого 20—30-х гг. // Ученые записи Кемеровского ГПИ. — Кемерово, 1965. Вып.9. С.147—167.
308. Шилова 1966 Шилова К.А. Поэзия Н.Заболоцкого 40—50-х гг. // Литература правды и мечты. — Кемерово: Кн.изд-во, 1966. — С.59—76.
309. Шилова 1973 Шилова К.А. Поэтика цикла Н.Заболоцкого «Последняя любовь» // Из истории русской и зарубежной литературы. — Кемерово: Кемеровский ГПИ, 1973. — С.159—180.
310. Шиндина 1991 Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. №11. С.161—171.
311. Шкловский 1990 Шкловский В. Гамбургский счет. — М.: Сов.писатель, 1990. — 544 с.
312. Эвентов 1938 Эвентов И. Вопросы политической лирики // Литературный современник.

1938. №2. С.248—269.
313. Эзотерический словарь 1993
Эзотерический словарь:
В 2-х т. — М.—Р.:
Русский духовный центр,
1993. — Т.1. — 224 с.
314. Эко 1989
Эко У. Заметки о романе
«Имя розы» // Эко У.
Имя розы. — М.: Кн.
палата, 1989. — С.425—
467.
315. Эпштейн 1988
Эпштейн М. Парадоксы
новизны. — М.: Сов.
писатель. 1988. — 416 с.
316. Эпштейн 1989
Эпштейн М. Искусство
авангарда и религиозное
сознание // Новый мир.
1989. №12. С.222—235.
317. Эткинд 1996
Эткинд А. Содом и Психея:
Очерки интеллектуальной
истории Серебряного века.
— М.: ИЦ-Гарант, 1996.
— 413 с.
318. Эткинд 1973
Эткинд Е.Г. Н. Заболоцкий
«Прощание с друзьями» //
Поэтический строй русской
лирики. — Л.: Наука, 1973.
— С.298—310.
319. Эткинд 1985
Эткинд Е.Г. Материя стиха.
— Paris: Institut d'etudes
slaves, 1985. — 506 с.

320. Эткинд 1990 Эткинд Е.Г. Два
«Движения» — две
эстетики // Литературная
учеба. 1990. №6.
С.155—157.
321. Эткинд 1997 Эткинд Е.Г. В поисках
человека. Путь Николая
Заболоцкого от неофуту-
ризма к «поэзии души» //
Эткинд Е.Г. Там, внутри. О
русской поэзии XX века.
— СПб.: Максима, 1997.
— С.485—529.
322. Юнг 1991 Юнг К.Г. Архетип и
символ. — М.: Ренессанс,
1991. — 304 с.
323. Jakobson 1990 Jakobson P. Два аспекта
языка и два типа
афатических нарушений //
Теория метафоры — М.:
Прогресс,
1990. — С. 110-132.
324. Яковлев 1948 Яковлев Б. Поэт для
эстетов /Заметки о
В.Хлебникове и формализме
в поэзии/ // Новый мир.
1948. №5. С.205—231.
/О Заболоцком — с.224/.
325. Ямпольский 1993 Ямпольский М.Б. Память

- Тиресия.
Интертекстуальность и
кинематограф. — М.:
РИК «Культура», 1993.
— 464 с.
326. Björling 1973
Björling F. Stolbcy by
Nicolaj Zabolockij.
Analyses. — Stockholm—
Acta Universitatis. Stockholm,
Slavic Studies. 8. 1973.
112 pp.
327. Goldstein 1993
Goldstein D. Nicolaj
Zabolockij: Play for
Mortal Stakes. —
Cambridge University Press.
1993. — 244 pp.
328. Döring–Smirnov
1988
Döring–Smirnov J.R.
Tropen unter Tropen
(Politische Allusion am
Beispiel von Sedichten
N.Zabolockijs) // Wiener
Slawistischer Almanach.
1988. Band 21. Pp.7—22.
329. Karlinsky 1967
Karlinsky S. Surrealism in
Twentieth Century Russian
Poetry // Slavic Review.
Vol.26. New York, 1967.
— Pp.605—617.

330. Malmgren 1985 Malmgren C.D. Fictional space in the Modernist and postmodernist American novel. — Lewisburg, 1985. — 240 pp.

331. Peters 1976 Peters J.F. A study of the early poetry of Nicolaj Zabolockij. — University of Washington. Ph.D. 1974. Slavic Languages and Literature. University Microfilms. Ann Arbor. Michigan. 1976.

III. Авторефераты кандидатских диссертаций

332. Герасимова 1988 Герасимова А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов. — М., 1988.

333. Денисова 1980 Денисова Е.А. Философско-эстетические искания в поэзии Н.Заболоцкого. — М., 1980.

334. Домашенко 1986 Домашенко А.В. Проблема изобразительности художественного слова: (на материале лирики Ф.И.Тютчева и Н.А.Заболоцкого). — М., 1986.

335. Кекова 1987 Кекова С.В. Поэтический язык раннего Заболоцкого.

- Опыт реконструкции. — Саратов, 1987.
336. Московская 1993 Московская Д.С. Пост-авангард в русской прозе 1920—1930-х годов /генезис и проблемы поэтики/. М., 1993.
337. Романцова 1989 Романцова Т.Д. Поэмы Н.А.Заболоцкого. Эволюция жанра. — Л., 1989.
338. Савченко 1973 Савченко Т.Т. О формах выражения авторского сознания в стихотворном произведении: На материале раннего творчества Н.А. Заболоцкого. — М., 1973.
339. Смирнов 1989 Смирнов В.П. Философская лирика в русской советской поэзии 50-х—60-х годов (Заболоцкий, Твардовский, Мартынов). — М., 1989.
340. Токарева 1981 Токарева Л.А. Формирование способов художественного сообщения в творческой эволюции Н.Заболоцкого. — М., 1981.
341. Филиппов 1968 Филиппов Г.В. Поэзия Н.Заболоцкого (Этапы

художественного развития).
— Л., 1968.