

*Т.В.Казарина**

ПОЭТИКА «СТОЛБЦОВ» НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО: ВСТУПЛЕНИЕ АВАНГАРДА В ЭПОХУ САМОКРИТИКИ

В статье рассматриваются раннее творчество Н.Заболоцкого и его полемика с соратниками по литературной работе как свидетельство того, что в деятельности группы «Объединение реального искусства» русский литературный авангард вступает в эпоху самокритики.

История разногласий внутри той или иной литературной группировки – не менее достойный предмет изучения, чем доминирующие в ее художественной практике тенденции. Без определения «зон расхождений» нам не оценить значение «области совпадений». В противном случае приходится иметь дело с разгадками без загадок, с ответами на вопросы, смысл которых нам не известен. Совместная работа многих художников – поле взаимодействия, а не результирующая кривая, свидетельствующая о достигнутом единодушии.

В этом отношении заслуживает внимания конфликт, который на рубеже 20–30-х годов XX в. едва не расколол и без того малочисленную, но чрезвычайно внутренне спаянную группу обэриутов и в конечном счете привел к уходу из объединения одного из ее членов – Николая Заболоцкого. Ссора произошла между Александром Введенским и Николаем Заболоцким и, хотя о ней часто упоминается в дневниках обэриутов, житейские детали этого конфликта никем не освещаются. Можно догадываться, что взаимная неприязнь нарастала постепенно, и ее вспышка была неизбежна, а уж форма, в которой она выразилась, значения не имела. И нас в данном случае интересуют не «интимные» подробности отношений Введенского и Заболоцкого, а глубинные мировоззренческие основания этой взаимной непримиримости. Можно предположить, что в ее основе – принципиальное несовпадение в восприятии жизни и различие представлений о способах ее художественного пересоздания. Если это так, то, по-видимому, Введенский и Заболоцкий отмечают собою те границы, внутри которых располагается весь спектр характерных для художников этого объединения представлений о мире. Касаясь этого эпизода, мы надеемся понять, что представляет собой даже не обэриутская концепция, а обэриутская интуиция бытия – не всегда отрефлексированное, «живое» восприятие окружающего мира и его возможностей.

Основания для рассуждений на эту тему дают художественные произведения обэриутов и, кроме того, документы, подтверждающие, что несовпадение взглядов Забо-

* © Казарина Т.В., 2004

Казарина Татьяна Викторовна – Самарская гуманитарная академия

лоцкого и Введенского имело принципиальную основу, – обнародованное Николаем Заболоцким в 1926 году открытое письмо «Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы»¹, и коллективная статья-манифест, увидевшая свет в момент официального рождения группы – в 1928 году².

В своих наиболее принципиальных разделах этот программный текст был написан тем же Заболоцким. Ради восстановления общего контекста дискуссии имеет смысл начать разговор именно с него.

При всем том, что ранняя декларация обэриутов большой оригинальностью не отличалась и «перед нами как бы автопортрет любой из левых художественных групп»³, в ней могут быть отмечены два важных смысловых момента. Во-первых, обилие формул, словно списанных с футуристических заявлений прежних лет: в манифесте утверждается, что ОБЭРИУ – «новый отряд революционного искусства», «его художественные принципы <...> подрывают старое искусство до самых корней», его «воля к творчеству <...> перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон»⁴. В следующих абзацах идет речь об обэриутской нелюбви к зауми и тем самым заранее отвергаются возможные предположения о зависимости новой группы от футуризма, но стиль приведенных формулировок делает очевидным, что манифест обэриутов – не что иное, как реплика в споре с авторитетными предшественниками.

Поэтому когда в конкретно-позитивной части текста будет сказано об особом отношении поэтов новой группы к предметно-вещному миру, это воспринимается как ответ и альтернатива футуристической позиции. Декларация обэриутов по существу обещала только одно новшество, одно принципиальное открытие, которое гарантировало оригинальность произведениям этих поэтов, – и оно заключалось в необычном отношении к вещи. «Достоянием искусства», как утверждается в этом документе, должен стать «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи»⁵. Поэзия группы ОБЭРИУ даст возможность увидеть его во всей его первозданности – «подойти поближе и потрогать его пальцами, посмотреть на предмет голыми глазами»⁶.

Ново здесь не то, что на вещную сторону бытия обращено внимание, – создатели русского авангарда тоже питали к ней интерес, а скорее, то, что все внимание сосредоточено исключительно на ней одной. Различия между художественными манерами обэриутов определяются по этому же критерию – по способу связи с предметным миром. Так, о самом Заболоцком в декларации сказано, что это «поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует больше глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет <...> сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ошупывающую руку зрителя»⁷. О Введенском сообщается, что он «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности»⁸, о Хармсе – что его внимание «сосредоточено <...> на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла»⁹ и т.д. Можно предположить, что будь автором этой части манифеста не Заболоцкий, а кто-то другой из членов группы, – и смысловые акценты были бы расставлены иначе. Но тем более очевидно, что для самого Заболоцкого вещная, телесная сторона бытия обладает особой значимостью и то, как относится к ней какой-либо конкретный художник, в глазах Заболоцкого исчерпывающе его характеризует.

Зная дальнейшую судьбу группы, можно увидеть в тексте манифеста отпечаток некоторых разногласий, догадаться, что в отношении к предметности между обэриутами вовсе нет полного взаимопонимания. Смутно угадывается, что обэриуты занимают разные позиции не только по вопросу о том, **как** воссоздавать реальность, но и

относительно того, **что** она собой представляет, каковы отношения между творческим субъектом и вещью, словесным и предметным миром. А это значит, что члены группы далеки от единомыслия не только в вопросах художественной методологии, но и в том, что определяет подход к их решению, – в философском осмыслении бытия.

Судя по тому, что сказано о Заболоцком, художественный смысл должен возникать в его случае на границе между субъектом и вещью, в точке их непосредственного контакта, то есть там, где «ощупывающая рука» коснется вещной поверхности, защищенной от всякого рода культурных наслоений. «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его», – говорится в декларации. Такой подход сохраняет целостность предмета и не допускает никакого насилия над ним, никаких расплываний его плоти. Он возвращает к миметическим принципам творчества, нацеливающим на то, чтобы понять, а не преобразовать мир. Дело читателя – «ощупывать» вещи, задача художника – их «уплотнять», а не рассекать и дробить на части.

А вот характеристика индивидуального творческого метода Введенского носит принципиально иной характер, ему для рождения нового требуется та деформация предметного мира, которую можно вызвать «столкновением словесных смыслов». Это уже не миметический, а магический подход: он не конструирует квазипредметность, не воспроизводит в миметических формах объекты внеположенной искусству действительности, а с помощью слов создает новую реальность, которая, таким образом, оказывается производной от языка.

Очевидно, что за этими подходами к творчеству стоит совершенно разное мировосприятие: в одном случае основой мира оказывается предметность, материальная весомость наличной реальности, в другом – словесная стихия, порождающая и разрушающая вещи как свои возможные формы, хрупкие проекции.

У обоих поэтов, Заболоцкого и Введенского, вещь – объект художественного преобразования, но направления их работы оказываются диаметрально противоположными и результаты, разумеется, тоже не могут совпасть. Однако Заболоцкого, по многочисленным утверждениям его знавших, отличала особая твердость в отстаивании своих принципов. «Открытое письмо», адресованное Введенскому, это лишний раз подтверждает.

В письме высказываются претензии Введенскому как принципиальному стороннику «бессмыслицы» – творчества, которое, по замыслу этого автора, должно было вернуть мир, разъединенный рефлексией, в его исходное «алогичное» состояние. В понимании Николая Заболоцкого апология «бессмыслицы» незаконно ущемляет разум в правах, на практике пользуясь его возможностями не меньше, чем при любом другом подходе к решению творческих проблем. К тому же Заболоцкий берет под сомнение принципиальную новизну подобной художественной стратегии: «Бессмыслица не оттого, что слова сами по себе не имеют смысла, – пишет Заболоцкий, – а бессмыслица оттого, что чисто смысловые слова поставлены в необычайную связь – алогического характера. Необычайное чередование предметов, приписывание им необычайных качеств и свойств, кроме того – необычайных действий, говоря формально, – это есть линия метафоры. Всякая метафора, пока она еще жива и нова, – алогична. Но самое понятие логичности есть понятие не абсолютное, – что было алогичным вчера, то стало сегодня вполне логичным»¹⁰.

По Заболоцкому, в поэзии его оппонента логика, переставшая притворяться алогичностью, в конце концов не только обнаруживает себя, но и превращает систему произвольных авторских ассоциаций в самоценную смысловую постройку, которой

приписываются онтологические характеристики. Реальности навязывается в качестве ее неотторгаемых постоянных свойств, ее сущностных качеств то, что имеет условно-орудийную природу, творчество сводится к «мозаичной лепке о материализованных метафорических единиц»¹¹. Это происходит, поскольку текст у Введенского отказывается от того, что обычно придает ему «скрепляющее единство», – от темы и сюжета. В результате жизненно-безусловное объявляется конвенциональным, а поэтическая технология онтологизируется. Авторские «фантазмы» и реальность меняются местами. По Заболоцкому, эта перестановка не безболезненна для поэзии. Стихотворение «делается анемичным»: то, что было в нем «живой кровью», подменяется «бесслизистой лимфатической жидкостью»¹².

В действительности оба поэта стремятся к овладению реальностью, но принципиально расходятся в понимании того, где ее искать. Заболоцкий в затеянном им споре выступает адвокатом объективно данного, настаивает на его непосредственном, сюжетно-тематическом участии в порождении текста. Для Введенского идти этим путем – значит, принимать иллюзию бытия за его истинную природу.

Отсутствие единства в восприятии и оценке материально-телесной стороны бытия превращалось для авангарда в своего рода традицию. Для футуристов **предмет** (как представитель онтологической реальности) наряду со **знаком** (как средством трансформации предметного мира) и **деятельностью** (организацией этого процесса) был одним из главных «фигурантов» в работе по преобразованию действительности. Добиваясь сближения жизни с ее онтологическими основаниями, искусство авангарда с самого начала предлагает несколько несовпадающих стратегий, и каждая отводит предметности почетное место.

Одна исходила от заумников во главе с А. Крученых и заключалась в новом означивании мира – таком, которое игнорирует систему значений, предлагаемых естественным языком.

Другая – это путь Хлебникова – состояла в согласовании предметной и знаковой сторон реальности.

Для третьей, связанной прежде всего с художественной практикой Маяковского, первостепенное значение приобретает опредмечивание мира, возвращение слову изначальной «телесности», или, как это называли футуристы, – «самовитости».

Таким образом, телесная осязаемость внешнего мира подлежала либо созданию, либо признанию со стороны «мыслящей реальности» – человеческого мира, либо – воссозданию. Отношение к вещи во всех случаях было уважительным, но, как правило, непоследовательным.

Например, Маяковский многократно декларировал готовность снять с предметов «лохмотья заношенных имен» и тем самым вернуть мир к полнокровному существованию. В трагедии «Владимир Маяковский» герой различивает те ментальные конструкции, которыми населено его собственное сознание, и позволяет образам и представлениям вернуться к своему дорефлексивному предметно-телесному присутствию в реальности, – эта операция предлагается как универсальный рецепт спасения мира. В то же время в текстах раннего Маяковского очень отчетливо звучит мотив неприятия бездушной и бездуховной жизни, где человек низведен до собственной телесности:

*Вижу
вправо немножко,
неведомое ни на суше, ни в пучинах вод,
старательно работает над телячьей ножкой*

загадочнейшее существо.
 Глядишь и не знаешь: ест или не ест он.
 Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он.
 Два ариина безликого розоватого теста:
 хоть бы метка была в уголке вышита...
 Влево смотрю.
 Рот разинул.
 Обернулся к первому, и стало иначе:
 для увидевшего вторую образину
 первый –
 воскресший Леонардо да-Винчи.
 Нет людей.
 Понимаете
 крик тысячных мук?
 Душа не хочет немая идти,
 а сказать кому?.. (Надоело¹³)

Телесное с равной силой влечет и отталкивает: в нем заключена невыдуманность, безусловность существования, и все же само по себе, «в чистом виде», оно производит гнетущее впечатление и на роль высшей ценности бытия явно не годится. В этой непоследовательности если не «весь Маяковский», то, по крайней мере, его трагедия: сначала с помощью «грубых, весомых, зримых» слов поэт избавляет мир от «умозрительности», затем откровенно тяготится очевидной победой косно-материального бытия:

...думалось:
 в хорах ангелова хора
 бог, ограбленный, идет карать!
 А улица присела и заорала:
 «Идемте жрать!» (Облако в штанах¹⁴)

Заболоцкий эту непоследовательность не только проявляет, но и проблематизирует: находясь под тем же обаянием конкретно-чувственной реальности, телесности мира, он одновременно осознает, до какой степени целостность предмета далека от искомой целостности бытия и даже – насколько она способна отдалить достижение последней. В стихах молодого Заболоцкого «тело мира» оказывается восхитительно-ужасающим: оно завораживает своей витальной силой и пугает готовностью вытеснить и уничтожить все иные проявления бытия. Это неоднозначное отношение к предметности в полной мере отразилось в «Столбцах» (1929)¹⁵ Заболоцкого.

Любопытно (и, насколько нам известно, никогда не отмечалось), что, создавая стихи этого сборника, Заболоцкий многое перенимает у того же Александра Введенского, буквально воспроизводя мотивы и приемы ранней поэзии своего будущего оппонента. Совпадения очевидны не только на тематическом уровне: они проявляются в ритмическом построении стихов, способе рифмовки, характере образности. Считать их случайными нельзя: такая степень близости текстов может свидетельствовать только о прямом влиянии одного поэта на другого, Введенского на Заболоцкого¹⁶.

Сравним:

У Введенского:

«В ночных шикарных ресторанах.»

Из соврем. романа.

Аргентинское Танго.

В ресторанах злых и сонных

Шикарный вечер догорал.

В глазах давно опустошенных

Сверкал недопитый бокал¹⁷,

А на эстраде утомленной,

Кружась над черною ногой,

Был бой зрачков в нее влюбленных,

Влюбленных в тихое танго.

И, извиваясь телом голубым,

Она танцует полупьяная

(Скрипач и плач трубы),

Забавно-ресторанная.

Пьянеет музыка печальных скрипок,

Мерцанье ламп надменно и легко.

И подают сверкающий напиток

Нежнейших ног, обтянутых в трико.

Но лживых песен танец весел,

Уж не подняться с пышных кресел,

Пролив слезу.

Мы вечера плетем, как банты,

Где сладострастно дремлют франт

В ночную синюю косу.

Кто в свирель кафешантанную

Зимним вечером поет:

Об убийстве в ресторане

На краснеющем диване,

Где темнеет глаз кружок.

К ней, танцующей в тумане,

Он придет – ревнивый Джо.

Он пронзит ее кинжалом,

Платье тонкое распорет;

На лице своем усталом

Нарисует страсть и горе.

Танцовщица с умершими руками

Лежит под красным светом фонаря.

А он по-прежнему гуляет вечерами,

И с ним идет свинцовая заря.

1920 г.

У Заболоцкого:

Вечерний бар

В глуши бутылочного рая,

Где пальмы высохли давно,

Под электричеством играя,

В бокале плавало окно.

Оно, как золото блестело,

Потом садилось, тяжелело,

Над ним пивной дымок вился...

Но это рассказать нельзя.

Звения серебряной цепочкой,

Спадает с лестницы народ,

Трежит картонною сорочкой,

С бутылкой водит хоровод.

Сирена бледная за стойкой

Гостей попотчует настойкой,

Скосит глаза, уйдет, придет,

Потом с гитарой на отлет

Она поет, поет о милом,

Как милого она любила,

Как, ласков к телу и жесток,

Впивался шелковый шнурок,

Как по стаканам висла виски,

Как, из разбитого виска

Измученную грудь обрызгав,

Он вдруг упал. Была тоска,

И все, о чем она ни пела,

Легло в бокал белее мела.

Мужчины тоже все кричали,

Они качались по столам,

По потолкам они качали

Бедлам с цветами пополам,

Один рыдает, толстопузик,

Другой кричит: «Я – Иисусик,

В ладонях звезды и везде!»

К нему сирена подходила,

И вот, тарелки оседлав,

Бокалов бешеный конклав

Зажегся, как паникадило.

Глаза упали, точно гири,

Бокал разбили, вышла ночь,

И жирные автомобили,

Схватив под мышки Пикадилли,

Легко откатывали прочь.

*А за окном в глуши времен
Блистал на мачте лампирон.*

*Там Невский в блеске и тоске,
В ночи, переменившей краски,
От сказки был на волоске,
Ветрами вея без опаски.
И как бы яростью объятый
Через туман, тоску, бензин,
Над баиной рвался шар крылатый
И имя «Зингер» возносил¹⁸.*

1926 г.

Очевидно, что обоим авторам интересны не пьяные посетители ресторана, а мир «в состоянии опьянения» – причудливая, странная реальность, теряющая свои очертания, утратившая самоконтроль, то и дело выползающая за те границы, которые предписаны ей здравым смыслом.

В этом «захмелевшем» мире вещи покидают свои места и вторгаются на «чужую» территорию («Под электричеством играя, / В бокале плавало окно»; «В глазах давно опустошенных / Сверкал недопитый бокал»), воображение (неправдоподобные сюжеты песен) теснит реальность, аффектация (эксцессы поведения ресторанных гуляк и героев романа) претендует на роль нормы.

Но для Введенского эта трансформация мира означает его приближение к тому состоянию, из которого он некогда возник, его возвращение в язык. В сюжетных поворотах романа и танцевальных фигурах танго (жанры, на которые Введенский опирается) связь с эмпирической действительностью ослабляется, – это знаки, элементы языка страсти. Делая их «героями» произведения, поэт выявляет способность жизни развиваться, переходить в «нематериальное» состояние, образуя некое месиво фантастических форм, из которых затем «лепится», выкристаллизовывается знакомый нам мир. Характерно, что возникший внутри романа роковой убийца Джо обретает у Введенского реальное существование и продолжает жить уже за пределами кафешантанной фантасмагорий.

В этих стихах Введенский только начинает искать способы соприкосновения с «миром за жизнью» (выражение Д.Хармса) – тем расплавом бытийных форм, где мир – это неосуществленная возможность, потенциальное «все», из которого эмпирия возникает как лишь одна из его случайных проекций. К ресторанной тематике Введенский больше не вернется, он найдет другие способы сделать ощутимым то, что закрыто от человеческого взгляда фасадом внешнего мира. Для Заболоцкого эксцессы окружающей действительности надолго сохраняют интерес, и то, чего Введенский только коснулся, он будет рассматривать гораздо более пристально.

В приведенном стихотворении Заболоцкого «бутылочный рай» не порывает связей с материальным миром, он удерживается «на волоске от сказки» и после всех безумств уступает место трезвой реальности с ее практическими интересами и «Зингером» на рекламном шаре. Даже в тот момент, когда этот мир «теряет голову», и власть над ним переходит к ресторанной «сирене» (как известно, мифологическому, ирреальному существу), он продолжает существовать во плоти и даже почудившееся принимает как осязательно-реальное («Молитесь мне, я на кресте, / В ладонях гвозди и везде!»), даже

смысл опредмечивает («И все, о чем она ни пела, / Легло в бокал белее мела.»), даже отражения принимает за вещи («...В бокале плавало окно. / Оно, как золото блестело, / Потом садилось, тяжелело...»). Главная тема «Столбцов» – вот эта невероятная жизненность материального мира, остающегося собой во всех перипетиях, сохраняющего устойчивость при любом крене, весомость и красочность – при любых операциях, которым его подвергает человеческое сознание и ход событий.

Собственно, для Заболоцкого вещная реальность – это и есть средоточие мира, поэтому в Манифесте он постоянно подчеркивал ее значение. Поэзия, при таком понимании, имеет дело с телесностью бытия и состоит в наделении этой телесности смыслом: «Поэзия есть мысль, устроенная в теле» (Предостережение*, 1932 [116]). Для Введенского же творчество призвано восстанавливать первоначальную картину реальности, еще не обезображенной работой разума, превращающего вещи в категории. Поэтому путь к подлинному миру для Заболоцкого прямой (этот мир вокруг, он ощущим и нагляден), а для Введенского он лежит через «обратное искажение», возвращение действительности тех черт и свойств, которыми она, по его мнению, обладала изначально.

Как известно, «Столбцы» – одно из немногих обэриутских произведений, появившихся в печати сразу после создания, вызвавших читательский интерес, реакцию критики, и в этом смысле имевших полноценную литературную судьбу (если, конечно, умолчать о явно доносительском характере критических отзывов, спровоцировавших арест и тюремное заключение поэта). Общее внимание – благосклонное в одних случаях, раздраженное – в других, но всегда очевидное – вызвала прежде всего «вопиющая материальность» художественного мира «Столбцов», – та вакханалия плоти, которая стремится заполнить собою все пространство сборника.

В этом «густом месиве бытия» теряется все отдельное и единичное – слипается в «толпы», «стаи», «скопища», «стойбища», «кочевья», знаменующие «торжество количества, материальный перевес безвидного множества»¹⁹:

*Звения серебряной цепочкой,
Спадает с лестницы н а р о д...* [Вечерний бар, 37]

*...И вот, тарелки оседлав,
Бокалов бешеный к о н к л а в
Зажегся, как паникадило...* [Вечерний бар, 38]

*Мясистых баб большая с т а я
Сидит вокруг, пером блистая...* [Свадьба, 56]

*...И в окна конских морд т о л п а
Глядит, мотаясь у столба,
И в окна конских морд с о б о р
Глядит, поставленный в упор...* [Обводный канал, 64]

Апофеозом стала знаменитая «с и с т е м а кошек» из «Бродячих музыкантов», некогда сверх всякой меры возмущившая критику:

*...Вокруг него с и с т е м а кошек,
С и с т е м а окон, ведер, дров*

Висела, темный мир размножив

На ц а р с т в а узкие дворов... [Бродячие музыканты, 67-68]

Пугающую склонность к объединению, нерасчлененному существованию демонстрирует то, в чем мы привыкли видеть образец и символ упорядоченности – «к у ч и звездного огня», «с в а л к и звезд».

Даже когда взгляд наблюдателя вычленил из этой массы некоторую часть, она сама оказывается множеством. Например, в «Отдыхающих крестьянах» коллективный персонаж стихотворения сначала предстает в своем общесуммарном виде, затем «по частям», но эти «слагаемые» – «музыканты», «старцы» – подобные же человеческие «скопища». О диковинности ситуации, когда множество людей выступает как нерасчлененное единство (мужики = толпа), свидетельствуют «муки» языка, вынужденного прибегать то к множественному, то к единственному числу при характеристике одного и того же объекта:

<i>Толпа</i> высоких мужиков	ед.ч.
<i>Сидела</i> важно на бревне.	ед.ч.
<i>Обычай</i> жизни был таков,	
<i>Досуги</i> , милые вдвойне.	
<i>Царя</i> ли свергнут или разом	
<i>Скотину</i> волк на поле съест,	
<i>Они</i> сидят, гуторя <i>басом</i> .	мн.ч., ед.ч.
<i>Про</i> то да се узнав окрест.	
<i>Иногда</i> во тьме ночной	
<i>Приносят</i> длинную <i>гармошку</i> .	мн. ч., ед.ч.
<i>Извлекают</i> резкие продолжительные звуки	
<i>И</i> на травке молодой	
<i>Скачут</i> страшными прыжками,	мн.ч.
<i>Взявшись</i> за руки, <i>толпой</i> ...	ед.ч.
<i>«Эх, пошла!»</i> <i>И</i> дым столбом,	
<i>От</i> натуги бледны <i>лица</i> .	мн.ч.
<i>Многоногий</i> пляшет <i>ком</i> ,	ед.ч.
<i>Воеет, стонет, веселится</i> . [123]	ед.ч.

Здесь часть изоморфна целому, и «старцы» заняты тем же, чем и вся «толпа» – «гуторят» «про то да се»:

Они глядят на этот мир,
Обсуждают, что такое атом,
Каков над воздухом эфир.
И скажет кто-нибудь, печалась,
Что мы, пожалуй, не цари,
Что наверху плывут, качаясь,
Миров иные кубари... [124]

Всякая индивидуализация героев оказывается фиктивной:

И скажет кто-нибудь, печалась,
Что мы, пожалуй, не цари...

Иной жуков навалит в шапку,
Глядит, внимателен и тих,
Какие есть у тварей лапки,
Какие крыльишки у них... [124]

Хотя поступки в данном случае совершаются не «толпой» в целом, а «единицами», эти «действующие лица» не имеют лиц: «кто-нибудь» и «иной» – это не кто-то конкретный, а «один из»: единичное опять отсылает к множественному (не случайно форма глагола подчеркивает повторяющийся характер событий).

Интересно, что число живых существ в том или ином их скоплении никогда не называется: чтобы их исчислить, определить число единиц, нужно ввести понятие единицы, единичности, а оно принципиально чуждо тому, что изображает Заболоцкий.

Затруднения с родом и числом обычно разрешаются тем, что поэт для характеристики внешней жизни как целого использует собирательные существительные среднего рода: «мясо», «тесто», «варево», «пекло», «месиво» и др.

Изображенное фантазмагорическое бытие знает два состояния – экстатического движения и триумфальной статичности. Время от времени оно агрессивно выплескивается за свои пределы, захватывая новые территории, выпрыгивая из себя, превышая всякую меру, презирая разумность и безопасность:

*Ликует форвард на бегу,
Теперь ему какое дело!
Недаром согнуто в дугу
Его стремительное тело.
Как плащ, летит его душа,
Ключица стучается звонко
О перехват его плаща.
Танцует в ухе перепонка,
Танцует в горле виноград,
И шар перелетает ряд.
...В душе у форварда пожар,
Гремят, как сталь, его колена,
Но уж из горла бьет фонтан,
Он падает, кричит: «Измена!»...
Открылся госпиталь. Увы,
Здесь форвард спит без головы... [Футбол, 39]*

Если же эта жизнь замирает, то в позе торжества – восседает, воцаряется, словно объявляя себя апофеозом бытия, целью творения: «В о с х о д и т поп среди двора...» [Болезнь, 42]; «Сидит извозчик, как н а т р о н е, / Из ваты сделана броня, / И борода, как н а и к о н е, / Лежит, монетами звеня» [Движение, 49]; «Младенец, выхолен и крупен, / Сидит в купели, как с у л т а н / ...И вдруг, шагая через стол, / Садится прямо в комсомол» [Новый быт, 47]; «Там кулебяка из кокетства / Сияет с е р д ц е м б ы т и я» [Свадьба, 55]; «...И визг м о л и т в е н н о й гитары, / И шапки полны, как т и а р ы, / Блестящей медью...» [На рынке, 51]; «О с а м о д е р ж е ц п ы и н ы й брюха, / Кишечный б о г и в л а с т е л и н, / Р у к о в о д и т е л ь тайный духа / И помыслов а р х и т р и х л и н!» [Рыбная лавка, 62]

В том и в другом случае, в динамике и статике, этот мир не теряет праздничности, картинного великолепия. По своей способности иллюстрировать бахтинскую теорию карнавала художественная реальность Заболоцкого готова потягаться с самим Рабле²⁰. Представления о всенародном теле, непрерывно умирающей и рождающейся плоти бытия, амбивалентности жизненных начал выражены у Заболоцкого с особой формульной емкостью.

«Танец» бытия вовлекает, втягивает в себя всех:

*«Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы... [Меркнут знаки Зодиака*, 95]*

Здесь то же буйство материально-телесной стихии, взаимопревращения жизни и смерти:

*Холмик во поле стоит,
Дева в холмике шумит:
Тяжело лежать во гробе,
Почернели ручки обе...
Солнце встанет, глина треснет,
Мигом девица воскреснет.
Из берцовой из кости
Будет деревце расти,
Будет деревце шуметь,
Про девицу песни петь,
Про девицу песни петь,
Сладким голосом шуметь... [Искушение, 92-93]*

Но карнавал в бахтинском понимании потенциально бесконечен, поскольку его животворящее и умерщвляющее начала взаимно уравновешены. В развитии его событий нет заданности, предначертанности, карнавал не имеет внеположенного ему смысла. У карнавално-смехового мира нет начала и конца, истока и цели, именно поэтому он не допускает внешней по отношению к себе позиции: все отстоящее и противостоящее он стремится поглотить, превратить в один из моментов собственного становления.

У Заболоцкого же этот разгул материи увиден явно извне, как некий диковинный нарост на плоти бытия, многоцветный, поражающий богатством своих форм, в безумной экспансии готовый захватить всю жизнь от края до края, но чуждый природе вещей и потому обреченный исчезнуть так же внезапно, как и возник. Предстоящий перед нами на пике своей активности (а автор любит изображать моменты массового торжества и места общих гуляний – свадьбы, рынки, рестораны, ярмарки и т.д.), этот шабаш плоти связан скорее с разложением, чем с самовосстановлением жизни, – он демоничен, угарен, отдает чертовщинкой. «Ад без ада, ад без демонов», – пишет о нем И.Б.Роднянская²¹.

*И под железный гром гитары
Подняв последний свой бокал,
Несутся бешеные пары
В нагие пропасти зеркал.
И вслед за ними по засадам,
Ополоумев от вытья,
Огромный дом, виляя задом,
Летит в пространство бытия. [Свадьба, 56]*

Изображенное поэтом набухающее тело мира извне и изнутри подвергается агрессии смерти. Неодухотворенная материя выглядит не столько противовесом, сколько аналогом марионеточной subtilности из сборно-разборной реальности Хармса. «Раблезианская» плоть мира на поверку оказывается неожиданно хрупкой: увечья, неожиданные смерти – постоянный мотив ранних стихов Заболоцкого. Этот мир накренен в сторону смерти, он заваливается, готовый рухнуть в небытие.

В отличие от карнавальной стихии, как ее описывал Бахтин, то есть торжествующей над любой ограниченностью, и в этом смысле – «умной», безграничной в своих возможностях и в этом отношении – сложной, в отличие от нее, варево жизни, по Заболоцкому, скомпрометировано подчеркнутой примитивностью своего состава.

В «Столбцах» люди и вещи легко меняются местами: они в равной мере лишены какой-либо одухотворенности. Эта особенность художественного видения Николая Заболоцкого много раз подчеркивалась исследователями. Например, А.А.Кобринский отмечает, что «в «Свадьбе» изображенные яства и напитки очеловечены, а люди, их поедающие, наоборот, напоминают кушанья»²². Действительно, в стихах Заболоцкого они часто неразличимы:

*Из кухни пьет дивным жаром.
Как золотые битюги,
Сегодня зреют там недаром
Ковриги, бабы, пироги.* [Свадьба, 55]

Здесь слово «бабы» может означать как блюдо, так и тех, кто его готовит. В пользу первого говорит то, что это слово употреблено в перечне яств, в пользу второго – то, что женщины в этом тексте будут затем именоваться именно и только как «бабы».

Более того, вещи у Заболоцкого, в отличие от людей, еще способны отвлекаться от своей предметности и играть роль символов, преобразаться в категории. Например, в «Ивановых» они задают пространственные координаты человеческого существования, его горизонталь и вертикаль («Где стулья выстроились в ряд, / Где горка – словно Арарат» [Ивановы, 54]). Люди, напротив, если способны отрешаться от своей природы, то только уподобляясь предметам:

*На карауле ночь густеет.
Стоит, как башня, часовой.
В его глазах одервенелых
Четырехгранный вьется итык...* [Часовой, 45]

Как плац, летит его душа... [Футбол, 39]

Материя воинственна и кажется неостановимой в своей экспансии, она претендует на то, чтобы до предела заполнить собой бытие, не оставляя места мыслительным и духовным формам. Все, что не отяжело материальной преизбыточностью, все идеальное или просто разреженно-материальное в этой среде превращается в нежить. Так, в «Свадьбе» среди безумия распоясавшейся плоти выглядит совершенно лишним эфемерный «персонаж» – мораль:

*Мясистых баб большая стая
Сидит вокруг, пером блистая,
И лысый венчик горностая
Венчает груди, ожирев
В поту столетних королев...
Прямые лысые мужья
Сидят, как выстрел из ружья,
Едва вытягивая шеи
Сквозь мяса жирные траншеи.
И пробиваясь сквозь хрусталь,
Многообразно однозвучный,*

*Как сон земли благополучной,
Парит на крыльщиках мораль...* [Свадьба, 56]

Показательно, что все бестелесное, чтобы попасть в этот мир, должно оплотниться и материализоваться, – хотя бы напоминать нечто материальное, пусть это и будет ущербная, недоразвитая плоть. Так, белая ночь из одноименного стихотворения получает право появиться в тексте только уподобившись эмбриону из Кунсткамеры («*И ночь, подобно самозванке, / Открыв молочные глаза, / Качается в спиртовой банке / И просится на небеса*» [Белая ночь, 36]), звуки превращаются в птиц и цветы («*Летает хохот попугаем...*» [Белая ночь, 35]; «*...Глухим орлом / Был первый звук. Он, грохнувшись, пал, / За ним второй орел предстал...*» [Бродячие музыканты, 66]; «*...С цветочком музыки в руке*» [Часовой, 45]) и т.д.

Алогичность этих образов и этих произведений очевидна, но имеет другие истоки, нежели у Введенского. В его случае она рождается из непреодолимого несоответствия между законами наличной и онтологической реальности, так что соблюдение законов одной оборачивается неизбежным нарушением норм другой. Художник, распознавая за декорацией внешнего мира черты подлинного, предпочитает то, что он называет «бессмыслицей» – логику, несовместимую с логикой эмпирии. Предметом художественного исследования у Введенского является реальное²³ бытие, а оно алогично в том смысле, что «на его территории» не действуют законы, сохраняющие силу в мире, непосредственно окружающем человека.

У Заболоцкого источник алогизма – сам внешний мир, замкнутый на себя и непроницаемый для сознания. Особая художественная манера доводит эти его черты до гротеска. Виртуозная поэтическая техника Заболоцкого основана на сочетании несочетаемого – взаимодействии художественных механизмов, совместная работа которых никогда прежде не практиковалась.

Например, в «Столбцах» используются приемы лубочной живописи «с ее инфантильной аллегоричностью, мнимой неуклюжестью, сочетаниями разнотильных элементов и системой канонизированных условностей»²⁴. И одновременно применяется техника монтажа в том виде, как ею пользовалось авангардное искусство (в живописи прежде всего – кубофутуристы). Так, в период зарождения авангарда его сторонники любили говорить, что живопись видит предметы точнее, чем их представляет практическое сознание. Особую популярность приобрела формула из «Манифеста художников-футуристов»: «У бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать четыре»²⁵. В «Столбцах» Заболоцкий не только руководствуется этим принципом, но и иллюстрирует сам тезис:

*А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкает
В его блестящем животе.* [Движение, 49]

Прием разложения действия на фазы используется Заболоцким постоянно, поэтому события развиваются рывками и скачками, предметы являются нам то в одном, то в другом ракурсе. По наблюдениям А.Герасимовой, в «Столбцах» «движения и последовательности строятся в системе пространственно-временных несоответствий; в последовательных описаниях глаголы нарочито несогласованны... Внезапные скачки, перепады условного «действия» знаменуются многочисленными «вдруг», «внезапно», «тут», «уж», «но что это?» и т.п. Причинно-следственные связи нарушены, противительные отношения – фиктивны»²⁶.

Эта сложная и филигранная авторская работа создает мир, причудливые «телодвижения» которого свидетельствуют об отсутствии в нем самого какого бы то ни было

смыслового центра, срежиссированности, источника организующей активности. Изображенная действительность пугает тем, что все, с нею происходящее, совершается только на ее поверхности. Она, с ее нарочито «выпяченной» физиологичностью, только кажется полнокровной, изнутри она полая: «под грубою корою вещества» ничего не спрятано. Именно примитивностью ее организации объясняется то, что ее составные элементы времени выскальзывают из общего месива и начинают жить отдельной, самостоятельной жизнью. Тела людей и предметов откровенно демонстрируют свое нехитрое устройство – набор органов, телесных слагаемых, составляющих, которые лишь механически прикреплены друг к другу и способны к автономному существованию:

*Там от плиты и до сортира
Лишь бабьи т у л о в и щ а скачут...* [На лестницах, 69]

*...И ноги точные идут,
Сгибаясь медленно посередине.* [На рынке, 50]

*...Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной –*

«словно отрезанные и гальванизированные», – комментирует И.Б.Роднянская²⁷.

Это напоминает о способности простейших организмов регенерировать, восстанавливать свое целое из частей. Именно о такой «общей родовой»²⁸ «безличной стихийной жизни»²⁹ Леонид Липавский, безотносительно к Заболоцкому, писал в трактате «Исследование ужаса» как об источнике непреодолимого страха: «Пугает здесь... не вообще одушевленность (подлинная или имитация), а какая-то как бы незаконная и противоестественная одушевленность. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, аморфная и вместе с тем упругая, тягучая масса, почти неорганическая жизнь... Она колеблется между определенностью и неопределенностью, между безындивидуальностью и индивидуализацией. В этом ее суть»³⁰. И дальше: «Полужидкая неорганическая масса, в которой происходит брожение, намечаются и исчезают натяжения, узлы сил. Она вздымается пузырями, которые, приспособляясь, меняют свою форму, вытягиваются, расщепляются на множество шевелящихся беспорядочно нитей, на целые цепочки пузырей. Все они растут, перетягиваются, отрываются, и эти оторванные части продолжают как ни в чем не бывало свои движения и вновь вытягиваются и растут»³¹. Ужас, вызванный этим зрелищем, по Липавскому, не имеет рациональных оснований: он не связан с непосредственно грозящей опасностью и никоим образом не помогает защититься от какой-либо действительной угрозы; его причина – ощущение близости хаоса, слегка замаскированного «фальшивой» видимостью вещей и всегда готового «заглушить и смять»³² индивидуальность. Не зря современный литературовед Д.В.Токарев, говоря об «Исследовании ужаса», оценивает активизацию этой «почти неорганической жизни» как «реванш бытия-в-себе, окружающего и отрицающего нас самодостаточного мира»³³.

В жизни, где установилось «самодержавие вещей», объектное претендует на место субъекта в бытии, и перед «лицом» этой агрессивной безликости автор «Столбцов» ощущает что-то вроде космического сиротства. «Объективное воссоздание» внешнего мира то и дело прерывается почти паническими выкриками – призывами остановить пугающий разгул материи:

*О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышиною норой,
Но будь к оружию готов:
Целует деву – Иванов!* [Ивановы, 54]

*Отчего они? Откуда?
Оправдать ли их умом?* [Змеи*, 90]

Все то, что связано с разумом и творческой дисциплиной, хотя и присутствует в «Столбцах», но на периферии текста, словно оттертое «протоплазмой» обыденности на обочину бытия. О существовании разумных форм человеческой активности напоминают лишь концовки некоторых стихотворений (например, в «Свадьбе»: *И под железный гром гитары / Подняв последний свой бокал, / Несутся бешеные пары / В нагие пропасти зеркал... / А там – молчанья грозный сон, Седые полчища заводов, / И над становьями народов / Труда и творчества закон.* [56-57]).

Поставив вне закона все нематериальное, эмпирия не оставляет места творческой активности субъекта, дискредитирует мысль и чувство как мнимые, эфемерные проявления жизни. В то же время «тесто» бытия не подпускает к себе, не дает ощутить себя изнутри, проникнуться сочувствием к тому, что копошится в этом месиве. Ситуация представляется тем более безвыходной, что с таким миром невозможно заговорить на его языке: между автором и внешней реальностью нет прямой связи, исключен непосредственный контакт: они принадлежат разным порядкам бытия. Отсюда «нестерпимая тоска разъединенья» [181] как постоянный мотив всей лирики Заболоцкого.

У авторского «я» нет оружия, чтобы совладать с напором реальности, и нет слов, чтобы вступить с нею в спор. Язык, призванный служить художнику, переходит на службу (чтобы не сказать «в услужение») внешнему миру как сила, обладающей большей творческой энергией. Он вынужден «оглаживать» формы этого мира, находить словесно-пластические решения для его вербального «удвоения», «озвучивать» то, что эта реальность выражает другим, но не менее отчетливым способом.

Действительно, смысл изображенного настолько прозрачен и очевиден, что создается ощущение, будто этот мир говорит, даже когда он молчит. У него нет тайн: его мысли и помыслы читаются с той же легкостью, что и слова:

*Мальчишка, тихо хулиганя,
Подружке на ухо шептал:
«Какая тут сегодня баня!»
И деву нежно обнимал.
Она же, к этому привыкнув,
Сидела тихая, не пикнув:
Закон имея естества,
Она желала сватовства.* [Цирк, 83]

Или:

*Подходит к девке именитой
Мужик роскошный, апельсинчик.
Он держит тазик разноцветный,
В нем апельсины аккуратные лежат...*

*Как будто маленькие солнышки, они
Легко катаются по жести*

И пальчикам лепечут: «Лезьте, лезьте!» [Народный дом, 76]

У реальности есть свои способы выражения, и она легко обошлась бы без вербализации. Насильственно подвергаясь словесному оформлению, она в ответ на это парализует аналитические возможности языка (в ней нечего анализировать: она монолитна и бесструктурна) и использует его в непривычном качестве – заставляя создавать нечто вроде словесной живописи и вербальной скульптуры³⁴.

Здесь кажется уместным вернуться к теме карнавальности и напомнить слова Бориса Гройса, скандализировавшие многих в эпоху всеобщего увлечения бахтинской карнавальной утопией. Речь шла о том, что карнавальный пафос бессмертия народного тела – это, в то же самое время, пафос «окончательной смерти всего индивидуально-го, победа чисто материального, телесного принципа над всем трансцендентным, идеальным, индивидуально бессмертным. Короче, бахтинский карнавал ужасен, – не дай Бог попасть в него... Карнавальный смех – <...> это радостный смех народного или космического, «телесного» идиотизма над мучительными корчами терзаемого индивида, который кажется ему смешным в своей одинокой беспомощности»³⁵. Можно спорить о том, насколько эти слова справедливы по отношению к концепции самого Бахтина, но положение субъекта в художественном мире Заболоцкого они характеризуют очень точно.

Заболоцкий умеет почувствовать и передать, «как больше все, что против нас» (Рильке). Для него природа действительности загадочна в своих истоках и в своей интенции. Внешний мир излучает такую энергию, ослепляет таким триумфальным блеском, что поверить в его иллюзорность поэт не в силах. Поэтому обстоящая человека реальность вызывает у него не сожаление, как у Введенского, не иронию, как у Хармса, не томно-грустное сознание неизбежности, как у Вагинова, – все это эмоциональные оценки, сопутствующие тому или иному пониманию действительности, – а восторженное изумление и оторопь бессилия, то есть реакции человека, замороженного происходящим, но не знающего, что с ним делать.

Творческий субъект поставлен здесь перед выбором: или любоваться прихотливым колышанием материи, или подавлять ее натиск собственной активностью. Поступаясь собственными правами, дать ей жить и клубиться или навязать миру свою волю. Компромисс невозможен, потому что ни власть материи, ни воля человека не знают пределов, не способны к самоограничению.

Снять эту альтернативу Заболоцкий пытается в течение всей творческой жизни. Поначалу предпочтение отдается телесности бытия, – на ее стороне эстетические преимущества, позже – разумной человеческой активности как этически оправданной. В «зрелом» творчестве Заболоцкого разум окончательно берет на себя роль укротителя внешней стихии. Бесконечная вариативность проявлений жизни собирается под знаком мысли, рационального плана преобразования мира.

Если мы правы в своих наблюдениях, то все сказанное о Николае Заболоцком характеризует его как фигуру достаточно странную для авангарда. Художников этого направления искусства изначально отличала непоколебимая вера в преобразуемость мира словом. Они добивались того, чтобы слово, как верный слуга, по их желанию воплощало и развоплощало реальность, деформировало мир и конструировало новый. Пластичность, податливость слова были гарантией управляемости жизни. В магической концепции авангарда никогда не ставилась под сомнение способность языка воздействовать на жизнь, руководить ею.

Для Введенского трансформация мира – это путь к состоянию предельной свободы: поэт развешивает реальность, уничтожает логические и хронологические скрепы между вещами и понятиями – все, что их сковывало, прикрепляло к определенному «месту» в пространстве, времени, причинно-следственном ряду. Внешняя действительность навсегда останется в глазах этого художника своего рода кладбищем, свалкой пустых оболочек утраченных смыслов. Он будет видеть свою задачу в том, чтобы уничтожить заслон предметов, завалы из «бессмысленной рухляди» на пути к единственно важному и интересному, чем станут для Введенского организующие начала бытия – «время, смерть и Бог».

Даже для авангарда это было крайностью, но такой, которая вытекала из его собственной логики, дающей художнику полную власть над словом и, следовательно, над миром. Если в художественной аксиоматике Введенского есть что-то чуждое раннеавангардистским представлениям, то это его постепенно возрастающая уверенность, что область свободы имеет свои безусловные границы, заданные отнюдь не артистической волей автора, а властью Автора.

Что касается Заболоцкого, то он, не расставаясь с ролью художника, заявляет о существовании области бытия, которая неподвластна художественному нажиму, принципиально неотзывчива к волеизъявлениям творческого субъекта. Это косно-материальное бытие – естественное препятствие на пути любых, и не только художественных, преобразований мира. Его неиссякаемая витальность – огромная сила, перевешивающая распорядительные возможности языка. Таким образом, Заболоцкий оказывается едва ли не первым, кто, действуя изнутри авангарда, урезает художника в правах, указывает на естественные пределы его преобразующей активности. Правда, Заболоцкий верит в безграничную власть разума. Но мышление как аналитическая, а не созидательная деятельность, как расщепляющее, а не продуцирующее начало не способно стать основным орудием творчества. Поэту остается извне уповать на его силу и превозносить безграничность его возможностей, чем Заболоцкий и занимается все последующие годы.

Во многих отношениях изображенная в «Столбах» действительность напоминает осуществившуюся футуристическую утопию, предполагавшую воссоединение знакового и предметного мира в некоем монолитном бытии, больше не знающем несовпадения слова и дела. Заболоцкий изображает именно такую форму жизни, где сигнификативная материя плотно обволакивает предметность и из самостоятельного уровня бытия превращается в ее функцию. Самодостаточный, самовоспроизводящийся мир больше не отсылает ни к чему абстрактному, не нуждается в чьей-либо вспомогательной активности, он един и множествен в одно и то же время, его материя выразительна, в его динамике обнаруживает себя энергия бытийного становления. Это прямое воплощение той «самовитости», о которой мечтали футуристы. И одновременно – ее разоблачение. Действительность, обладающая искомыми качествами, возникает безо всякого художественного вмешательства, сама собой, и оказывается нетерпимой ко всякому проявлению индивидуальности. Она не нуждается в художнике-демиурге и агрессивно противостоит всякой человеческой самости. Результат, к достижению которого в массе своей стремились футуристы, предъясняется Заболоцким как давно осуществленный и развенчивается как неутешительный.

Но, хотя эволюция этого художника вывела его за пределы искусства авангарда, и прежние литературные союзники постепенно утратили интерес к Заболоцкому, он создал важный прецедент – подверг принципиальной критике один из догматов авангардистского вероисповедания – убеждение во всевластии художника. В даль-

нейшем обэриуты, каждый на своем пути, обнаружат другие непреодолимые барьеры жизнетворческой активности. Деятельность группы обернется не только развитием изначальных идей и замыслов русского авангарда, но и критикой его исходных постулатов.

Примечания

¹ Заболоцкий Н. Мои возражения А.Н.Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т.2. Произведения 1938-1941. М., 1993. С.174-176.

² Афиши Дома печати. 1928. № 2. С.11-13; Из статьи «ОБЭРИУ». Поэзия обэриутов // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т.2. Произведения 1938-1941. М., 1993. С.146-148.

³ Роднянская И. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // И.Б. Роднянская. Художник в поисках истины. М., 1989. С.345.

⁴ Указ. соч. С. 146.

⁵ Там же. С. 146.

⁶ Там же. С. 146.

⁷ Там же. С. 147-148.

⁸ Там же. С.147.

⁹ Там же. С.148.

¹⁰ Заболоцкий Н. Мои возражения А.И.Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо // Введенский А. Произведения 1938-1941. Приложения. Т.2. М., 1993. С.175.

¹¹ Там же. С. 176.

¹² Там же.

¹³ Маяковский В. Собр. соч.: В 6 т. Т.1. М.: Правда, 1973. С.110.

¹⁴ Там же. С.68.

¹⁵ Изданный в 1929 году сборник стихов Заболоцкого включал всего 22 произведения; при переизданиях автор дополнил его другими текстами, написанными в 1926-1932 гг. В нашей статье речь пойдет прежде всего о стихотворениях, включённых в первую редакцию «Столбцов». Произведения, приобщённые к первоначальному корпусу текстов позднее, при цитировании отмечаются значком *.

¹⁶ Несмотря на то, что из написанного А.Введенским до 1925 года сохранилось всего несколько стихотворений, и это затрудняет разговор о творчестве раннего Введенского как важном для Заболоцкого источнике заимствований, можно привести другие примеры явно неслучайных совпадений. Например, у Введенского: «У загнанного неба мало / Глядят глаза на нас, когда / Влетают в яркие вокзалы / Глухонемые поезда...» («Ночь каменеет на мосту...» [106]) ; у Заболоцкого: «Стругали радугу рубанки / В тот день испуганный, когда / Артиллерийские мустанги / О камни рвали провода...» (Заболоцкий Н. Восстание // Заболоцкий Н. Избранные произведения в 2-х тт. Т.2., М., 1972. С. 18). Введя в текст энергичную аллитерацию и освободив его от аграмматизма, в высшей степени свойственного Введенскому, Заболоцкий сохраняет общий ритмический рисунок, опорную структурно-семантическую роль слова «когда», олицетворения природы и техники.

¹⁷ Ср. также: *В его глазах одервенелых / Четырёхгранный вьётся штык...*(Заболоцкий Н. [Часовой, 45]).

¹⁸ Здесь и далее, за исключением специально оговорённых случаев, тексты Н.Заболоцкого цитируются по источнику: Заболоцкий Н. Избранные произведения: В 2 т. Т.1., М., 1972. Название текста и номер страницы указываются в квадратных скобках после цитаты.

¹⁹ Роднянская И. Б. Указ.соч. С.358.

²⁰ Сравнение, на которое наталкивает как характер изображения в «Столбцах», так и биографический момент: Заболоцкий любил прозу Рабле и был автором перевода «Гаргантюа и Пантагрюэля» для детей. Неравнодушное отношение Заболоцкого к Рабле было хорошо известно в кругу обэриутов и часто обыгрывалось в их шутках; так, в «Разговорах»

Липавского есть эпизод, когда Хармс, споря с Заболоцким, грозит ему, что надругается над его кумиром – пририсует Рабле усы (см.: Липавский Л. Разговоры // Логос. Философско-литературный журнал, 1993, № 4. С.66).

²¹ Роднянская И.Б. Указ соч. С. 352.

²² Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Т.2. С.9.

²³ «Реальностью» обэриуты считают не внешний социоэмпирический мир, а скрытое за плоскостью видимого онтологическое бытие, и именно в этом смысле они называют свою группу «Объединением реального искусства».

²⁴ Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1988. С.17.

²⁵ В первоисточнике это звучало несколько иначе: «Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуя друг друга, как торопливые вибрации, в пространстве, ими пробегаемом. Вот каким образом у бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны». Цит. по: Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л., 1989. С.688.

²⁶ Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопросы литературы. 1988, № 4. С.60.

²⁷ Роднянская И.Б. Указ соч. С. 352.

²⁸ Липавский Л. Исследование ужаса // Логос. М., 1993, №4. С.80.

²⁹ Там же. С.85.

³⁰ Там же. С.81, 82.

³¹ Там же. С. 85.

³² Там же.

³³ Токарев Д.В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. С.261.

³⁴ Когда поэт вынужден живописать мир, воспроизводить его облик в красочно-пластических формах, это заставляет его поступиться законной частью «авторских прав»: он в значительной мере теряет возможность судить, выносить свои оценки тому, что изображено. Живопись принято считать тем видом искусства, где оценочная активность человека проявляется меньше всего. Например, М.Мерло-Понти пишет: «Живопись одна наделена правом смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать» (Мерло-Понти М. Око и дух. М.: «Искусство», 1992. С.12).

³⁵ Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник – III. М., 1997. С.78-79.

T. V. Kazarina

CREATION BY N.ZABOLOTSKY: THE AVANT-GUARDE EPOCH OF SELF-CRITICISM

The article studies into creation by N.Zabolotsky and his polemics with literary colleagues to prove that through the activity of group "Association of genuine art" russian literary avant-garde enters into the epoch of self-criticism.