

Игорь Лоцилов

ИНСТАНЦИЯ БУКВЫ В ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА (Заболоцкий и другие...)

... Рукою в книжечке поставишь закорючку,
А закорючка ангелом поет!
Н.А. Заболоцкий. Безумный волк

1. «Столбец о черкешенке» и «Столбцы»: буква-мать

Слово, давшее название (*имя*)¹ первой и главной книге Николая Заболоцкого, — «Столбцы» — было найдено поэтом при создании стихотворения, названного в рукописном «Арарате» «Столбцом о черкешенке», переименованного в «Столбцах» 1929 года в «Черкешенку» и исключенного из всех последующих вариантов. Подобно выброшенному ключу, оно навсегда покинуло корпус «Столбцов», не только дав название книге причудливых стихотворений, но и определив важные особенности формы и онтологии «столбца», его целей и тайных «задач», по-разному решаемых в других образцах этого «авторского» квазижанрового образования. В отличие от распространенных определений поэтических текстов (*стихи, стихотворения*), содержащих во внутренней форме идею *ряда, горизонтали*, слово *столбцы* подчеркивает *вертикальное* измерение поэтического текста, неизменно присутствующее в любом «нормальном» стихотворении (исключая, может быть, одностроки, где вертикальное измерение все же есть, но соответствует «высоте» *буквы*).

В первом издании «Столбцов» 1929 года «Черкешенка» занимает 6-е место в составе сборника, следует непосредственно за верно датированным (*январь. 1927*) «Офортом» и снабжено «ложной» датировкой — *январь. 1926*. На самом деле оно было написано ровно через год после указанной даты, в начале 1927 года, и через пять дней после «Офорта»: «В начале ноября 1926 года Заболоцкий был зачислен в команду краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии, где в течение года он отбывал воинскую повинность. <...> Полковой врач стал охотно определять его в лазарет, когда Заболоцкому было необходимо сосредоточиться и записать уже жившее в его сознании новое стихотворение. 4 ноября он написал «Море», 25 января — «Офорт», 30 января — «Столбец о черкешенке», а 26 февраля, стоя на ночном посту у знамени полка, сочинил стихотворение «Часовой», которое потом читал товарищам по службе» (Заболоцкий, 1998. С. 98–99).

В датированном 20 сентября 1926 года тексте «Мои возражения А.И. Введенскому, авторитету бессмыслицы» Николай Заболоцкий писал: «Кирпичные дома строятся таким образом, что внутрь кирпичной кладки помещается металлический стержень, который и есть скелет постройки. Кирпич отжил свое, пришел бетон. Но бетонные постройки опять-таки покоятся на металлическом основании, сделанном лишь несколько иначе. Иначе здание валится во все стороны, несмотря на то, что бетон — самого хорошего качества. <...> Совсем не нужно строить эту основу по принципу старого кирпично-

¹ Созвучие (в мифопоэтической картине мира — родство) имени Автора и имени Книги (*с-т-л-б-ц* — *з-б-л-ц*) «расслышал» и выявил Евгений Евтушенко в стихотворении «Художница», где есть строки: Рисунки-сорванцы / похожи на «Столбцы» / когда-то молодого / Заболоцкого (Евтушенко, 1984, 86).

го здания, бетон новых стихов требует новых путей в разработке скрепляющего единства. Это благодарнейшая работа для левого поэта» (Заболоцкий, 1995, 182). В поэтической практике Заболоцкого поиск «новых путей в разработке скрепляющего единства» привел к востребованию основательно *«забытого старого»*.

Строительно-архитектурная метафора возникает здесь отнюдь не случайно. Согласно записям Леонида Липавского 1933–1934 годов, на вопрос о наиболее интересующих Заболоцкого предметах поэт ответил: «Архитектура, правила для больших сооружений. Символика. Изображение мыслей в виде условного расположения предметов и их частей. Практика религий по перечисленным вещам. Стихи. Разные простые вещи — драка, обед, танцы. Мясо и тесто. Водка и пиво. Народная астрономия. Народные числа. Сон. Положения и фигуры революции. Северные народности. Музыка, ее архитектура, фуги. Строение картин природы. Домашние животные. Звери и насекомые. Птицы. Доброта — Красота — Истина. Фигуры и положения при военных действиях. Смерть. Книга, как ее создать. Буквы, знаки, цифры. Кимвалы, Корабли» (Воспоминания, 1984, 52–53).

Книга «Столбцы» 1929 года состоит из 22 стихотворений (соответственно числу Великих Арканов Таро и букв магического еврейского алфавита)², значимо неравномерно сгруппированных по четырем разделам. В книге «Сефер Иецир» о деянии Творца сказано: «Он создал реальность из Ничего. Он вызвал несуществующие сущности к существованию и высек огромные столбы из неосязаемого воздуха. Это показано на примере комбинирования буквы а (А) со всеми остальными буквами и всех остальных букв с буквой а (А). Произнося, Он творил создания и слова силой Одного Имени. Как иллюстрацию рассмотрим двадцать две элементарные субстанции из примитивной субстанции а (А). Получение каждого создания из 22 букв есть доказательство того, что они являются на самом деле двадцатью двумя частями одного живого тела» (Холл, 1992/П, 63). Заболоцкому, скорее всего, этот фрагмент был известен в переводе А.В. Трояновского: «Он создал нечто из хаоса, из ничего сделал нечто, и вырубил большие столбы из воздуха необъятного, и вот знак: одна буква — со всеми и все с одной. Он смотрел, перемещал и сделал все созданное и все слова одним способом и знак этому: 22 предмета в одном теле» (Папюс, 1910, 264; курсив мой. — И.А.)

«Столбцы» Заболоцкого, согласно нашей гипотезе, восходят к этим *воздушным* столбам и структурно воспроизводят космогоническое деяние Творца в сниженном и как бы «уменьшенном» варианте, максимально приближенном к быту и реалиям Ленинграда конца 20-х годов. *Столбец* Заболоцкого, как колонка строк, напечатанных в столбик, — точнее *визуальный образ* этой колонки, — послужил поэту метафорой неосязаемого *воздушного столба*, каждый из которых является онтологической константой (Степанов & Проскурин, 1993)³. Внося на протяжении трех десятилетий из-

² Число 22, представляющее собой число букв финикийского, а затем и древнееврейского алфавита, в культурном ареале Ближнего Востока с незапамятных времен имело сакральный смысл и не утратило этого качества во всех культурах, так или иначе хранящих связь с этой традицией. Особыми значениями оно наделяется в библейско-евангельских и каббалистических текстах. Как в Ветхом, так и в Новом Завете числу 22 предназначена структурообразующая роль: вспомним, например, алфавитные псалмы Псалтири <...> Вспомним Откровение Иоанна Богослова, не соблюдающее принципа алфавитности, но придерживающееся деления на 22 «главы» (Силард, 2000, 294).

³ Ср. в *Записной книжке* 1928 года (№ 13) Хармса: «Сефер Иецира. (Гилхот Иецира). (Книга творения) (правило сотворения). *Антропоморфические*». (Хармс, 2002 [I], 237). В *Записной книжке* № 17 (апрель 1929 — январь 1930, лист 71) есть запись реплики Введенского в споре с Заболоцким: «Коля, я согласен с тобой в вопросе об отделах, как о вопросе «свободы». (Упрёк Введ.), но, Коля, твой разговор уже каббала» (Хармс, 2002 [I], 331).

менения в композицию сборника, Заболоцкий «смотрел» и «перемещал» поэтические эквиваленты этих констант в поисках оптимального взаиморасположения. Характер взаимосвязи *столбцов* в составе ансамбля сборника тяготеет к тому, чтобы воспроизвести коллизию, лежащую в самой основе символического мышления: «<...> хотя 22 буквы еврейского алфавита равны Богу, Бог не равен ни одной из них в отдельности (в том числе и второй — дыханию), и это при сохранении того условия, что в каждой из сфир он присутствует, в каждой получает воплощение. Фактически это и есть закон символа» (Курганов, 1997, 218). Существенно при этом и то, что «металлический стержень» *структуры алфавита* остается практически невидимым за «кирпичной кладкой» стиха молодого Заболоцкого.

В заключении статьи Лены Силард «Карты между игрой и гаданьем» говорится о том, что макроструктура сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези», воспроизводящая структуру инициации, «явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения, в частности, для обэриутов» (Силард, 2000, 302). «Архитектоника «Зангези» указывает на выход из границ литературного текста: путь Зангези по плоскостям колоды ведет не только учеников и верующих — персонажей «сверхповести», — он ведет и читателя, и зрителя» (Там же). Для Введенского и Хармса, получивших в 1926 году заказ для экспериментального театра «Радикс», было существенно, что репетиции их пьесы «Моя мама вся в часах» проходили в Белом зале Института художественной культуры на Исаакиевской площади — «в том самом помещении, где три года назад художник Татлин устраивал грандиозное зрелище — новаторское представление поэмы Хлебникова «Зангези». Вместе с Хармсом и Введенским на репетициях «Радикса» в Гинхуке стал бывать и Заболоцкий» (Заболоцкий, 1998, 82). Наряду с литературными источниками композиционного эксперимента не следует забывать и о том, что «в послереволюционные годы центр тяжести был на гностике и пифагорействе. Во всяком случае, русская поэзия, вопреки распространенному мнению, в то время далеко не сводилась к фабричному космизму, с одной стороны, и к раннему советскому авангарду, с другой. Одновременно с ними шел расцвет эзотерического идеализма и неомистицизма, особенно в Петрограде» (Марков, 1994, 155).

Нам доводилось уже выдвигать гипотезу о функциях «ложных дат» в издании 1929 года (Лоцилов, 1997, 93–99). Настораживающе тщательная датировка текстов в дебютном сборнике поэта выполняет, как нам представляется, две функции. Одна из них связана с читательским планом и одним из возможных способов нарушения привычных границ коммуникации посредством поэзии, другая связана с авторским планом и устанавливает «кровное родство» между словом поэта и — через специфическим образом осмысленные сугубо биографические контексты — его существом, происхождением, самим фактом его бытия. Речь идет о «нахождении конечным и вечным героем пути к бесконечной и вечной жизни, к жизни, понимаемой как форма бессмертия, когда предел ее становления отодвигается все дальше и дальше. Только обращение к смерти, к распаду, к жертве, совпадающей с самим героем, может решить эту задачу. То, что происходит с младшим сыном Бога в «основном» мифе (уничтожение и становление, смерть и жизнь, известно и поэту, претерпевающему в творчестве крайние муки индивидуации. Происходящее с поэтом во время творения (судьба поэта) интериоризируется в текст. Отсюда сопричастность текста поэту и поэта тексту, их под известным углом зрения изоморфность, общность структуры и судьбы». Далее В.Н. Топоров говорит о «химической» связи текста и поэта, у которых «одна мера и одна парадигма. Это поэтика, наиболее непосредственно и надежно отсылающая к двум пересекающимся «эк-тропическим» пространствам: Творца и творения» (Топоров, 1998, 39).

В первом аспекте датировка призвана намекнуть на возможность и необходимость перегруппировки загадочных поэтических текстов в поисках объединяющего смыслового ядра, в первую очередь — спровоцировать манипулятивную активность читателя, от которого требуется по меньшей мере перераспределить столбцы в соответствии с хронологическим принципом, подобно тому как цыганка тасует карточную колоду, прежде чем разложить карты для гадания. Как показано в работе Л. Силард (2000) о принципах композиции свержповести «Зангези», — «колоды», состоящей из 22 (21+1) «плоскостей слова» — *Таро* у Хлебникова отчетливо противопоставляется *каббале* (при том, что «хотя история появления карт Таро до сих пор весьма затуманена — их соотносительность с каббалистикой более или менее очевидна» [Силард, 2000, 296]). Как пишет исследователь, «люди, больше всего оперировавшие гадальными картами Таро, цыганки-гадалки — представления не имели о философии каббалы, но именно это и позволяет — при учете глубинно-символической ориентированности Таро на каббалу — рассматривать Таро чем-то вроде каббалы, спустившейся в субкультуру, или, точнее, субкультурным аналогом каббалы, восходящим к затерянному в памяти времен общему источнику» (Силард, 2000, 296). Внимание к *Таро* генерации художников, пришедших на смену символистов теургического склада, ориентированных на *каббалу*, «обусловлено демонстративной переориентацией на низовую культуру, на субкультуру, неглижируемую «высокой эстетикой» (Силард, 2000, 296–297). Символистское мифотворчество было для Заболоцкого «покушением с негодными средствами». И. Синельников вспоминает: «Помню, мы говорили, что если символисты бесплодно мечтали о создании мифов, то «Торжество Земледелия» приближает осуществление этой идеи» (Заболоцкий, 1995, 101).

Кроме того, колода Таро, утратившая — или никогда не имевшая — жесткой привязки к еврейскому алфавиту и распространившаяся в странах, где пользуются как латиницей, так и кириллицей, позволяет конструировать на своей основе мифологическую систему (неомифологическую, разумеется) — по аналогии с каббалой — на основе славянской письменной традиции (ср. антропоморфные образы русских букв в «Ключах Марии» Есенина). Подобно тому, как *Веды*, *Коран* и *Евангелие* реализуют у Хлебникова единый сакральный «прототекст» (*Единую Книгу*), принцип «звукобукв, соотнесенных с числом»⁴, явленный в антропоморфных образах Великих Арканов Таро, носит более универсальный и «символогенный» характер, нежели тот или иной из исторически известных алфавитов. Это именно *мифологический* — а не *исторический* — алфавит в наиболее «чистом» виде. «Алфавит есть одновременно код и текст, излагающий этот код. В первом качестве (как код) алфавит принадлежит парадигматике, во втором (как текст) — представляет собой некоторую синтагматику» (Степанов & Проскурин, 1993, 40). В интерпретации П.Д. Успенского, Таро одновременно и «философская машина», подобная изобретениям Раймонда Луллия (своего рода «философские счеты», позволяющие вкладывать в иконические знаки «идеи, трудно выражимые (или вовсе не выражимые) в словах» [Успенский, 1993, 224]), и сводный конспект (синопсис) герметических наук, имевший некогда инициационный смысл.

⁴ «<...> в языках великих цивилизаций, исторически сросшихся со своей письменной формой, планом выражения языка, по существу, оказывается не только устная, но и неотделимая от нее письменная форма — единый зрительно-слуховой комплекс» (Проскурин & Степанов, 1993, 72). Так, в «Торжестве земледелия» у Заболоцкого наблюдается принципиальное неразличение «фонемы»/[звука] и буквы: «<...> И букву А огромным хором / Впервые враз произнесем! // И загремела даль лесная / Глухим раскатом буквы А <...>» (глава «Начало науки»; Заболоцкий, 2002, 154) и «И новый мир, рожденный в муке, / Перед задумчивой толпой / Твердил вдали то Аз, то Буки, / Качая детской головой» («Младенец — мир», 2002, 156).

Тогда вместо открывающей сборник тройки «Красная Бавария» (Авг. 1926), «Белая ночь» (Июль 1926) и «Футбол» (Авг. 1926) мы получаем другую, несравненно более «осмысленную» триаду: «Черкешенка» (Янв. 1926) — «Белая ночь» (Июль 1926) — «Красная Бавария» (Авг. 1926). При этом новый смысл внедряется уже чисто поэтическими средствами: звукокомплекс *ч-р-н* из названия первого столбца приходит во взаимодействие со «стертыми» цветовыми эпитетами в словосочетаниях, давших названия двум другим, что находит соответствие в триаде алхимических операций (Работа в Черном [Nigredo], Работа в Белом [Albedo] и Работа в Красном [Rubedo]) и тройке «материнских» букв каббалистического алфавита⁵.

Если сознание читателя активизировано смутными пушкинско-лермонтовскими ассоциациями⁶, то в читательском подсознании слово как бы «окрашивается» в черный траурный цвет. «Категория смерти <...> представлена целым набором знаков <...>. Центральным событием стихотворения [«Черкешенка». — И.А.] является смерть» (Кекова, 1987, 15). Резонно было бы задать себе вопрос: о чьей, собственно, смерти идет речь?

Чтобы ответить на него, следует еще раз вернуться к «странностям» датировки «Черкешенки». Стихотворение, написанное через пять дней после «Офорта», автор поместил январем предыдущего, 1926 года — месяцем, когда от брюшного тифа безвременно скончалась *мать* поэта, Лидия Андреевна Заболоцкая. К 100-летию юбилею в Кирове в составе текста воспоминаний двоюродного брата Заболоцкого, Леонида Владимировича Дьяконова, был опубликован трогательный человеческий документ — свидетельство о последних днях ее жизни.

«Наталья Алексеевна Заболоцкая, сестра поэта, сберегла и отдала мне свой детский дневник — дневник того года, когда умерла ее мать. <...> На лицевой стороне обложки написано крупно: «Дневник Н.З.». На обратной стороне одна строка: «Я недавно хворала брушным тифом». И далее записи под числами по старому и новому стилю: 31 декабря, 13 по-новому, в среду 1926 года в городе Уржуме. Сегодня я встала в 8 часов и в одной рубашке побежала на печку и попросила у Маруси кусок серого хлеба. Она дала. Я его съела и слезла чайпить. Было уже 9 часов. Через два часа, в 11, Маруся пошла в больницу к маме, а когда пришла, то сказала, что кроме тифу у мамы еще воспаление мозговой оболочки и мама, вероятно, скоро умрет. А когда спросила сиделку, она сказала, что с минуты на минуту они ожидают, что мама умрет. <...> 6 января, ст. 19 января. Вторник. Сегодня вечером у нас умерла мама. К нам в 9-м часу вечера пришла сиделка и сказала, что мама умерла. Мы очень плакали. Мне очень ее жалко. <...> 8 января, по с. 22 января. Пятница. Сегодня я встала не смотрела во сколько часов. Наверно в 8 или в девятом часу. Сегодня мамочку похоронили около бабушки. Я и Люся не ходили на кладбище. Верушка и Маруся нам оставили по 1 конфетке, по 3 финика и пять пряников. У мамочки был гроб голубой. И теперь мне очень скучно и целовать не кого. Я, как лягу спать, всегда плачу о мамочке». Этот детский

⁵ «Точкой отправления для всей Каббалы является еврейский алфавит. Он состоит из 22 букв, которые не случайно помещены в известном порядке. Каждая буква по своему положению соответствует числу, по форме — иероглифу, и по соотношениям с другими буквами — символу» (Папиус, 1992 [1910], с. 68). Далее говорится о делении двадцатидвухбуквенного алфавита на три группы: 3 буквы-матери, 7 (3+4) «двойных» и 12 «простых».

⁶ А для более узкого круга читателей — еще и хлебниковскими; ср. последнюю часть 5-го паруса сверхповести «Дети Выдры», где со словом *черкешенка* связаны мотив освобождения, пушкинская реминисценция и обретение главным героем — Сыном Выдры — своей сестры-освободительницы — Дочери Выдры, которая и уподоблена *черкешенке* из «Кавказского пленника». Связь с мифом о Прометее мотивирует и образ *орлов*, с которого, собственно, и начинается развертывание образной структуры стихотворения («<...> с горы, на колокол похожей, / летят двускатные орлы <...>»).

дневник свой отдала мне Наташа Заболоцкая 14 мая 1959 года. Я воспроизвожу его полностью со всеми его ошибками, с путаницей в датах. Дневник по-своему, по-детски, но ярко рисует семью Николая Заболоцкого в трудное время, когда хворает и умирает его мать» (Дьяконов, 2003, 58–59).

Согласно нашей гипотезе, Заболоцкий откликнулся на это трагическое событие по прошествии года — в январе 1927 года.

Женский «внутреннейший» двойник героя, появившегося лишь в последнем строфоиде, — *черкешенка*, — оказавшись в чуждом образу ленинградско-петербургском пространстве, разрывается изнутри бурным потоком внутреннего Терека⁷ и низвергается, подобно гностической Софии, создающей мир самим своим «опрокидыванием»: «<...> и трупом падает она, / смыкая руки в треугольник» (Заболоцкий, 2002, 347). Замещение *мать* > *буква-мать* > *черкешенка* происходит с полным трезвого трагизма осознанием того, что говорит о *Матери* Жак Деррида: «<...> вы родились, не забывайте, и вы можете писать только против вашей матери, которая носила в себе вместе с вами то, что она принесла вам для того, чтобы писать *против* нее, ваше послание, которым она была беременна и полна, вы оттуда не выйдете» (Деррида, 1999, 245–246)⁸.

Стихотворение состоит из 40 стихов, напечатанных в столбик и разделенных автором на четыре строфоида⁹, два из которых содержат по 12 стихов и два — по 8. Такое асимметричное по вертикали членение смутно напоминает структуру сонета, каждый из

⁷ «Кавказ — территория реконструкции. На территории Кавказа реконструируется первосостояние и первокачество: Кавказ конструируется как абсолютная Родина (ср. “яфетическую теорию” Марра, ориентированную на миф о “библейской горе”, роль кавказского материала в индоевропейских и ностратических реконструкциях)» (Валерий Мерлин, «Виртуальное во рту, или Русская сессия Зигмунда Фрейда», *рукопись*). Предшествующий «Столбцам» замысел объединения поэтических текстов отразился в частично сохранившемся рукописном сборнике «Арарат» (Заболоцкий, 1998, 136). В нашем случае можно предположить и непосредственное влияние яфетидологических построений на ход мысли поэта, связанного с культурным пространством советского Ленинграда 20-х годов. 11 ноября 1921 года Заболоцкий писал М. Касьянову: «Только что начинаю посещать лекции и начинаю зарываться в глубины человечества сумерийские, хамитские и пр. и пр. эпохи» (Заболоцкий, 1995, 47).

⁸ Как отмечает О. Лекманов, поводом к написанию произведения А.И. Введенского «Потец» «послужила смерть отца, воспринятая Введенским как трагедия. Трагедия, «спрятанная» за текстом, и ее буффонадное воплощение в тексте — вот два полюса, меж которых разворачивается <...> фабула». В примечании автор исследования отсылает к фрагменту из дневниковых записей Е.А. Шварца 1955 года: «Мать Хармс очень любил. В двадцатых годах она умерла, и Введенский с ужасом рассказывал, как спокойно принял Даниил Иванович ее смерть» (Шварц, 1990, 512). С.В. Кекова пишет: «У Заболоцкого карнавальное содержание из образов практически выхолощено: в мире “Столбцов” смешное вытесняется страшным, а сам карнавал воспринимается как праздник безумия <...> В раннем творчестве и движение поэтического сюжета, и семантическая структура текста обусловлены соотношением категорий *безумия* и *смерти* <...> Следует специально отметить, что в таких случаях, когда слово “смерть” или слова того же семантического поля в тексте не присутствуют, а присутствуют только знаки смерти (то же можно сказать и о безумии), текст приобретает коннотативную окраску, которая возникает в силу ассоциативной связи определенных смысловых сфер с центральными категориями мироощущения раннего Заболоцкого» (Кекова, 1987, 12, 15–16).

⁹ Под *строфоидом* мы, вслед за Т. Царьковой, понимаем «авторское, тематически обусловленное, графическое разделение астрофического стихотворения на части, содержащие любое количество строк» (1978, 133).

элементов которого «разросся» в несколько раз. Речь идет не о точном соответствии числа строк и не о точности пропорции, но скорее о движении поэтической материи в соответствии с актуальным в обэриутских кругах понятием «некоторого равновесия с небольшой погрешностью». Важно увидеть *столбец* как «разбухший» *сонет*, дабы ощутить его фактуру и «двухцентровость», свойственную *сонету*. Р.О. Якобсон (вслед за Хопкинсом) говорил о «симметричной трихотомии», присущей сонетной форме и выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классическом сонете симметриями (4/4 и 3/3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7/7 (Якобсон, 1987, 88). Сама структура сонетного канона, где предполагается наличие «большого» (*голова*) и «малого» (*хвост*) центров, напоминает структуру *яйца* в качестве «реального объекта», соответствующего языковым (знаковым) реальностям текста.

На основании филологического анализа текста *Столбцов-29* исследователь Е.В. Красильникова приходит к следующим выводам о природе стиха у Заболоцкого: «<...> отбор языковых единиц разных уровней, и их линейное столкновение активизирует их в тексте. Это можно сопоставить с видимостью и энергией живописных мазков у художников экспрессионистов <...> М. Ларионов говорит о «выращивании живописи», то есть росте ее на глазах зрителя. <...> «Мысль и материя едины». Это философское кредо поэта-мониста, как кажется, приложимо и к материи стиха. Причем, как и в любой полностью живой материи, есть элементы прозрачно означенные (сознательно наполненные) и есть движение звуков, в которых ответы смысла только мерцают, как в светляках» (Красильникова, 1995, 460–461). Стихотворение *столбец* поэт «выращивает» из *буквы* мифологического Алфавита. Вероятно, первые следы такого отношения к поэтическому творчеству у Заболоцкого мы можем обнаружить в созданном летом 1926 года стихотворении «*Disciplina clericallis*», композиция которого восходит к пропорциям алхимического рецепта о «выращивании» в реторте *homunculus'a* (опубликованная А.Н. Пыпиным анонимная масонская рукопись XVIII века «О философских человеках — кто они суть в самом деле и как их рождать?»¹⁰, оказавшаяся в сфере интересов поэтов начала XX века, в первую очередь Михаила Кузмина и Александра Блока [Богомоллов, 1995, 153–158]).

¹⁰ «Сие происходит следующим образом: возьми колбу самого лучшего хрустального стекла, — положи в оную самой чистой майской росы, в полнолуние собранной, одну часть, две части мужской крови и три части крови женской; но заметить должно, чтоб сии особы, если только можно, были целомудренны и чисты; потом поставь стекло оное с сиею материею, покрыв его слепою крышкою, сохранны на два месяца для гниения в умеренную теплоту, — и тогда на дне оногo сядется красная земля <...>» (Пыпин, 1896, 64). 56 стихов «*Disciplina clericallis*» принадлежат, соответственно, репликам Хлои, «Я», и Филосьфа: 12 (Хлоя) + 8 (Я) + 8 (Хлоя) + 8 (Я) + 8 (Хлоя) + 12 (Филосьф). Стихотворение строится из трех женских «реплик» (Хлоя), двух мужских (Я), и одной «философской», «чистой» (Филосьф). Можно указать и отдельные текстуальные переключки: «А потом, немного треснув, / В ящик бархатный ползет <...>» > «<...> если же, напротив того, выбросишь вон сию землю, то делается она илом, на подобие жабы и ползет в землю» (Пыпин, 1896, 66). В контексте распространенных в оккультной литературе соответствий, *кровь* является аналогом *жизненной силы*, а та, в свою очередь, находит у Заболоцкого близкое к буквальности соответствие в *поэтическом слове*: «Если сок твой неизменен [ср. требование *целомудренности* «доноров» в рукописи. — И. А.], / Трубадурская душа, / Если песни, как камень, / Упадают и блестят <...>» Видимо, именно через этот — общий — источник, молодой Заболоцкий вступает в полемику с Кузиным, «обескровившим» рецепт («туман и майская роса» вместо *майской росы* и *крови* (Богомоллов, 1995, 155). Ср. поэтически развернутую в предельно конкретных образах «Столбцов» («Движение» и «Игра в снежки») метафору: «Экипаж, лошадь, кучер — вот вся философия, вот вся Магия, разумеется, при условии считать этот грубый пример лишь аналогическим типом и уметь наблюдать. <...> Лошадь превратилась в изображение крови, или лучше, *жизненной силы*, действующей в нашем организме, и тогда, конечно, вы найдете, что экипаж является изображением нашего *тела*, а кучер — *воли*» (Папюс, I, 17–18). Подробнее об источниках и архитектонике этого текста говорится в нашей статье «О стихотворении Николая Заболоцкого «*Disciplina clericallis*»» (*в печати*).

Асимметричная на уровне графики композиция «Черкешенки» скрывает симметрию. Если мы, пренебрегая членением на строфоподобные участки, разделим текст ровно пополам, в центре окажутся следующие строки: «<...> ей Тула делает фокстрот,/ Тамбов сапожки примеряет,/ но Терек мечется в груди,/ ревет в разорванные губы <...>» (Заболоцкий, 2002, 347)¹¹. *Фокстрот* здесь — не танец, как в одноименном столбце, но название популярной в двадцатые годы женской прически¹². В центре стихотворения (в его «пуповине»), таким образом, локализован образ стихии, разрывающей тело на части, связанный с присутствием *кавказского* локуса в *ленинградском*. Ему предшествует построение векторных «стрелок», отсылающих соответственно к телесным *верху* и *низу* — *голове* (фокстрот) и *ногам* (сапожки/два огромных сапога). *Тамбов* и *Тула* здесь — знаки *провинциальных* пространств, в самом общем виде сводимые к идее *периферии* — *текста, антропоморфного тела и тела геополитического* («империя»).

Текстовая периферия — начало и конец текста — подхватывают «стрелки», исходящие из композиционного центра. В первой строфе множество образов свидетельствует о «приуроченности к верху», по терминологии С.В. Кековой:

Когда заря прозрачной глыбой
придавит воздух над землей,
с горы, на колокол похожей,
летят *двускатные орлы*;
идут граненые деревья
в свое волшебное кочевье;
верхушка тлеет, как свеча,
пустыми кольцами бренча;
а там *над ними, наверху*,
вершиной пышною качая,
старик *Эльбрус* рахат-лукум
готовит нам и чашку чая.
(Заболоцкий, 2002, 347; курсив мой. — И. А.)

Образ *вершины горы* замещает здесь образ *человеческой головы*, и в пространстве читательской рецепции происходит совмещение масштабов изображаемого — это и *антропоморфный* образ, и образ *ландшафтный*, и, наконец, образ самого *текста* (образ *столбца*).

Столбец воспроизводит антропологическую структуру, параметры которой соотносимы с параметрами вертикальной фигуры человеческого тела (*верх/низ, правое/левое, впереди/сзади*). Наряду с цитируемым молодым поэтом в статье «О сущности символизма» (конец 1921 — начало 1922) фрагментом из сонета Шарля Бодлера «Соответствия» («Природа — строгий храм, где строй живых *колонн*/ Порой чуть внятный звук укрادко уронит,/ Лесами символов бредет, в их чаще тонет <...>» [ср. английские версии перевода названия книги «Столбцы»: «Columns» и «Scrolls»]) несомненно влияние (не возьмемся утверждать — прямое или опосредованное) восхо-

¹¹ В самом консонантном составе слова *черкешенка* взрывной заднеязычный и шипящий как бы «прорывают» цветосемантический ассоциативный потенциал слова: ч-р-[к-ш]-н-[к].

¹² Ср.: в повести Андрея Платонова «Котлован»: «— А ты кто? — Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот. Ты погляди! Поп снял шапку и показал Чиклину голову, обработанную как на девушке» (Платонов, 1990, 154).

дящего к философии Николая Федорова противопоставления *вертикального* (связанного с *активным, живым, мужским [сыновним] и человеческим*) и *горизонтального* (*пассивного, мертвого, женского, животного*). Поэт говорил: «Книга будет называться «Столбцы». В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка...» (Воспоминания, 1984, 105). В этой связи следует вспомнить о соприродных алфавитному принципу концептах “порядок”, “мировой порядок”, “священный порядок, ритуал”, “число”, “ритм” (Степанов & Проскурин, 1993, 74).

Финал «Черкешенки», где локализован образ абсолютного *телесного низа* («два огромных сапога») подтверждает наше предположение о сознательном конструировании стихового массива столбца по образу тела в его отношении с миром; граница между ними стирается на глазах читателя.

И я стою — от света белый,
я в море черное гляжу,
и мир двоится предо мною
на два огромных сапога —
один шагает по Эльбрусу,
другой по-фински говорит,
и оба вместе убегают,
гремя по морю — на восток
(Заболоцкий, 2002, 347).

Нетрудно разглядеть эмблематический субстрат стихотворения — пересечение двух треугольников, один из которых обращен вершиной вверх, а другой — вниз, символизирующее взаимодействие двух начал — мужского и женского, жизни и смерти, черного (*море*) и белого (*я*). *Овулярное* непосредственно связано с *лактационным*: «И выплывает вдруг Кавказ / *пятисосцовою* громадой». Сравнение *горы* с *колоколом* выявляет в образе геометрическую природу треугольника, обращенного вершиной *верх*.

Если «центральным «событием» в сюжете стихотворения является смерть черкешенки, то самый факт создания вертикального «Столбца о черкешенке» («аккуратная колонка строк, посвященных черкешенке», Заболоцкий, 1998, 138) означает *воскрешение*, преодоление смерти, продолжение жизни — но в ином (собственно, *поэтическом*) измерении. “Жизнь” и “поэзия” относятся здесь как живописный “натюрморт” и “офорт” в изобразительном мире сборника (во всех его редакциях, от 1929 до 1958 года). Этот аспект отчетливо виден, если сопоставить финальный строфоид («И я стою — от света белый, / я в море черное гляжу»), где «сходятся» *вертикальное* стояние автора/лирического героя и «поставление в праотцев место» сплоченных в массив *горизонтальных* поэтических строк, — с несомненно программным финалом столбца «На лестницах», где жизнь *кота-отшельника-висельника* продолжает охраняемый *броней/скорлупой* герой — свидетель его «страстей»: “И я на лестнице стою, / Такой же белый, важный. / Я продолжаю жизнь твою, / Мой праведник отважный” (Заболоцкий, 2002, 93).

Исповедуемое Заболоцким («монистом») отношение к созданию поэтического текста связано с проблемой *перевода/трансформации/[трансмутации]* в пределах дихотомии *природа > культура* посредством комбинирования знаков самой разной природы. При моделировании *столбца*, понимаемого как «развитие, разделение и перемещение» *буквы > [тела]* возникает система проекций разноуровневых знаков и знаковых взаимодействий в вертикальной колонке строк на образы воскресительной магии: буква → дерево → колонна → столбец → сфера → яйцо → антропоморфное тело.

Иосиф Бродский говорил в «Нобелевской лекции»: «Человек принимается за сочинение стихотворения по разным соображениям: чтобы завоевать сердце возлюбленной, чтоб выразить свое отношение к окружающей его реальности, будь то пейзаж или государство <...> Он прибегает к этой форме — к стихотворению — по соображениям скорее всего бессознательно-миметическим: черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу» (Бродский, 2000, 311). Случай Заболоцкого — случай осознанно-миметического отношения к этой коллизии.

Тогда характер отношений *поэт > текст* возвращает Автора на *стацию зеркала* — «частный случай функции *imago*, которая заключается в установлении связей между организмом и его реальностью — другими словами, между *Innerwelt* и *Umwelt*» (Лакан, 1997, 10). При таком переживании текста *буквы* играют расчленяющую роль: «Тело, на которое проецируются буквы, одновременно и дифференцируется, и подвергается символизации. Серж Леклер пронизательно заметил, что символическое членение тела происходит по типу его алфавитизации. На тело проецируются буквы, тело буквально превращается в текст. Буква — как элемент, фиксирующий различие, — проецируясь на тело, членит его, фиксирует различия в теле» (Ямпольский, 1998, 231)¹³. В этом аспекте *столбец* предстает не столько «мировой горой» («Арабат»), но — в первую очередь — «мировым деревом» (*бук > буква*), местом, где приносится «жертва в центре мира», «жертвенным столпом» (Степанов & Проскурин, 1993, 14–29).

Лакан говорит в работе «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда о связи конфигураций букв Т и У с образом креста Голгофы и «животворящего древа» (1997, 62–63), но и в русском серебряном веке эти контексты были востребованы, например, в лекции Н.Н. Евреинова «Театр и эшафот»: «В древних рукописях он (крест) ставится вместо имени, чтобы показать, что написанному конец. Буква, которая в азбуке является последним знаком алфавита, есть крест, и она носит имя «завершения, конца», т. е. *tam*, или по вавилонскому произношению (принятому также и у евреев) — *taw*. Этому соответствует то, что бога года, по мифу, в конце круговорота «вешают на кресте», или немецкий театр марионеток «*Kasperlespiel*», где злой (черный) хочет повесить (крест) доброго (светлого), но последний вешает его самого» (цит. по Подорога, 2001, 77).

Опыт созерцания *себя-как-другого* в колонке строк (и *матери-в-себе*, или даже *себя-вместо-покойной-матери*) органически приводит поэта к «изобретению» лирического героя принципиально нового типа — героя, вокруг которого структурируется

¹³ Приведем в этой связи эпизод из жизнеописания, свидетельствующий, кажется, об исходно ритуальной (пре-эстетической, по Н.Н. Евреинову) природе мышления молодого поэта: «Через несколько дней после возвращения из армии Николай Алексеевич, одетый в длинную солдатскую шинель, в ботинки с обмотками и при этом — в штатскую клетчатую кепку, пришел на Большую Пушкинскую навестить Катю Клыкову. Вот как она вспоминала о той встрече: «Заболоцкий пришел с каким-то особенно лукавым и многозначительным видом. Когда мы вышли из полутемной кухни-прихожей, я увидела на его щеках нарисованные черной тушью фигуры — что-то вроде трезубца с переломанной под прямым углом ручкой и ромб. Он попросил меня пойти с ним погулять. Я поняла, что он хочет удивить прохожих. Мы торжественно, под руку прошли по Большому проспекту, свернули на Каменноостровский. Начинало смеркаться. Ни один встречный не обратил на нас внимания! Когда мы вернулись, я не могла удержаться от смеха» (Заболоцкий, 1998, 130). Возможно, речь идет о конфигурациях двух из трех «материнских букв» каббалистического алфавита: *мем* (מ) и *шин* (ש). (Третья — *алеф* [א].)

поэтический мир «Столбцов» во всех последующих вариантах и редакциях. Этот герой «подставлен вместо собственной — пустой — авторской позиции» (Шром, 1999, 133), и именно с ним, как с субъектом высказывания, должен «воязычиться» субъект восприятия — читатель, переходящий на «внутреннюю точку зрения» (Федоров, 1984, 42).

Доминантным признаком этого лирического героя является мотив *неполноценности* (*недоношенности*), который разворачивается как в *речевом* плане, так и в *телесном* аспектах. Мотив *телесного ущерба* связан с мотивом *противоестественного рождения*. Парадокс состоит в том, что между искусственным происхождением и преждевременным рождением нет противоречия: герой — «*недоносок или ангел*» — как бы раздваивается на так и не обретшего полноценной плоти заспиртованного эмбриона из петровской Кунсткамеры и его *двойника*, чудом ожившего в ленинградско-петербургском пространстве, изображенном как одна из «скорлуп», покрывающих его существо, соприродное образу предназначенного к съедению *цыпленка* из «Свадьбы». В процессе разворачивания поэтического мира «Столбцов» этот герой распадается на целую систему «микрогероев», в каждом из которых запечатлена в виде некоторой *фигуры* та или иная стадия инициационного пути.

Согласно Лакану, «связь человека с природой искажена наличием в недрах его организма некоей трещины, некоего изначального раздора», связанного со «специфической для человека преждевременностью рождения», о которой свидетельствует «беспомощность новорожденных в первые месяцы после рождения и отсутствие у них двигательной координации», как и «наличие у ребенка определенных гуморальных остатков материнского организма» (1997, 10–11). Переживания, связанные со смертью матери, и опыт армейской службы¹⁴ («За море стелются отряды, / вон — я стою, на мне — шинель / (с глазами белыми солдата / младенец нескольких не-

¹⁴ Видимо, маскулинно-инициационный аспект армейской жизни конца 20-х позволил осмыслить как в известном смысле позитивный и крайне болезненный тюремно-лагерный опыт. «Формирование же Я символизируется в сновидениях <...> укрепленным лагерем и стадионом <...>» (Лакан 1997, с. 11) Далее речь идет о «субъективных тупиках», обусловленных исторической попыткой осуществить свободу в рамках «концентрационно-лагерной формы социальных взаимоотношений». Реплику Заболоцкого из воспоминаний Бориса Слуцкого следует объяснить не только стратегией «отговорок»: «В другой раз на общий чересчур вопрос о шести лагерных годах: — Ну, как там было? — он ответил, не распространяясь: — И плохо было, и очень плохо, и очень даже хорошо» (Заболоцкий, 1995, 751). Образ Книги и комментариев к содержащимся в ней изображениям возник у Заболоцкого и в «Истории моего заключения»: «На четвертые сутки, в результате нервного напряжения, голода и бессонницы, я начал постепенно терять ясность рассудка. Помнится, я уже сам кричал на следователей и грозил им. Появились признаки галлюцинации: на стене и паркетном полу кабинета я видел непрерывное движение каких-то фигур. Вспоминается, как однажды я сидел перед целью синклитом следователей. Я уже нимало не боялся их и презирал их. Перед моими глазами перелистывалась какая-то огромная воображаемая мной книга, и на каждой ее странице я видел все новые и новые изображения. Не обращая ни на что внимания, я разъяснял следователям содержание этих картин. Мне сейчас трудно определить мое тогдашнее состояние, но, помнится, я чувствовал внутреннее облегчение и торжество свое перед этими людьми, которым не удастся сделать меня бесчестным человеком. Сознание, очевидно, еще теплилось во мне, если я запомнил это обстоятельство и помню его до сих пор» (Заболоцкий, 1995, 390–391). Темой отдельного исследования могли бы стать попытки Заболоцкого 30-х годов адаптировать сложившуюся мифопоэтику к «изменившимся социальным условиям», когда поэт пишет в стихотворении «Великая книга» (впоследствии переименованном в «Голубиную книгу») о сталинской конституции: «Та книга выпала из некой грозной тучи, / Все буквы в ней цветами проросли, / И в ней написана рукой судеб могучей / Вся правда сокровенная земли» (Заболоцкий, 2002, 204; курсив мой. — И.Л.). Думается, что *поэтическим* воплощением намеченной в настоящей сноске коллизии стали шедевры начала 50-х — «Прощание с друзьями» и «Сон».

дель)» [Заболоцкий, 2002, 319)] переплавляются в *буквы*, которые замещают осово- бодившееся родительское место и как бы заново рожают Заболоцкого — но уже в статусе Поэта (*мать/младенец* [*“недоносок или ангел”*] = *Буква/Поэт*). «Стадия зеркала <...> представляет собой драму, чей внутренний импульс устремляет ее от несостоятельности к опережению — драму, которая фабрикует для субъекта, попавшегося на приманку пространственной идентификации, череду фантазмов, открывающуюся расчлененным образом тела, а завершающуюся формой его целостности, которую мы назовем ортопедической, и облачением, наконец, в ту броню отчуждающей идентичности, чья жесткая структура и предопределяет собой все дальнейшее его умственное развитие» (Лакан, 1997, 11).

Заболоцкий воспроизводит в книге драму самоидентификации и структуру *обряда жертвоприношения* как контаминацию *умерщвления* и *поглощения* ради *передачи знания* посредством *букв* (*литер, литер-атурного произведения*), само же *знание* представляет собой некоторую «пустую» величину. Поэта интересовала проблема «*Книга, как ее создать*», а не вопрос «*О чем говорится в книге?*» Он занят поисками онтологических опор для поэтического текста, и эти поиски привели его к проблеме мифологического знания. В таком случае *знание* в картине мира Заболоцкого и состоит в знании о механизмах его воспроизведения.¹⁵ Поэт моделирует ситуацию *передачи* знания, которая в традиционных культурах осуществляется в рамках посвятельного обряда и ритуала. Этим нетрудно объяснить и тот факт, что в сборнике мы найдем немало намеков на традиционные институты передачи знания, но вряд ли можно говорить о прямых соответствиях между столбцами и картами Таро. Далекая от какой-либо буквальности привязка позволяла поэту на протяжении многих лет искать все новые и новые способы взаиморасположения столбцов. И.П. Смирнов аргументирует мысль о «компрометации авторского ума» у обэриутов тем, что «Заболоцкий назвал свой первый сборник стихов «*Столбцами*» (1929), отождествив поэтическое всего лишь с графической формой текста» (Смирнов, 1994, 301). Если это и «самоумаление», то оно поистине *паче гордости*, ибо поэт одновременно создает информационное пространство «закрытого доступа», и на этом уровне *поэтическое* отождествляется с *демиургическим*.

Из примечаний к собраниям сочинений и к сборнику «Вешних дней лаборатории», подготовленных сыном поэта, известно, что начиная все с того же 1929 года Заболоцкий работает над вариантами нового расположения столбцов, составляя рукописные *сводь*. В 1929 году поэт готовит несохранившийся сборник «Ночные беседы», свидетельство о существовании которого оставил Н.А. Степанов, в 1932 году

¹⁵ Вспоминая беседы в кругу участников ОБЭРИУ, Лидия Липавская пишет: «Яков Семенович, который тоже участвовал в этих разговорах, вспоминал, как Николай Алексеевич рассказывал египетскую легенду. За точность передачи Яков Семенович не ручается, но содержание помнит хорошо. Какому-то мудрецу или жрецу один из богов сообщил тайну мира и жизни. Тайна мира была записана на большой таблице с помощью 52 иероглифов, изображавших слова и мысли. Затем эти иероглифы были заменены знаками игральных карт четырех мастей: туз, двойка, тройка и т.д. Потом бог велел мудрецу разрезать таблицу на 52 части и перетасовать их. По этой легенде люди играют в карты, раскладывают пасьянсы в надежде раскрыть смысл зашифрованных в виде знаков игральные карты иероглифов, чтобы узнать тайну мира и жизни, заключенную в определенном, но неизвестном нам расположении карт. Число возможных перестановок 52 карт равно 52! (Математическая формула: 52 факториал). Это число так велико, что практически его можно считать бесконечным. Поэтому вероятность познать тайну жизни и мира близка нулю. Николаю Алексеевичу нравилась эта легенда» (Воспоминания, 1984, с. 55–56).

подготавливает к печати несостоявшийся сборник «Стихотворения 1926–1932», корректура которого сохранилась целиком в архиве поэта и была опубликована в 1987 году (Заболоцкий, 1987, 18–135). В это же издание включена вышедшая в 1937 году в Гослитиздате «Вторая книга» (1987, с. 136–155). В 1936 году составлена машинописная книга «Стихотворения и поэмы 1926–1936». Именно она легла в основу *Свода* 1948 года, к работе над которым поэт вернулся после выхода из заключения.

«Часть стихотворений сохранил, некоторые вырезал и вклеил новые. Многие — заново отредактировал (правка — автограф). Сохранившиеся листы книги 1936 года позволяют отсоединить тексты 1936 и 1948 годов. *Свод* 1948 г. сохранил название «Стихотворения и поэмы» и имеет разделы: первая книга — «Столбцы», часть первая и вторая, и поэмы; книга вторая — «Родина» и «Времена года» (Заболоцкий, I, 597).

В 1952 году Заболоцкий составил еще один *Свод*, озаглавленный «Стихотворения и поэмы», куда входили разделы «Столбцы», «Книга прогулок», «Торжество Земледелия», «Безумный волк», «Деревья», «Родина», «Книга дубрав» и перевод «Слова о полку Игореве». На протяжении следующих пяти лет поэт вносит в состав книги многочисленные изменения; так, например, после 1956–1957 годов циклы «Родина» и «Книга дубрав» объединились под нейтральным названием «Стихотворения». В варианте 1957 года Заболоцкий не разделяет «Городские» и «Смешанные столбцы», однако, несмотря на отсутствие обозначенной границы, последовательность текстов строго сохранена в окончательном *Своде*—58 (Заболоцкий, I, 595–596). Именно в 1957 году поэт вносит наиболее существенные изменения в текст «Столбцов» (Заболоцкий, 1979, 235). Более подробно о порядке изменений, вносимых поэтом в текст «Столбцов», сказано в Скандуре 1982–1984 (на итальянском языке) и в Заболоцкий, 2002, 597–633, 669–687.

За несколько дней до преждевременной кончины, осенью 1958 года, поэт окончательно устанавливает состав корпуса, и самый строй речи говорит о принципиальной важности этого *завета*, иллюкутивную силу которого обеспечивает статус *последней воли* поэта.

«В н и м а н и е. Это должна быть итоговая рукопись полного собрания стихов и поэм. Я успел перепечатать только поэмы и часть стихотворений. Название:

Н. Заболоцкий. *Столбцы и поэмы. Стихотворения.*

Делится на две части:

Часть первая. *Столбцы и поэмы (1926–1933).*

Часть вторая. *Стихотворения (1932–1958).*

Следует допечатать.

Все *Столбцы* по венецианской книжке. Там все тексты в порядке. Заполнить *Стихотворения* по оглавлению, которое лежит в черном бюваре с застешкой. В тетрадях этого бювара найдутся все тексты, перечисленные в оглавлении. Таким образом составится полная рукопись столбцов, поэм и стихотворений. Стихов примерно 170 и поэм 3. В конце рукописи надо сделать следующее примечание.

«Примечание. Эта рукопись включает в себя полное собрание моих стихотворений и поэм, установленное мной в 1958 году. Все другие стихотворения, когда-либо написанные и напечатанные мной, я считаю или случайными, или неудачными. Включать их в мою книгу не нужно. Тексты настоящей рукописи проверены, исправлены и установлены окончательно; прежде публиковавшиеся варианты многих стихов следует заменить текстами, *приведенными здесь*.

Н. Заболоцкий. 6 октября 1958 года. Москва» (Заболоцкий, 1983, 596–597).

Выдвинем ряд гипотез о развитии авторской концепции итоговой книги. Во всех вариантах она должна начинаться «Столбцами». Если в издании 1929 года, несмотря на условность соответствий между карточными изображениями и стихотворными текстами, «Столбцы» воспроизводили «тарообразную модель» универсума (Силард, 2000, 302)¹⁶, то в последующие годы книга моделировалась автором как Кодекс со «строго закрепленными страницами» и строилась по логике *алфавитного текста*¹⁷. Принцип Свитка¹⁸ сохраняет актуальность на уровне отдельного столбца; но если датировка (иногда ложная) провоцировала читателя, восстанавливая хронологическую последовательность, перемешать *[свитки]-столбцы-[карты]* («Смешанные столбцы»), то дальнейшие версии — вплоть до узаконенной предсмертной волей поэта — жестко закрепляют за элементами позиции внутри некоторой матрицы¹⁹, чис-

¹⁶ «Согласно пересказу П.Д. Успенского (суммировавшего старые и весьма разнообразно воспроизводившиеся предания эзотериков: справедливы они, или нет, с точки зрения нашей темы не существенно) колода карт Таро, число которых в разных системах колеблется между 76 и 79, но Больших Арканов всегда — 21 + 1, представляет собой бессознательно донесенную до наших времен, несмотря не все перипетии истории, древнеегипетскую «Книгу Тота». Каждая отдельная карта группы Больших Арканов, являющаяся копией отдельного изображения в храме Озириса, перенесенного сначала на металлическую пластину, затем на дерево, кожу, и, наконец, в новоевропейское время, на картон, символизирует отдельный момент пути посвящения. То, что «Книга Тота» состояла из разрозненных (т. е. перемешиваемых) пластин, придавало образу соотносимого с нею мира совсем иные качества сравнительно с образом мира, представляемого Свитком или Книгой-Кодексом: ни Свиток, ни тем более Кодекс с его строго закрепленными страницами не оставляют места случайности в общем плане универсума <...> В отличие от этого Таро — «Книга Тота», собранная из определенного числа, но разрозненных и допускающих перемежку листов, — представляет иной образ универсума: такой универсум предполагает сочетание детерминации и случайности, необходимости и вероятности» (Силард, 2000, 297).

¹⁷ Один из возможных источников «алфавитного» замысла Заболоцкого — сочинение высоко ценимого поэтом Григория Сковороды «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира» (Сковорода, 1973/1, 412-464).

¹⁸ Ср. фрагмент «Жизнеописания», где отчетливо виден синтез техники, близкой к «автоматическому письму» дадаистов, свидетельствующий о *визионерском* подходе к поэтическому творчеству, и строго рационалистической рефлексии во время дальнейшей внутренней работы над получившимся в результате *интуиции/прозрения/наития* текстом, которая несводима к «правке» и «корректуре» в привычном смысле: «По сохранившимся черновикам стихотворения «Нищие на рынке» можно представить последовательные этапы создания стихотворения. Сначала поэт оживил в памяти реальные впечатления от ленинградских рынков 20-х годов, и затем перенес их на бумагу, не заботясь о стройности и последовательности текста. Строки сами собой возникали под карандашом, одна строка тянула за собой следующую — на бумаге получилось нечто, почти лишенное видимого смысла. Затем Николай Алексеевич четко определил для себя основную мысль и тему стихотворения и в соответствии с этим упорядочил и прояснил текст наброска. [...] Тут же на листочке была сделана запись, объясняющая технологию его создания: «12-го декабря через несколько дней после того, как была написана первая редакция, я набело переписал стихотворение, попутно сделал существенные поправки — см. второй вариант. В дальнейшем в продолжение двух месяцев, размышляя о стихотворении, я мысленно внес несколько поправок и во второй вариант, где они теперь отмечены тушью. Н. Заболоцкий. 1 марта 1928 года» (Заболоцкий, 1995, 73-74).

¹⁹ «Каждая отдельная буква представляет собой некоторый пучок признаков (звуковое значение, числовое значение, начертание). Но вместе с тем каждая буква есть и элемент в системе алфавита, т. е. в системе координат парадигматики и синтагматики, — проще говоря, некоторое место в алфавите» (Степанов & Проскурин, 1993, 41).

ло «ячеек» которой соотносится с числом букв тех или иных исторически известных алфавитов (21, 25, 30). Не всегда осознается, что *Столбцы*– 29, легшие в основу одной лишь первой части «Столбцов и поэм» в редакции 1958 года, цикла «Городские столбцы», отличаются от нее не только в отдельных строчках или словах, но и на уровне архитектоники.

В *Записных книжках* Хармса конца 20-х–начала 30-х годов нередко встречаются записи, связанные с алфавитом (в первую очередь, иудейским), колодой Таро и различными шифрами (Хармс, 2002/I, 73–74, 102, 128, 138, 154, 399–400, 416, 437, 2002/II, с. 24–25). Несомненная связь этих записей с чтением оккультной литературы и романа Густава Мейринка «Голем» (2002/I, с. 108). В начале апреля 1933 года (*Записная книжка* № 24) Хармс набрасывает даже план романа, который должен был бы состоять из 22 глав, имеющих соответствия с картами Таро: I Рождение. ОН. II Рождение ОНА. <...> VI любовь <...> XI суд XII казнь XIII паперть. <...> XVII ЭСФИРЬ. <...> XXII Безумие (Хармс, 2002/I, 437)²⁰. В свете вопроса о принципах взаиморасположения столбцов в редакциях после 1929 года особого внимания заслуживает одна из первых «алфавитных» записей. В *Записной книжке* № 6 (1926 года) Хармс пять раз подряд записывает в прямом и обратном порядке 28-буквенную версию кириллицы:

а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
я ю ы щ ш ч ц х ф у т с р п о н м л к и з ж е д г в б а
а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
я ю ы щ ш ч ц х ф у т с р п о н м л к и з ж е д г в б а
а б в г д е ж з и к л м н о п р с т у ф х ц ч ш щ ы ю я
(Хармс, 2002/I, 73).

Такая запись алфавита, содержащего четное число элементов, обнаруживает соотношенность его «сакральных точек»: начала, конца (а/я) и центра алфавита [=центра мира], приходящегося в нашем случае на пробел между 14-й и 15-й буквами (о/п) (Степанов & Проскурин, 1993, 75–88).

Важнейшей из составляющих композиционной стратегии Заболоцкого является *принцип концентризма*. Как правило, на уровне композиционного целого каждого из столбцов, как и на уровне композиции книги («Городские столбцы» и «Смешанные столбцы») в центре помещаются ключевые слова и образы, генерирующие текст, в то же время «начала» и «концы» также на разных уровнях корреспондируют друг другу, моделируя мифологический образ Логоса как совершенной Сферы. «Соглас-

²⁰ В.Н. Сажин говорит: «Хармс создавал на основе уже написанных им текстов собственную колоду карт Таро, соотнося их содержание с интерпретацией соответствующей карты. <...> в некоторых случаях сопряжения того и другого очень убедительны (учитывая еще, что Хармс не писал тексты на темы той или иной карты Таро, как это практиковалось иными авторами, а «применял» ту или иную карту к своим текстам). Общая же нумерация таких значков — 43 — почти совпадает с общим количеством Гермесовых книг, содержащих тайное учение оккультистов — их всего 42 (вполне в духе Хармса внести здесь свою новацию)» (Хармс, 1997/II, 469–470). В *Записной книжке* № 8 (1926–1927) Хармс записывает 27-буквенный вариант русского алфавита без буквы «е», и далее: «е — пропущено было. Странно. ПО-ЧЕ-МУ? по многим причинам». (Хармс, 2002/I, 128). Один из допустимых в свете мифологического представления об Алфавите как сферической модели мира ответов: чтобы центр пришелся на букву (и), а не на пробел между буквами (о и п), как в случае четного числа «ячеек» (28).

но П.Д. Успенскому, симметричная фигура, построенная вокруг центра, относится формам, существующим в четвертом измерении. Поскольку четвертое измерение дается нам в качестве времени, то движение в нем эквивалентно росту в трехмерном мире <...>. Рост же обыкновенно происходит из некоего ядра в виде экспансии периферии» (Ямпольский, 1998, 146–147). Если пренебречь делением на группы в *Столбцах*–29, *центр* придется на пару «На рынке»/«Пир»; эта же пара сохраняет срединно положение, если перераспределить столбцы по хронологии дат написания. В 30-элементной редакции центр приходится на пару «Свадьба»/«Фокстрот», в то время как все дальнейшие версии содержат нечетное число столбцов, и имеют «центры». В *Свд*–58 ситуация выглядит следующим образом:

Городские столбцы

1	1. Белая ночь	25. Цирк
2	2. Вечерний бар	24. Начало осени
3	3. Футбол	23. На даче
4	4. Офорт	22. Самовар
5	5. Болезнь	21. Народный дом
6	6. Игра в снежки	20. Незрелость
7	7. Часовой	19. Купальщики
8	8. Новый Быт	18. На лестницах
9	9. Движение	17. Бродячие музыканты
10	10. На рынке	16. Обводный канал
11	11. Ивановы	15. Рыбная лавка
12	12. Свадьба	14. Пекарня
13	13. Фокстрот	

Смешанные столбцы

1	1. Лицо коня	21. Битва слонов
2	2. В жилищах наших	20. Отдыхающие крестьяне
3	3. Прогулка	19. Школа жуков
4	4. Змеи	18. Подводный город
5	5. Искушение	17. Предостережение
6	6. Меркнут знаки Зодиака	16. Царица мух
7	7. Искусство	15. Звезды, розы и квадраты
8	8. Вопросы к морю	14. Человек в воде
9	9. Время	13. Птицы
10	10. Испытание воли	12. Отдых
11	11. Поэма дождя	

Поэмы

1	1. Торжество Земледелия	2. Деревья
2	3. Безумный волк	

Такое расположение предполагает попарное чтение²¹, в результате которого только и становится возможной реконструкция основного сюжета поэтической книги

²¹ Всего в состав «Столбцов и поэм» входит 49 самостоятельных поэтических текстов. Н этом уровне в срединной, 25-й, позиции оказывается завершающий «Городски столбцы» «Цирк», архитектор которого воспроизводит «круглую» архитектур цирка[арены]/амфитеатра.

ги — инициационного сюжета об обретении знания в результате жертвы и пространственной инверсии, которой соответствует образ 12-й карты Великих Арканов Таро, Повешенный, или Жертва Духовная. В основе этого сюжета лежит неомифологическая структура, которую мы, воспользовавшись определением из книги А.М. Пятигорского «Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа» (М., 1996), решили связать с *одиноческим мифом неполного знания* (Лоцилов, 1997, 27)²².

Читатель оказывается в положении «посвящаемого», и движение от *столбца* к *столбцу* (как от *плоскости* к *плоскости* в «Зангези», как и от *карты* к *карте* Таро) «сопоставимо с движениями посвящаемого в храме Осириса, как это описано Ямвлихом и воспроизведено — со всеми необходимыми оговорками — П.Д. Успенским: «Посвящаемый оказывался в длинной галерее, поддерживаемой кариатидами в виде 24 сфинксов — по 12 с каждой стороны. На стене, в промежутках между сфинксами, находились фрески, изображающие мистические фигуры и символы. Эти 22 картины располагались попарно, друг против друга... Проходя мимо 22 картин галереи, посвящаемый получал наставления от жреца... Каждый аркан, ставший благодаря картине видимым и ощутимым, представляет собой формулу закона человеческой деятельности по отношению к духовным и материальным силам, сочетание которых производит все явления жизни» (Силард, 2000, 302; перевод скорректирован исследователем в соответствии с оригиналом [с. 808])²³.

Именно так устроены «Столбцы и поэмы» в редакции 1958 года, где смысл *столбца* открывается лишь при попарном чтении, структурируемом вокруг центральных текстов («Фокстрот», «Поэма дождя» и «Безумный волк»). «Городские столбцы» буквально «окольцованы» образом «перевернутой» (подобно *эмбриону*) реальности: «Один горяч, другой измучен, / А третий книзу головой» в первом, и «И жизнь трещала, как корыто, / Летая книзу головой» в последнем. Центральные тексты трех циклов образуют во внутренней форме, если рассмотреть их в последовательности, жест переворачивания «с ног на голову» («парящий по воздуху» *герой* «Фокстрота» — диалог двух «горизонтальных» существ, *волка и змеи*, в «Поэме дождя» — и «*Великий Летатель Книзу Головой*» из «Безумного волка»). Наконец, каждый из трех центральных текстов строится вокруг предельно экспрессивного образа *выстрела-выпеска*, обновляющего мир (*выстрел, ливень, буря*).

Существенны высказывания молодого Заболоцкого, сохраненные в памяти И. Синельникова: «Нужно, чтобы общий уровень стихов был высоким. На этом фоне воз-

²² «Один и Вотан — два имени одного божества; к нему же относятся и многие другие наименования. Он известен и как бог-вешатель, Владыка виселицы, Повешенный» (Эрих Церен; цит по: Подорога, 2001, 77).

²³ Ср. также: «Рассматривая двадцать два аркана Таро в разных сочетаниях и пытаюсь установить устойчивые взаимоотношения между ними, попробуем разложить карты попарно: первую с последней, вторую с предпоследней и т. д. Мы обнаруживаем, что при таком расположении карты обретают весьма интересный смысл. Возможность такого расположения карт Таро подсказывает порядок, в котором располагались картины Таро в галерее мифического «храма посвящений», о котором упоминает Христиан. Карты складывались следующим образом: 1—0, 2—21, 3—20, 4—19, 5—18, 6—17, 7—16, 8—15, 9—14, 10—13, 11—12. При таком расположении одна карта объясняет другую, а главное, показывает, что их можно объяснять только вместе, но не порознь. Изучая эти пары карт, ум привыкает видеть единство в двойственности» (Успенский, 1993, 231—232). Такая структура находит соответствие (и, вероятно, исток) в *концентричности* алфавитных текстов.

можны отдельные плохие стихи. Тогда они погоды не сделают. Мало того, надо сознательно писать стихи разного напряжения: одни места хуже, чтобы ярче выделить другие. Пример — «Медный всадник. <...> Надо писать не отдельные стихотворения, а целую книгу. Тогда все становится на свои места» (Воспоминания, 1984, 116). «Обложка очень простая, шрифтовая. <...> Слово «Столбцы» должно быть сделано Вашим шрифтом, оно доминирует. Шрифт своеобразный, но строгий и законченный. С виду будто бы ничего особенного, а приглядишься — и открывается совершенно новое дело,» — такого эффекта хотел добиться Заболоцкий от художника Л.А. Юдина, который должен был сделать обложку для первого издания «Столбцов» (Заболоцкий, 1984, 307). История жизни и смерти *недоноска-гомункула-близнеца* в «Городских столбцах» открывается, лишь если мы будем читать столбцы попарно: если в столбце «На даче» один из «микрогероев» *увидел/[вспомнил]* (троекратное «Вижу...») собственное преждевременное *рождение*, то в симметричном «Футболе» речь идет о его *смерти*²⁴; если в «Офорте» (необходимо совершить «раскачивание» вокруг «Фокстрота», чтобы восстановить последовательность эпизодов жизни героя) речь идет о его *воскрешении*, то в симметричном «Самоваре» герой, ставший в этот миг «героиней» («дева неповинна»), вспоминает собственное *зачатие* (Лоцилов, 1997). В самом же в композиционном центре «Городских столбцов» теплится жизнь гарпократического существа, рожденного в браке *Музыки/[Музы]* и *Музыканта*:

И так играя, человек
Родил в последнюю минуту
Прекраснейшего из калек —
Женоподобного Иуду.
Не тронь его и не буди,
Не пригодится он для дела —
С цыплячьим знаком на груди
Росток болезненного тела
(Заболоцкий, 2002, 86).

Существенно, что «рождение» героя происходит в столбце, который в свете антропоморфически-автореферентного кода представляется своего рода анти-«Черкешенкой» (анти-*матерью*: зачатие и рождение происходит без участия женского начала)²⁵.

«Черкешенка» «Фокстрот»
«Верх» Когда заря прозрачной глыбой
придавит воздух *над землей*,
с горы, на колокол похожей <...> В ботинках кожи голубой,
В носках блистательного франта <...>
«Низ» <...> и мир двоится предо мною

²⁴ В обоих случаях возникает образ матери — *беременной и стареющей*: «Вижу — ты, по воле мужа / с животом, подобным тазу / <...> Мама стонет, дядя гонит...» (2002, 98–99) и «Стареет мама с каждым днем...» (с. 75).

²⁵ Н. Шром полагает, что «Заболоцкий, вслед за Н. Бердяевым, а в большей степени за О. Вейнингером, усматривал первопричину человеческой смертности в греховной любви Адама и Евы, а точнее, что для Заболоцкого принципиально, в грехопадении Адама, соблазненного Евой» (1999, 129).

на два огромных сапога <...> <...> Парит по воздуху герой,
Стреляя в небо пистолетом.

«Фокстрот», таким образом, строится как результат переворачивания, инверсии, ротации *буквы-тела-столбца*, что находит соответствие в архетипическом образе *дерева жизни*, обращенного *ветвями вниз* (Степанов & Проскурин, 1993, 94–99, Кагаров, 1928).

2. «Царица мух»: имя отца

Никита Николаевич Заболоцкий отмечает в книге, посвященной жизни поэта: «Сам Заболоцкий не склонен был обнаруживать истоки формирования своей души. В зрелые годы он избегал разговоров о детстве, о родительском доме, об учебе в Сернуре, Уржуме, Москве, Петрограде. Эти темы были явно неприятны ему <...> Было в начале жизни поэта нечто такое, что позднее он старался изжить в себе, что-то несоответствовавшее его дальнейшей жизненной программе, что-то болезненно отзывавшееся в нем. Подобно тому, как он упорно вырабатывал правильную речь, избавляясь от характерного вятского выговора, освобождался он и от юношеской провинциальной сентиментальности и наивности» (Заболоцкий, 1998, 73–74). В 1921 году поэт писал своему уржумскому товарищу Михаилу Касьянову о своей петроградской жизни: «Соседи по квартире знают меня как грубого, несимпатичного полумужика, и я — странное дело — как будто радуюсь этому» (Заболоцкий, 1995, 46)²⁶.

Складывается впечатление, что поворот в сторону реализации некоторой «жизненной программы» произошел в районе 1925 года. Именно на трудные 1925–1926 годы приходится начало серьезной поэтической работы, вписывание в круг литературных единомышленников и начало достаточно глубокой социализации провинциального юноши в ленинградском — жизненном и литературном — пространстве. Этот «перелом» в самоосознании, и, вероятно, в самой структуре личности синхронизирован с, казалось бы, не очень существенным изменением «паспортных данных»: «Примерно в 1925 году Николай Алексеевич изменил написание своей фамилии, еще раньше он стал произносить ее с ударением на втором “о”» (Заболоцкий, 1998, 7). Другими словами, рождение известного нам *поэта Николая Заболоцкого* совпадает с превращением провинциального юноши «Заболотского» в профессионального ленинградского литератора «Заболоцкого», оно «отмечено» и закреплено в графике написания фамилии.

Редко осознается, что литературное имя поэта является крайне своеобразной формой *псевдонима*, сохранившего глубинное родство с подлинным «родовым именем»²⁷. Пожалуй, единственный сходный случай в русской поэзии XX века — псевдоним Константина Бальмонта, предки которого называли себя *Бальмонтами* (Гаспаров, 1993, 258). Однако, в отличие от Бальмонта, «перемена фамилии» (если

²⁶ Ср. запечатленную в «Разговорах» А.С. Липавского «генеалогическую» шутку Заболоцкого: «Н. А. (входя): Я меняю фамилию на Попов-Попов. Фамилия двойная, несомненно аристократическая» (Липавский, 1998, 200).

²⁷ Ср. пассаж о «навязчивой смене писательских псевдонимов» у Хармса, «заставляющей вспомнить об аналогичной практике дефигурации и стирания у Кьеркегора. Смена псевдонимов у Хармса означает, что он сам в данный момент не присутствует в тексте, что он “стерт”, что он замещен иным лицом. Речь, по сути дела, идет о включении автора в затаенную им самим игру перестановок. [...] Писать — значит отказываться от себя, забываться, растворяться в чужом, обречать себя на одиночество, в котором исключается временное измерение человеческого существования» (Ямпольский, 1998, с. 63–64).

позволительно вспомнить стихотворение Николая Олейникова) коснулась не только фонетического облика (смещение акцента), но и графики: ТС>Ц. Буквально «растворенным» — и словно бы закамуфлированным в буквенном составе, хотя и отчетливо слышимым — в новом варианте оказался корень-этимон *-болот-*. Об этой связи упоминается в книге Дарры Голдстейн: «[...] the Russian *boloto* means “swamp” and *za* implies even greater remoteness: “beyond the swamp”. Despite this spelling change, one critic entitled his unfavorable review of *Scrolls* “Bolotnoe i Zabolotskii” (A. Amsterdam, «The Swampy and Zabolotsky», «Rezets» [The Chisel], 1930, no. 4)» (Голдстейн, 1994, 242–243).

Поэтическому мышлению Заболоцкого присуще мифологическое переживание буквенной природы поэтического текста, которое делает его родственным *магическому*. Буквы «в Магии — это знаки проявления слова, или просто выразители идеи. Изолированные, они называются *иерогаммой*; сгруппированные, согласно таинственным законам, в символ — *иероглифом*. Когда иероглиф представлен под видом творческого символа: изображения или рисунка, представляющего *эмблему* — они получают наконец название *пантакля*, если имеют геометрическую форму (кругообразную, треугольную, звездную)» (Папюс, III, 19). Такое специфическое понимание буквенной комбинаторики не противоречит общекультурному: «Основной механизм членения речевого континуума в культуре — это алфавит, буквы. Именно буквы делают очевидной невидимую дискретность цепочки означающих, в том числе и существование фонем» (Ямпольский, 1998, 52). «Членение Единого алфавитом оказывается эквивалентом сотворению мира из Единого. Буква оказывается манифестацией множества из нечленимого первозвука» (Ямпольский 1998, с. 52). Это — актуальная проблематика всех обэриутов, в первую очередь Хармса, для которого «словесные машины» строятся не «путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ» (цит. по Ямпольский, 1998, 59).

Свойства такого текста (сборника «Столбцы», где каждое из стихотворений-столбцов находит соответствие в *букве*) проецируются и на каждый из относительно самостоятельных элементов, и на его части, приобщая их к соответствию «алфавит как модель концепта “Мир”» (Степанов & Проскурин, 1993, 13)²⁸.

В подавляющем большинстве столбцов композиционные отношения резко отклоняются от гармонической «сбалансированности» частей, и лишь в общем контексте книги эти отклонения ощущаются как минус-прием. Но этом фоне резко выделяется «Царица мух», занимающая в окончательной редакции (*Свобод-58*) 16-е место среди 21 стихотворения «Смешанных столбцов». «Царица мух» состоит из 48 стихов, разделенных на 4 равные группы по 12 поэтических строк.

И. Роднянская описывает трансформацию поэтического мира раннего Заболоцкого как движение «от наступательного экспрессионизма гротескных городских «Столбцов» — к «прекрасно-глупой», идиллически-пасторальной эстетике «наивного искусства» и одновременно к оккультно-магической таинственности таких вещей, как «Меркнут знаки Зодиака», «Змеи», «Царица мух» (Роднянская, 1996, 223). В. Рабинович — как переориентацию от алхимического мифа о трансмутации металлов. к *злато-сереброискательству* (Рабинович, 1979, 267). В стихотворении, однако, сохраняется и чисто алхимическое, оккультное понимание материи: «всеобщее превращение металлов коренится в идее первичной материи как совокупности всех свойств-качеств и элементов-стихий» (Там же, 265).

²⁸ Согласно подсчетам Е.В. Красильниковой, результаты которых были оглашены в рамках доклада «“Душа” и “тело”. Мир поэзии Н.А. Заболоцкого» на конференции «Художественный мир Николая Заболоцкого» в Литературном институте им. А.М. Горького (15–17 мая 2003 г.), «мир» — самое частотное слово в поэтическом лексиконе Заболоцкого.

Царица мух

I Бьет крылом седой петух,
Ночь повсюду наступает.
Как звезда, царица мух
Над болотом пролетает.
Бьется крылышком отвесным
Остов тела, обнажен,
На груди пентакль чудесный
Весь в лучах изображен.
На груди пентакль печальный
Между двух прозрачных крыл,
Словно знак первоначальный
Неразгаданных могил.
III Если ты, мечтой томим,
Знаешь слово Элоим,
Муху странную бери,
Муху в банку посади,
Муху в банку посади,
За приметами следи.
Если муха чуть шумит —
Под ногою медь лежит.
Если усиком ведет —
К серебру тебя зовет.
Если хлопает крылом —
Под ногами злата ком.
II Есть в болоте странный мох,
Тонок, розов, многоног,
Весь прозрачный, чуть живой,
Презируемый травой.
Сирота, чудесный житель
Удаленных бедных мест,
Это он сулит обитель
Мухе, реющей окрест.
Муха, вся стуча крылами,
Мускул грудки развернув,
Опускается кругами
На болота влажный туф.
IV Тихо-тихо ночь ступает,
Слышен запах тополей.
Меркнет дух мой, замирает
Между сосен и полей.
Спят печальные болота,
Шевелятся корни трав.
На кладбище стонет кто-то,
Телом к холмику припав.
Кто-то стонет, кто-то плачет,
Льются звезды с высоты.

Вот уж мох вдали маячит.

Муха, Муха, где же ты?

1930 (*Заболоцкий*, 2002, 125–126)

Следует обратить особое внимание на то, что в пределах трех стихов по разные стороны от «центра», который приходится на пробел между вторым и третьим двенадцатистишиями, «встретились» два чрезвычайно важных для понимания феномена «Столбцов» слова. Значимость одного из них не вызывает сомнения — это одно из имен Бога в ветхозаветной традиции — *Элоим*²⁹, шестое из десяти Имен, употребляемых в заклиательных формулах Каббалы (Папюс, 1992 [1910], 80–81). По происхождению оно восходит к форме множественного числа и по-русски иногда передается грамматически противоречивой формулой *Он-Боги*. Второе слово, получающее в контексте общей композиции и особенно в соседстве со *словом Элоим* онтологический статус Первоимени — *болото*, слово-этимон фамилии автора: Николай *Заболо<ТС>цкий*³⁰. В. Мароши пронизательно указывает на «<...>» влечение имени автора в сюжетику через возможные мотивы-этимоны его имени. Вся прелесть этой метонимизации — в игре своего с чужим, собственного с нарицательным. Очевидная связь с под/внетекстовой подписью или над/внетекстовой надписью в эпиграмматическом сюжете приводит к необходимости признания пунктирного сюжета

²⁹ Об этимологии слова *Элоим*, его звуковым, смысловым, световым и магическим значениям в иудейской мистике см. подробно в: Лосев, 1999. В «Практической магии» доктора Папюса по-своему обоснована значимость древнееврейских имен Бога в магической практике: «Есть наука о речи, имеющая несколько названий, и старательно охраняемая двумя посвящениями: южным в мантрах (стихах), на санскритском языке, и восточным — в каббалистических правилах, на еврейском языке. <...> Лица, более или менее знакомые с Оккультизмом, — знают, что такое Каббала, поэтому достаточно напомнить, что опытные в Магии каббалисты приписывают особенное влияние еврейским словам, при воздействии на астрал; отсюда ясно происхождение фраз, отчасти искаженных в гримуарах и употребляемых во время заклинаний.» (Папюс, I, 128). Укажем, что санскритский вариант Первозвука возникает в последнем из сочинений поэта — поэме «Рубрук в Монголии»: «На юге — персы и амань, / К востоку — прадеды бурят, / Те, что, ударив в барабаны, / «Ом мани падме кум!»? твердят» (Заболоцкий, 2002, 302). Согласно воспоминаниям Марины Владимировны Дурново, «на стене в комнате [Хармса. — И.А.] висел наискосок большой плакат. Он бросался в глаза. «АУМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ» Какое-то тибетское изречение. Я спросила Даню: — Что это значит? Дня сказал: — Я не знаю, что это такое, но я знаю, что это святое и очень сильное заклинание» (Глоцер, 2000, 44).

³⁰ Насколько нам известно, это сближение (*Элоим* и *болото*) впервые отмечено в монографии В.В. Мароши «Имя автора: Историко-типологические аспекты экспрессивности», в главе, посвященной Заболоцкому (Мароши, 2000, 313–322). Реминисцентная и анаграмматическая стратегии Заболоцкого отличаются особой тонкостью, изощренностью и «нелинейностью». В связи с трижды встречающимся в стихотворениях 30–40-х годов словосочетанием *из тьмы лесов* В. Мароши пишет: «<...> «зыбкость» единого сознания субъекта и природы («зыбкий ум ее») заставляет активизировать вторую часть пушкинской формулы, сознательно пропущенную Заболоцким: «из топи блат» («Из тьмы лесов, из топи блат // Вознесся пышно, горделиво»)» (Мароши, 2000, 314). Еще более «зыбко» — но не менее остроумно и убедительно — следующее наблюдение исследователя: «Загадочный «центр О», которого ищет множественный лирический субъект Заболоцкого, соотносится не только с котом и карточной символикой Таро («Шел переулком пролеТАРий, // Не бив задетым центром О»), но и, конечно, с родовым именем «Заболоцкий» и его этимоном — словом «бОлОтО» (Мароши, 2000, 321–322).

имени, маркирующего прежде всего края текста, прошивающего важнейшие точки его нарративного, фиктивного и символического поля, персонифицирующего части авторского имени в персонах персонажей» (Мароши, 1995, 177–178).

Слово *болото* четырежды встречается в тексте «Царицы мух», и «распределение» актуального корня по тексту и его частям подчинено задаче сопряжения макро- и микромира стихотворения. Если принять за строительную единицу текста двенадцатистишный строфоид, то словоформы совершают значимые «перемещения» по четырем «фазам» столбца. В первом строфоиде стих, содержащий интересующее нас слово, венчает первую треть объема — первое четверостишие: «*Над болотом пролетает*». Второе буквально «окольцовано», «охвачено» словом *болото*: «*Есть в болоте странный мох*» и «*На болота влажный тuf*» — первый и последний стихи двенадцатистишия. В третьем, самом «таинственном» — *болото* не встречается ни разу: здесь царит слово *Элоим*. Это значимое отсутствие продублировано в самой форме стиха: «Обратите внимание на чередование мужских и женских рифм в колдовской, необъяснимой «Царице мух»: как вместе с ростом тревоги нарастает обилие мужских, как они окончательно вытесняют женские в момент чародейного заклания и как снова дано возобладать женским — в час рассвета, раз-очарования, успокоения...» (Роднянская, 1996, 224). Наконец в последней, четвертой «фазе» *болото* приближается к композиционному центру: стих «*Спят печальные болота*» открывает срединное четверостишие. Здесь единственный раз оно выступает в роли подлежащего (правда, сказуемое по-прежнему — и не без лукавства — связано с семантикой «пассивности»: *спят...*); в первой половине падежные формы слова *болото* всякий раз выступали во второстепенных синтаксических ролях.

Четырехкратность повторения и определенная логика магических перемещений слова *болото* по «телу» стихотворения связаны — как можно предположить — с мифологией и метафизикой Тетраграмматона³¹, произносимого имени Бога в иудейской мистике (Лосев, 1999, Флоренский, 1996б). При этом наблюдается процесс, обратный описанному Ямпольским в связи с монограммированием имени *Esther* у Хармса: «Окно также создано из букв, составляющих слово *Esther*, но свернутых, спрессованных воедино, монограммированных таким образом, чтобы временное измерение этого слова-имени исчезло» (Ямпольский, 1998, 48). Буква Имени «разворачивается» (метафорически, разумеется) в одну из форм слова «болото», а та, в свою очередь (и опять же «нелинейно»), — в один из двенадцатистишных блоков, что находит соответствие в каббалистической практике: развитие, разделение и перемещение букв: «Двенадцать мистических перемещений, которые можно производить с четырьмя буквами этого имени, представляют непрерывную игру этого главного могущества, которое позволяет множественности проявиться из единства» (Папюс, 1992, 35).

³¹ Никита Николаевич Заболоцкий, ознакомившись с соображениями автора настоящей статьи о возможном «участии» мифологического Тетраграмматона в создании общего плана композиции «Столбцов и поэм» (Лошилов, 1997, 98–99), поделился удивительным «аргументом» в пользу нашего предположения. Память Екатерины Васильевны и Никиты Николаевича сохранила некоторые фрагменты стихотворений и поэм Николая Заболоцкого, рукописи которых навсегда пропали при аресте поэта. Среди этих «апокрифов» есть странный эпизод «экзорцизма»: «<...>Сатан, Сатан, / Выйди, временем сосватан, / Сатан, Сатан, выйди вон! / Вышел Тетраграмматон». Выражаю признательность Никите Николаевичу Заболоцкому за щедрость памяти и любезное разрешение на обнародование этой ценной информации. Графика фрагмента, разумеется, гипотетическая.

Не вызывает сомнений включенность Заболоцкого в общий культурный контекст Серебряного века и, соответственно, знакомство с оригинальной «философией имени», активно разрабатывавшейся в первой трети XX века. Споры вокруг Божьего Имени, которые активизировались в 1912–1913 годах в связи с Афонской смутой и оказали влияние на поэтический язык (в первую очередь, на эстетику акмеизма), восходят к прениям между епископом Феофаном (Говоровым) и Иоанном Кронштадтским (Сергиевым), а те, в свою очередь — к Паламитским спорам XIV века об энергиях и сущности Божьей (Сапогов, 1995, 264; Флоренский, 1996в, 270–271).

Однако Заболоцкому и другим обэриутам эта проблематика «досталась» в первую очередь не через сочинения Лосева или Флоренского, труды русских софиологов или имяславцев, но через оккультные источники. Подобно сочинениям Мартына Задеки (полное название книги которого с видимым удовольствием приводит Ю.М. Лотман в комментарии к «Евгению Онегину») в кругу образованных современников Пушкина, сочинения, подписанные именем *д-ръ Папюс* воспринимались Заболоцким «как курьез, однако были известны» (Лотман, 1980, 276–277). Наряду с «курьезностью» текста для Заболоцкого важно сопряжение культуры европейского средневековья с национально-специфическим, «русским». Приводя в рукописи, примыкающей к анализируемому стихотворению, выписку из сочинений Агриппы Неттесгеймского, Заболоцкий сопровождает запись важным замечанием: «Нечто похожее на это курьезное предание я слышал и в русских деревнях». (Заболоцкий, 2002, 696) Воспроизведем полностью статью о *Царице мух* из «Деревенской магии», составляющей третью часть трехтомника, вышедшего под именем д-ра Папюса (G. Encausse), и — в основном — принадлежащей перу русского переводчика популярной оккультной литературы и мецената А.В. Трояновского (Папюс, III, III–VI). Источник выписывания впервые был указан в статье А.Т. Никитаева, посвященной тайнописи Даниила Хармса (1989, 99). С точностью неизвестно также, кто является автором наивного рисунка, изображающего «тайнственную муху величиной с крупного шмеля» («определение размера» принадлежит поэту); и рисунок, и текст статьи о мухе целиком воспроизводятся нами в работе Ложилов, 2003, посвященной целостному анализу этого стихотворения³².

Очевидно сближение слова *Элоим* и слова-этимона фамилии автора стихотворения (*болото*), предназначенного (в неосуществившейся перспективе: стихотворение было впервые опубликовано в 1961 году в «Тарусских страницах») для поэтического сборника, на обложке которого будет стоять имя автора — творца поэтического мира, его демиурга: *Николай Заболоцкий*. Есть соблазн интерпретиро-

³² Профессор Йосип Ужаревич (Загреб), прочитав эту статью, написал автору в электронном письме: «Не думаете ли, что Заболоцкий на самом деле очень близок Богу, поскольку он не *в* болоте, а *за* болотом? <...> о Заболоцком и Боге можно было бы написать прекрасную статью. При этом, как мне представляется, Заболоцкий получился бы совсем не богоборческим поэтом! Наоборот, он получился бы «забогоборческим» или «за-болотным», то есть, в конечном счёте, самым собой — Заболоцким. «Заболотный Заболоцкий» — это такой Заболоцкий, у которого есть опыт болота, он вышел из болота, но именно благодаря этому опыту, он сознательно остается *за* его пределами. В этом смысле он является не только богоподобным, но и боголюбивым (теофилом)... Он понимает и принимает и «милое», и «кровавое» в их необходимом единстве («клубке»)»...» Выражаю признательность Й. Ужаревичу за любезное разрешение воспроизвести эти строки, который представляют нам очень ценными и сущностно близкими к сути проблемы, не только в силу некоторой «спонтанности», но и потому, что о Заболоцком говорится здесь *изнутри* «мифа Заболоцкого», и *на языке* этого мифа.

вать это сближение в духе православного энергетизма, как «взаимопрорастание энергии индивидуального духа и энергии народного, общечеловеческого разума» (Флоренский, 1996а, 214). Однако замысел Заболоцкого — другого происхождения. На груди мухи — *пентакль чудесный*, окруженный сиянием («весь в лучах»). Слово *пентакль* означает *пентаграмму*, «пятиконечный знак, которому приписывается магическая сила» (Заболоцкий, 2002, 692), но также и одну из мастей колоды Малых (Минорных) Арканов Таро: *жезлы, кубки, мечи и пентакли*; последние иногда называют *колесами*, как, например, в столбце «Звезды, розы и квадраты». Четыре угла пентаграммы по традиции связывают с земным миром и четырьмя стихиями (*земля, вода, воздух и огонь*), а пятый — со сферой Духа и *Квинтэссенцией*³³. Способность к «оборачиванию» и инверсии влечет за собой (в отличие от *гексаграммы*) мену всех приписываемых *пентаграмме* значений на противоположные: будучи «перевернутой», она становится эмблемой Дьявола («Большой Талисман Агриппы», Папюс II, 142–143).

Но в общем концентрическом композиционном целом это еще и контаминация сразу двух оккультных терминов: *пентакль* и *пантакль*: «Пантакли, подобно священным знакам, оберегают нас от несчастных случаев, помогая нам укрощать и изгонять злых духов и главным образом привлекать добрых духов, чтобы с их помощью укрощать злых» (Папюс, II, 33).

«Царица мух» наглядно являет принцип взаимодействия экзотерического и эзотерического в поэзии Заболоцкого. Первое связано с собственно «литературной», «поэтической» природой текста; в эзотерическом плане стихотворение представляет собой *пантакль* — растворенную в словесной ткани комбинацию магических знаков различной природы: «Пантакли составляют из подписей и имен добрых духов высшего порядка, или священных изображений, заимствованных из стихов откровений или священных писаний. Они содержат также геометрические фигуры и священные имена Бога, или соединение вычислений с другими знаками» (Папюс, II, 33).

«Главное изображение», представляющее видоизменение непроницаемого Имени в виде иконического знака, непременно помещается в середине пантакля (там же, с. 36), что находит линейно выраженное соответствие в композиции столбца. Еще один существенный момент: «Если желаете, можно написать вокруг божественное имя, но надо сохранить слово, выражающее страх, меч, гнев, мщение Божье, или равнозначное для желаемого успеха» (там же, 34). В качестве такого со-противостоящего Имени слова, его антипода, или даже контраргумента, и выступает слово *болото*.

В монографии В.В. Мароши, посвященной анаграммированию авторского имени в русской литературе (2000), отмечено: «Диалектика отношений человека и природы принимает уникально-именной характер через персонализацию одного из природных элементов (Заболоцкий-болото). Природное начало имени и подпитывает его, и преодолевается им, как бы трансцендируется (за болотом, по ту сторону болота)». (Мароши, 2000, 315) Далее автор указывает на блоковские истоки негативной (и даже inferнальной) концептуализации и символизации болотного пространства («Пузыри земли»: «Болотный поппик», «Болотные чертенятки», «Полюби эту вечность болот...») и приводит удачный монтаж цитат из прозаических сочинений Блока, где варьируется образ *болота* (317–318), зыбкого и словно бы «проклятого» пространства, населенного или чреватого *болотными людьми*, совмещающими — в духе сим-

³³ Ср. у Хлебникова: «<...> самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук располагается между точками, на острове мысли, пятью осями, точно рука и морские звезды некоторые <e>» (Цит. по: Перцова, 1995, 301).

волистской неомифологии — черты как Мессии, так и Антимессии. Однако приоритет в области символизации *болота* принадлежит Константину Бальмонту, чьи *туманы* и *болота* успели стать предметом «опережающего» пародирования в чеховской «Чайке»: «Гнетущий сырой закат стал декорацией гибели души; ее, душу, символизировали солнце, луна, птица; болото же оказалось символом рутины, мертвящей душу. Вдохновение Бальмонта — буддизм, повальное увлечение эпохи. В этой системе страшной была «смерть души», а реальная смерть, наоборот, казалась «вечной, примиряющей»; земное существование считалось губительным для души и потому вообще нежелательным» (Толстая, 1994, 280).

О раннем интересе Заболоцкого к символизму и об известной начитанности в символистской литературе свидетельствует ранняя заметка «О сущности символизма» конца 1921 — начала 1922 годов (Заболоцкий, 1995, 52–56). Однако литературное «самостояние» Заболоцкого началось со сближения с поэтами ОБЭРИУ: «обэриуты и акмеисты провозглашали антиромантическую вообще и антисимволистскую эстетическую платформу» (Кобринский, 2000, 91). Один стих из «Царицы мух» представляет собой инверсированную цитату из «Морозных узоров» Бальмонта (1995): «И как будто кто-то тонет / В этой бездне мировой, / Кто-то плачет, кто-то стонет / Полумертвый, но живой» (Бальмонт, 1994, 118). Случайное совпадение — «Кто-то плачет, кто-то стонет» и «Кто-то стонет, кто-то плачет» — представляется маловероятным; четырехстопный хорей «Царицы» также звучит очень «по-бальмонтовски» — в некоем «по-заболоцки» курьезном варианте.

Наряду со словом *болото*, слову *Элоим* со-противостоит и сама *Царица*, отличающаяся от других мух не только крупным размером, но и магической эмблемой «на груди» (в первом американском издании Заболоцкого, вышедшем в 1965 году в Вашингтоне под редакцией Г. Струве и Б. Филиппова, ошибочно указан вариант «на спине» [Мазинг-Делик, 1977, 36]). Это — знак-симптом, знаковая природа которого не осознается «носителем», но и принципиально не поддается отчуждению от него. Сходную роль выполняет *крест* на спине паука в первом из сонетов, вошедших в микроцикл Ходасевича «Про себя» (1918): «Взгляни, мой друг: по травке золотой / Ползет паук с отметкой крестовидной. <...> И он бежит от гнева твоего, / Стыдясь себя, не ведая того, / Что значит знак его спины мохнатой» (Ходасевич, 1991, 17).

Возможен еще один вариант интерпретации центрального образа стихотворения, сообщающий ему отчетливо инфернальные оттенки. В оккультной литературе встречается такой перевод имени верховного божества в религии филистимлян и ханаанейца Баал-Зебуба: *повелитель мух*. В христианской демонологии — это Вельзевул, один из верховных демонов ада. Возможно, *царица мух* обладает большой магической силой именно в силу того, что составляет ему *женскую* пару. В 4-й главке «Торжества Земледелия» («Битва с предками»), написанной в 1929–1930 годах, *медведь* «Ночь! — кричал. — Иди ты к шути, // Отвяжись ты, Вельзевула!» (Заболоцкий, 2002, 146). У древних евреев *муха* считалась нечистой и оскверняющей; вообще, в архаичных культурах однозначно связывалась с *мифом мертвых*, с *падалью* и *трупом*. Легенда рассказывает о почитавшемся язычниками Ханаана божестве в виде *мухи* с атрибутами высшей власти. Тотемизация *мухи* объясняется еще и тем, что идолы, покрытые жертвенной кровью, привлекали полчища насекомых. В свете приведенных соображений встреча имени Бога с живым «носителем» знака Вельзевула в самой сердцевине стихотворения соотносится с теософско-гностическими и манихейскими концепциями миротворения, в том числе поэтическими; на-

пример, у Волошина, «стихи которого Николай Алексеевич знал и уважал» (Заболоцкий, 1998, 158): «Бог был окружностью, а центром Дьявол, // Распяленный в глубинах вещества» (Волошин, 1988, 289). В.Н. Топоров указывает: «Двуприродность поэта подчеркивает в «Степном волке» Г. Гессе: «... к этому типу принадлежат, в частности, многие художники. Все эти люди заключают в себе две души, два существа, божественное начало и дьявольское, материнская и отцовская кровь, способность к счастью и способность к страданию смешались и перемешались в них...» (Топоров, 1998, 38).

В последнем строфоиде сконцентрированы образы, связанные с потусторонним миром, миром мертвых: от запаха *тополей* (Фарыно, 1991, 279) до безвестного *плача* на чьей-то могиле. Неоднократно указывалось на связь этих образов не только с алхимической *Первоматерией*, но и с *философией общего дела* Николая Федорова (Мазинг-Делик, 1977, 37; Голдстейн, 1993, 131, 271), согласно которой искусство *поэзии* восходит к печалованию на могилах предков и похоронному плачу.

Выход в свет и блестящий успех «Столбцов» почти совпали со смертью Алексея Агафоновича Заболотского: «Посланы были «Столбцы» и в Вятку уже безнадежно больному отцу. Алексей Агафонович подержал книжку сына в руках и с трудом прочитал дарственную надпись: «Дорогому папе — благодарный сын. Н. Заболоцкий. 12 авг. 1929 г.» В этих лаконичных словах были и благодарность за унаследованные и развитые в детстве творческие способности, и последнее прощание с отцом. Вскоре Алексей Агафонович умер» (Заболоцкий, 1998, 141). Границы истории создания первого варианта книги и обретения *имени в литературе* (1926–1930), роковым образом синхронизированы с датами смертей *отца и матери* поэта³⁴. Можно было бы говорить о том, что Набоков называл «космической синхронизацией»: человек, надеющийся стать поэтом, должен обладать способностью думать о нескольких вещах одновременно» (Александров, 1999, 38), но более адекватным, кажется, будет вспомнить народное представление о Судьбе как «высшей силе, предопределяющей жизнь человека и человечества», «неминучесть в быту земном», по В.И. Далю (Чернейко & Долинский, 1996). В рамках описания отраженных в языке представлений о Судьбе в обыденном и художественном сознаниях есть показательные наблюдения и результаты: «У Н. Заболоцкого СУДЬБА — *Тайный владыка* <...>; СУДЬБА — *Разлучница* <...>».

Подземная локализация, находящая семантический «противовес» в «охватывающем» столбец упоминания *звезд*, связывает *мертвых* на кладбище с *медью, серебром и золотом* (попутно актуализируется и этимологическая связь *кладбище* > [*клад*]). Архаические и бессознательные механизмы этой связи, как и фетишизации *золота* (и его денежных субститутов) и *фигуры отца* (Бога, монарха) в качестве *сверхзнаков* культуры убедительно описаны М. Ямпольским (Жолковский & Ямпольский, 1994, 313–316).

В. Мароши отмечает, что «в описании Папюса нет никаких следов болотного пространства и особой принадлежности ему «царицы мух», равно как и семантики кладбища, звезды, пентакля» (Мароши, 2000, 317). Однако, заветной целью сеанса магической биолокации является поиск подземного *золота*. Слово, называющее субстанцию-сверхзнак, отличается от этимона фамилии автора местом ударения и всего одной буквой (точнее, несколькими штрихами; в контексте длинного стихотворения,

³⁴ Согласно Ж. Лакану, метафора имени Отца «подставляет это имя на место, первоначально символизируемое действием материнского отсутствия» (1997, 110).

а тем более романа, сами буквы, подобно насекомым, обретают статус мелочей [Шифрин 1996]): ЗОЛОТО/БОЛОТО. Эта соотнесенность сохраняется и в архаично звучащем неполногласном варианте: ЗЛАТО/БЛАТО. Она-то и обеспечивает возможность «опространствования» личного именного мифа и поэтической трансмутации *болото* > *золото*. Успех предприятия зависит от знания слова *Элоим*: одной *мухи* для этого недостаточно. В магических рецептах Папюса существенную роль играет соответствие числа букв в именах духов (Папюс, II, 35). Знание здесь, разумеется, гностично: это знание-владение, предполагающее «тайный» компонент, неподдающийся прямой трансляции. (П. Флоренский указывает на этимологическую связь *имени* и *знания*: *потеп* > *гнотеп* [1996в, 276]). «Невидимая и непроизносимая буквы составляют элемент тайны имени Божьего» (Ямпольский, 1998, 48), и пятибуквенное *Элоим* — в аспекте знания-гносиса — превращается в шестибуквенное *Имя* за счет невоспроизводимого для «профанов» придыхания (пародийно сниженным прообразом *Имени* в «Городских столбцах» стало имя «Зингер» на рекламном «крылатом шаре»):

6 (гексаграмма) +	5 (пентакль) –
БОЛОТО	БЛАТО
ЭЛО[γ]ИМ	ЭЛОИМ
ЗОЛОТО	ЗЛАТО

Одна из рифм в стихотворении намечает движение заднеязычной согласной от взрывного (смычного) — через щелевой — к чистому придыханию (*мох* — *многоголос*: *г* > *х* > [γ]).

Аналогом игрового взаимодействия этимона имени автора с *Первоименем* в «Царице мух» в «Городских столбцах» представляется игровое же взаимодействие *Первослова* с лукавой калабмурной «под-писью» автора в финале «Пекарни»:

<...> Младенец-хлеб приподнял руки
И слово стройно произнес. <...>
И кот, в почетном сидя месте,
Усталой лапкой рыльце крестит,
Зловонным хвостиком вертит,
Потом кувшинчиком сидит.
Сидит, сидит, и улыбнется,
И вдруг исчез. Одно болотце
Осталось в глиняном полу.
И утро выплыло в углу
(Заболоцкий, 2002, 87).

В «Городских столбцах» взаимодействие божественного и инфернального осуществляется в контексте новозаветной образности (Слово-Логос-Младенец-Хлеб), а в «Смешанных» — на общем оккультно-магическом фоне выступает Бог Ветхого Завета; в столбце «Искусство» человек это «Саваоф двухэтажного дома» (Заболоцкий, 2002, 112). Симметричным ему в составе сборника является столбец «Меркнут знаки Зодиака», где есть *колдуны*, которые «бледным хором» ловят Муху, вслед за *ведьмой*, *лешачихами* и *покойником*. (В этом столбце 61 стих; центр приходится, таким образом, на стих 31, где слиты семантика *еды/поглощения* и *жертвы/кастрации*:

<<31> Любоед у джентльмена <32> Неприличное отгрыз» [Заболоцкий 2002, 111)]³⁵.

Еще один ученный поэтом контекст восходит к Хлебникову, у которого четырехбуквенное слово *муха* связана с *письмом* и — в результате буквенных манипуляций — с *Музой* (МУЗА/МУХА):

Муха! Нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь.

<1913> (Хлебников, 2001, 167)

В таком случае последний стих столбца-пантакля есть не что иное, как завуалированное магическое призывание Музы³⁶, а искание подземного *золота* — метафора *поэтического делания*. В общем контексте поэзии Заболоцкого *Царица мух* представляет собой стадию оборачивания-трансформации между *музами-девками-сифенами* «Городских столбцов» («А музы любят круглый год») и *грозной музой* послевоенного и

³⁵ Следует учесть систему взаимозамещений в антропоморфической Вселенной Заболоцкого: *разум* [*ratio*] / *логос* / *фаллос*. Обсуждая с Леонидом Липавским книгу Джеймса Хопвуда Джинса (1877–1946) «Вселенная вокруг нас» (М.-Л., 1932), Заболоцкий говорил: «Вселенная имеет свой непонятный путь. Но посмотрите на интересный чертеж в книге — распределение шаровых скоплений звезд в плоскости Млечного Пути. Не правда ли, эти точки слагаются в человеческую фигуру? И Солнце не в центре ее, а на половом органе, земля точно семя вселенной Млечного Пути» (Воспоминания, 1984, 54). Обратная сторона этой коллизии вернет нас к образу кастрации: «символическая функция фаллоса является осью символического процесса, который у обоих полов завершает поиск ответа на проблему пола комплексом кастрации» (Лакан, 1997, 108). «<...> ребенок в своем отношении к матери — отношении, определяемом с точки зрения анализа не витальной зависимостью ребенка от матери, а его зависимостью от ее любви, т. е. желанием ее желания идентифицирует себя с воображаемым объектом ее желания в той мере, в какой сама мать символизирует его в фаллосе» (там же, с. 109–108). Логика связи центров двух симметричных столбцов прозрачна: «...Опускается кругами/ На *болота* влажный туп./ Если ты, мечтой томим,/ Знаешь слово *Элоим*...» и «...Любоед у джентльмена/ *Неприличное отгрыз*...». По Лакану, «на том месте, где призывается <...> Имя Отца, может в Другом отозваться просто-напросто дыра, которая самим отсутствием эффекта метафоры провоцирует появление такой же дыры вместо фаллического значения» (1997, с. 111).

³⁶ На протяжении всей жизни Заболоцкий с благодарностью вспоминал имя хозяйки квартиры номер 9 на Большой Пушкинской, 36, покровительствовавшей первым годам семейной жизни поэта и рождению *сына* (Заболоцкий, 1995, 187; Заболоцкий, 1998, 154–155, 164–165). Еще одно хронологическое сближение, вероятно, осознанное поэтом в духе набоковской «космической синхронизации»: в конце 1929 года, отмеченного как блестящим *литературным дебютом* (выход в свет в «Столбцов»), так и *смертью отца*, судьба (в лице четы Степановых) свела поэта с «пожилой интеллигентной женщиной — В.М. Иеромузой, в прошлом учительницей географии, до революции побывавшей во многих странах мира» и ее домоправительницей, эстонкой по имени Христина (Заболоцкий, 1998, 154). «Очень скоро Вера Михайловна стала верным другом семьи Заболоцких» (там же). Буквальный перевод фамилии квартирной хозяйки и новой покровительницы поэта — если учитывать бином *Муза/муха* — семантически не чужд *имени* стихотворения «Царица мух». Ср. в «Разговорах» Леонида Липавского: «Н. А. говорил: Поэзия есть явление иератическое» (Липавский, 1998, 179). «Н. А.: Когда-то у поэзии было все. Потом одно за другим отнималось наукой, религией, прозой, чем угодно. Последний, уже ограниченный, расцвет в поэзии был при романтиках. В России поэзия жила один век — от Ломоносова до Пушкина. Быть может сейчас, после большого перерыва пришел новый поэтический век. Если и так, то сейчас только самое его начало. И от этого так трудно найти законы строения больших вещей» (там же, 184). Критика современного состояния письменного слова и искусства поэзии напоминает опубликованный в 1904 году в «Весах» под названием «О письменах» фрагменту текста «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состоянии мира и о средствах к восстановлению родства: Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим» Н.Ф. Федорова: «<...> формы букв говорят гораздо более слов, искренне их; формы букв неподкупнее слов; скорпион, например, на словах говорит о прогрессе, а формы букв, как увидим, свидетельствуют о регрессе» (Федоров, I, 54).

послелагерного 1946 года: «И куда ты влечешь меня, / Темная грозная муза, / По великим дорогам/ Необъятной отчизны моей?» (Заболоцкий, 2002, 209).

В «Царице» выстраивается ряд, опирающийся на согласные, который способен мотивировать еще один «странный» образ стихотворения, не имеющий прямого соответствия у Агриппы и репрезентирующий *Первоматерию*: [МуЗа] > МуХа > МоХ. Опорные согласные требуют «правильной» гармонической огласовки: «Сила и магический секрет способа правильного и ритуального определения священных имен духов состоит в точном расположении гласных этого имени, через что составляет правильное и ритуально звучащее имя» (Папюс, II, 25). Силы *аттракции* (*притяжения*) связывают «Автора» Мира (*Элоим*) и Автора стихотворения (*За-[боло<т]-с>цкого*) с *болотом*, также как неназванная [Муза] предстает чудесной *мухой*, «обитель» которой — *мох*; визуальный образ его («Тонок, розов, многоног/ Весь прозрачный, чуть живой») восходит к «странной» наивной зарисовке «водяного растения, называемого *Fluteau plantagine*» из «Практической магии» Папюса (Трояновского). Буквенные, словесные и образные манипуляции, оставаясь поэтическими приемами в русле постсимволистской и постфутуристической эстетики, в плане авторских мотиваций устанавливают магические *раппорты* (связи; Папюс, III, 25) между явлениями разных уровней реальности — от «обломков» древнейших мифологем до мифологизированной *Personal Story* поэта, от наивной «деревенской магии» до изощренной поэзии Бальмонта или Ходасевича. Поэт смело нарушает границы между *текстом* и *жизнью*, *природой* и *культурой*, *микромиром* и *космосом* — так, что инерция «преодоления границы миров» продолжает действовать в дальнейшей судьбе стихотворения; впрочем, этот механизм действует и в пределах всего поэтического корпуса Заболоцкого.

Мифологическим означаемым четырех двенадцатистиший «Царицы мух» является непроизносимое четырехбуквенное имя ветхозаветного Бога, в котором «растворено» магическое призывание имени античной вдохновительницы поэтов. Тогда в словно бы безличном описании полета *мухи* над *болотом*, соответствующем первой Букве (*йод*), эксплицировано мужское, активное начало, во втором (*хе*), с появлением сулящего мухе «обитель» *мха* — женское, пассивное и разрушающее. В третьем, объединяющем и поддерживающем состояние баланса (*вау*), голос переходит на таинственный шепот, сообщающий кому-то («Если ты мечтой тоим...») колдовские предписания. Наконец, в последней части (второе *хе*) лирическое изъяснение («Меркнет дух мой, замирает...») и зашифрованный опыт души поэта сливаются воедино, оборачивая сложным образом выстроенное высказывание *на себя* (позволительно вспомнить еще раз название двойчатки сонетов Ходасевича: «Про себя»): речь идет не об «ином ком», как о самом Поэте — с неповторимыми *Голосом*, *Лицом*, *Судьбой* и *Именем*.

Наряду с воскрешением памяти о «ранних годах», проведенных в многодетной семье, «несдержанном, даже деспотическом» характере отца, склонного «поговорить «о вечном и бесконечном», как за глаза называли в семье «философские рассуждения Алексея Агафоновича» (Заболоцкий, 1998, 21), существенно приобщение *умерщвляющей/ воскрешающей* магической силе Буквы, освобождающей от законов, действующих в пределах материального мира и времени [*в болоте*], и указывающей путь *за болото*. На границе миров (точнее, *мира* и *не-мира*)³⁷ — *нетух* и образ

³⁷ Ж. Лакан говорит: «<...> причиной, по которой порождающая функция приписывается отцу, является чистое означающее — не знание реального отца, а знание того, что религия приучила нас призывать как Имя Отца. Чтобы быть отцом, или мертвецом, никакого означающего, конечно, не требуется, но без означающего ни о том, ни о другом образе бытия никто так и не узнал бы» (1997, 109).

пульсации/биения/[агонии]: «Бьет крылом седой петух» > «Бьется крылышком от-весным/ Остов тела, обнажен». *Петух* возвещает о переходе мира в иное, «магическое», измерение³⁸. Фактически, в «Царице мух» Заболоцкий в поэтически зашифрованной форме возглашает о смерти Отца, искусно воссоединяя «общее» (*Эло-им*) и «частное» (*болото*) в патронимических и даже патро-леттрических манипуляциях, при этом трагическая сила возгласа должна быть услышана во всей своей амбивалентности: от торжества освобождения из-под деспотической власти «прошло-го» — до искренней боли от утраты близкого человека. Самый же факт *создания/завершения*/[“*поставления-в-праотцев-место*”, по Н.Ф. Федорову] *столбца/стол-па* означает торжество поэтического *действия* над временем и смертью. Оттолкнувшись от Федорова, Заболоцкий пришел к поэтическому «обузданию» «боевых слонов под-сознания» в финале «Смешанных столбцов»: «И слон, рассудком приручаем,/ Ест пироги и запивает чаем» (Заболоцкий, 2002, 135).³⁹ Но путь этот пролегает через новое понимание драмы «разума», «судьба» которого в XX веке находится под сильным влиянием Фрейда и психоанализа (ср. название известной работы Лакана 1957 года, кото-рое мы осознанно обыграли в названии настоящей статьи: «Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда»; у Заболоцкого: «Разум мой! Урод-цы эти/ Только вымысел и бред...» и «Разум, бедный мой воитель,/ Ты заснул бы до утра...» [Заболоцкий, 2002, 111]). Практика Заболоцкого-поэта наглядно демонстри-рует движение мысли Фрейда, «сама логика рассуждений» которого «заставила свя-зать означающее Отца, в качестве Законодателя, со смертью (собственно, смертью Отца), показывая тем самым, что если именно с убийством этим возникает долг, на всю жизнь связывающий субъект с Законом, то символический Отец, этот закон означа-ющий — это, конечно же, Отец мертвый» (Лакан, 1997, 109).

3. ЗАБОЛОЦКИЙ И ДРУГИЕ

3.0. «К собственным стихотворениям Заболоцкий относился с большим внима-нием. Ему нравилось с помощью специального перышка особым каллиграфическим почерком переписывать их на хорошей бумаге и объединять в небольшие сборники» (Заболоцкий, 1998, 136). Несомненно, что столь глубокое и тонкое проникновение в

³⁸ Аналогичные функции выполняет *петух* еще в трех стихотворениях: «Дуэль» (1926, июнь), «Утро» (1946) и «Петухи поют» (1958). Возможно, образ *петуха* Заболоцкого — через русские народные поверья и представления — связан с гностическим демоном Абрассасом, ведающим сменой космических временных циклов; Абрассаса представляли в виде существа с головой петуха, туловищем человека и змеями вместо ног. Ср. столбец «Змеи», занимающий 4-ю позицию (пара — «Подводный город») в составе «Смешанных столбцов» (Филиппов, 1974), где герой — «мудрец», природа в финале уподоблена *тюрьме*, а о *змеях* говорится в серединных строках: «И загадочны, и бледны/ Спят они, открывши рот,/ А сверху едва заметно/ Время в воздухе плывет» (Заболоцкий, 2002, 107).

³⁹ Отметим, что *означающее* и *означаемое* окончательно стабилизируются у раннего Заболоцкого в «бредовой метафоре» (Жолковский & Ямпольский, 1988, 188) *чаепития* и связанных с ним атрибутов (*самовар, чайник, сервис*; «Ивановы», «Самовар», «Испытание воли», «Битва слонов»; «самоварная витрина» есть уже в «Черкешенке»; см. об этом: Лошилов, 1997). Возможно, впрочем, что «бредовая метафора» — иронически зашифрованная отсылка к известному символистскому каламбуру, «не раз пересказанному Белым (в статье, мемуарах): когда в обществе, живущем мистическими настроениями, хозяйка дома спрашивает гостя: «Чаю?» — тот автоматически откликается «*Чаю воскресения мертвых*» (Ермилова, 1989, 89).

природу и самый генезис *инстанции буквы* в поэтической практике Заболоцкого сделалось возможным благодаря органической встроенности поэта в традицию раннего русского авангарда, с его пристальным вниманием к буквенному субстрату искусства поэта. обстоятельный и высококвалифицированный аналитический обзор образа *буквы* в его визуальной и вербальной составляющих предприняла Е. Бобринская в работе «Предметное умозрение» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике». Этот текст дважды опубликован (1993, 2003, 163–182), поэтому мы не будем подробно останавливаться на истоках центральной роли буквы у Заболоцкого в поэтической и живописной практике кубофутуризма.

Д.Е. Максимов вспоминает: «Вероятно, сыграли роль и эстетические идеи Филонова, близкие к идеям Хлебникова. Импульс, идущий от Филонова, явно сказался в «Столбцах» — Филонов шепнул их автору свое «тайное слово». Филоновская фантазмогория, деформация натуры, гротеск, аналитическое разложение вещей ощутимо отразились в стихах молодого Заболоцкого» (Воспоминания, 1984, 132–133). Мы подчеркнули бы здесь инициационный аспект — «тайное слово», при помощи которого осуществляется преемственность. Думается, что Заболоцкий был в числе посетителей филоновской школы, прошедших через инициационную процедуру, которую мастер последовательно называет в дневниковых записях «*постановкой на сделанность*», и в отличие от художников в собственном смысле слова — графиков, скульпторов, живописцев — органично применил этот опыт в поэтическом творчестве, понимаемом как *иератическое*. «Поиски Филонова в искусстве были связаны с попытками выйти за пределы обычного творчества и создать искусство «нечеловеческого напряжения воли», точнее — особый род интеллектуальной и психической деятельности, в основе которой «могучая работа человека над вещью», подобная духовной практике, работа в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу». Аналогии такому искусству (кстати, в иных формах искавшегося многими авангардистами) можно видеть в Королевском Искусстве — *Ars Regia* или *Ars Magna*» <...> Алхимическая работа традиционно рассматривалась и как творчество, и как философское исследование. «Философ», «поэт» и «алхимик» — эти слова часто использовались как синонимичные понятия. Алхимик, создавая из *prima materia* философский камень — одновременно совершенного человека или андрогина, — тем самым словно «повторял» творческую работу Бога. Иначе говоря, можно утверждать, что *Ars Regia* содержало в себе базовые элементы философии творчества как таковой» (Бобринская, 2003, 129–130).

Д.Е. Максимов описывает комнату, в которую переехал Заболоцкий в 1928 году после общежития: «Стены комнаты были обвешаны цветными картинками, изображающими фигуры каких-то причудливых человечков. Заболоцкий не скрывал, что это были его работы, в которых он откровенно подражал Филонову. Николай Алексеевич объяснил мне, что Филонов его любимый художник и что он с ним встречается» (128). И. Синельников вспоминает: «Но было здесь все же нечто, что сразу обращало на себя внимание. Это небольшие рисунки, сделанные разноцветной тушью и прикрепленные кнопками к стенам. Все они изображали каких-то уродцев. Это были произведения самого Заболоцкого» (Заболоцкий, 1995, 98). Описывая ленинградское жилище Заболоцкого в том же 1928 году, двоюродный брат поэта говорит: «Запомнил на стене множество рисунков. Я бы сказал такого экспрессионистического стиля. Запомнил даже подпись под одним — «Юстиция». В какой-то мере пророческая подпись» (Дьяконов, 2003, 61). Несомненно, Леодниду Дьяконову запомнился рисунок по мотивам изображения на VIII карте Великих Арканов Таро — Правосудие (*La Justice*).

По воспоминаниям И.В. Бахтерева, Заболоцкий иногда «каллиграфически переписывал написанное прежде, снабжая стихи занятыми виньетками и картинками, напоминавшими работы учеников школы Филонова» (Воспоминания, 1984, 79).

История сотрудничества Филонова и Хлебникова воссоздана в работе А.Е. Парниса (1999), там же предпринят убедительный анализ работы Филонова в качестве *каллиграфа* хлебниковского «Изборника стихов» (1914) — работы, когда, по слову поэта, «можно наконец сказать: «Каждая буква — поцелуйте свои пальчики» (142). «Уже в самом заглавии стихотворения «Перуну» Филонов, как бы следуя хлебниковскому принципу словообразования, использует расчленение и вычленение букв в слове, превращает буквы в стрелы, по-разному варьирует их и графически выделяет часть «руну», тем самым подчеркивая архаичность текста и связь его с эпическими песнями (не отсюда ли название книг-автографов — «саморунные»?)» (Парнис, 1999, 130).

Каллиграфическая практика молодого Заболоцкого, пишущего и *переписывающего* столбцы букв, как и работа художника (*тушь*, которой работает художник, поэт и каллиграф [=mag]), развешивающего загадочные картинки-фетиши по стенам нового жилища, представляет собой своего рода психотехнику, которая могла бы стать предметом описания в категориях аналитической антропологии (см., например, Подорога, 2001).

В 1927 году «в Доме Печати была устроена большая выставка мастеров аналитического искусства, на которой демонстрировались огромные панно, объединенные одной темой — «Гибель капитализма». Вероятно, в это название филоновцы вкладывали не тот узкий социальный смысл, к которому мы привыкли, а более широкое представление о гибели всего эгоистического, разобщенного с природой и порабащивающего человека» (Заболоцкий, 1998, 121). Полная драматизма история одного из экспонатов этой выставки скульптурного барельефа учеников Филонова И.И. Суворова и С.А. Рабиновича «Борьба труда и капитала» (другие названия «Октябрь», «Свержение буржуазии», «Рабочий и буржуй») изложена в: Филонов, 2000, 506–509.

Посмотрите в Доме Печати этот барельеф.



В только-что отремонтированном и оборудованном театральном зале Дома Печати выставлена скульптура барельефа работы скульпторов филоновской школы, Суворова и Рабинович. В этом же зале выставлено 20 картин учеников П. Н. Филонова.

На черно-белой иллюстрации воспроизведена репродукция уничтоженного противниками Школы горельефа из газеты «Ленинградская правда» (1927). Насколько можно судить, композиция скульптуры восходит к образу буквы а, подвергшейся «переворачиванию», «ротации», «апсейдауну» (по слову Давида Бурлюка [2002, 237])⁴⁰, «горинож» (по Хлебникову). Конфигурация буквы образована «двойным телом» (сквозь которое просматривается и свастика пластика)⁴¹ крепко стоящего на ногах *рабочего* и перевернутого вверх ногами *буржуя*, при этом подчеркнута вертикальная симметрия: «...одно принципиально важное подобие в структуре верха и низа подтверждается материалом мифов и ритуалов, мифопоэтической биологией; анатомией и медициной, данными языка. Речь идет о соотношении головы и testicula, о церебро-сперматическом единстве... (ср. такие инверсии, как рождение из головы...)» (Топоров, 1983, 253). В каббалистическом контексте это соответствует символике *духовной чреватости* («иббур»), связанной с инверсией верха и низа. В определенном смысле горельеф синонимичен поэме Заболоцкого «Безумный волк», где «новый лес» возник в результате переворачивания «старого», «кладбище» которого «запечатлено» трупом полетевшего *вверх ногами* и разбившегося Безумца.

3.1. В силу того, что «совокупность Больших Арканов Таро представляет собой набор основных архетипических схем-ситуаций человеческой жизни, выражающий соотносимость микрокосма с макрокосмом» (Силард, 2000, 302), она активно использовалась в качестве сюжетопорождающего механизма в прозе XX века: «Неуемный Бубен» Ремизова, неосуществленный замысел Хармса (2002/1, с. 437) и некоторые из его «странных» прозаических сочинений (Кувшинов, 2002), романы Густава Мейринка и Лоуренса Дарелла. Еще более востребована колода Таро в практике постмодернистской прозы; достаточно назвать такие известные романы, как «Пятница, или Тихоокеанский лимб» Мишеля Турнье (1967) или «Замок скрестившихся судеб» и «Таверна скрестившихся судеб» Итало Кальвино, замысел которых, по признанию автора (Кальвино, 2001, 401) возник в результате знакомства с книгой «Знаковые системы и советский структурализм», изданной в 1969 году в Милане, под редакцией Ремо Факкани и Умберто Эко, где в переводе на итальянский язык были опубликованы работы М.И. Лекомцевой и Б.А. Успенского «Описание одной системы с простым синтаксисом» и Б.Ф. Егорова «Простейшие семиотические системы и типология сюжетов» из второго выпуска тартуских «Трудов по знаковым системам» (1965). В отечественной литературе достойны упоминания роман А.М. Пятигорского «Философия одного переулкa» (1992), содержащий 21 главу и два — «абстрактное» и «конкретное» — предисловия, и один из бестселлеров последних лет — роман Т. Толстой «Кысь» (с героем-переписчиком по имени Бенедикт), состоящий из 33 глав, озаглавленных именами букв «старой» кириллицы, от «Аз» до «Ижицы».

⁴⁰ Стихотворение Давида Бурлюка «Звуки на а широки и просторны...» кончается строчкой: «Гласных семейство смеясь просмотрел» (Бурлюки, 2002, 189). Как отмечает А. Силард, «для каббалиста перебрать азбуку — значит пройти вселенную» (2000, 295).

⁴¹ М. Ямпольский указывает: «Ролан Барт, например, считал, что антропоморфные алфавиты, в частности, Эрте (Егтѐ), прежде всего абстрагируют человеческую фигуру, которая создает очертания букв. <...> Буквы же таких алфавитов как бы «убивают» фигуры, поражая их «асимволизмом». Вместе с тем идеализация, свойственная графическому абстрагированию, по-своему связывается с чисто духовным опытом <...> Таким образом, антропоморфный алфавит и «убивает» дух (как буква убивает дух), и возрождает его одновременно» (1998, 230). Сказать, что скульптурная группа изображает «победу пролетариата над буржуазией» — значит бесконечно упростить — а значит, обесмыслить — несравненно более сложную и объемную конфигурацию, возникающую в пространстве рецепции.

О жизнеспособности и генеративных возможностях мифологии алфавита свидетельствует его стойкое бытование в паранаучных контекстах⁴². Несравненно интереснее, однако, те случаи востребования текстопорождающих возможностей Буквы и Алфавита, которые Н. Фатеева определяет как «тенденцию минимизации вербальной части текста. Минимизация связана с тем, что <...> возрастает ценность каждой отдельной буквы, поэтому она приобретает статус визуального знака» (2003, 33). Не претендуя на полноту обзора явлений подобного рода, связанный с возвращением к истокам авангардистской мысли и авангардистского движения, и оставив по необходимости в стороне такие значимые явления, как поэтика Буквы у Вилена Барского, «листовертни» Дмитрия Авалиани или «скрибентизм» Валерия Шерстяного, сосредоточим внимание на некоторых случаях актуализации Буквы в современной литературной практике.

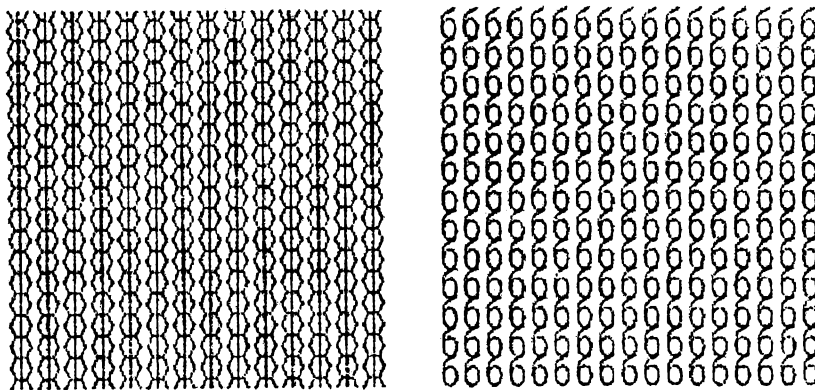
3.2. О цикле Анны Альчук «Простейшие» (2000, 46–55), созданном в 1988 году, Всеволод Николаевич Некрасов, известный строгостью суждений о поэзии, сказал: «...И особенно, думаю, хорошо, что изданы, наконец, и «ПРОСТЕЙШИЕ» — самая, может быть, реальная, бесспорная удача Альчук. Вот уж что не *эксперимент*, а *результат*. Графика, чистая конструкция — а поэзия подавно та же, только еще лучше: она уж и совсем *по-другому* подкрепляет другие удаchi того же поэта... И знаю, что это так, а вот как и почему это так — толком рассказать, объяснить вряд ли сумею. И не знаю, сумеет ли кто».

Один из возможных путей — анализ феноменологии восприятия. Совершенно справедливо отмечает Н. Фатеева: А. Альчук «строит из отдельных букв свои «черные квадраты» «Простейших» (2003, 35). «Черный квадрат» Казимира Малевича, ставший основой «матрицы» для мультиплицирования Буквы, актуален на первом уровне восприятия не столько в качестве «царственного эмбриона», но скорее как некоторый «предел» и «тупик»: дальше («проще»), кажется, уже некуда. Но дело в том, что квадраты не *черные*, они *черно-белые*; в первые же мгновения у *читающего/созерцающего* начинается «рвать в глазах», и это не только «динамизирует форму»

⁴² См., например, серию книг Александра Плешанова: «Русский алфавит как инструмент научного познания Вселенной» (2000), «Русский алфавит — основа прогнозирования глобальных катаклизмов» (2001), «Русский алфавит и Единый закон Вселенной» (2002), «Русский алфавит. Код общения человека с космосом» (2002), выпущенная издательством «Новый Центр»; сочинения «хироманта» Юрия Лобанова «Покрывало Изида. Информационный код герметической науки» (2000) и «Алфавитный код в природе» (2001), изданные в Томске; трактат Геннадия Дякина «Азбука Гермеса Трисмегиста, или Молекулярная тайнопись мышления» (М., 1998). От этих сочинений выгодно отличается концепция происхождения Алфавита, выдвинутая А. Злобинской: «Знаковая система, породившая алфавит, наполнена содержанием, не связанным с коммуникативной ролью алфавита, и до того, как дать ему жизнь, долгое время существовала самостоятельно и имела совсем другое применение. Анализ этой системы позволяет нам увидеть в ней уникальный инструмент для фиксации временных циклов и определить, какие именно циклы были известны ее создателям <...> возникают три инструмента, отражающие временные циклы: движение 12 созвездий эклиптики, перемещение 6 планет, смену 3 сезонов года. К ним был добавлен «адрес» той точки, в которой велся счет времени — Земли. Сращивание и фиксация их в знаковой системе было постепенным и длительным процессом. В результате сращивания всех инструментов возник единый оператор времени. <...> Система могла иметь несколько применений: 1) для ориентирования на местности, 2) для считывания времени, 3) для распоряжения природными ресурсами, выработки и соблюдения хозяйственного цикла, 4) для организации общественной жизни (поддержание ритма праздников, взаимообмена, синхронизация действий удаленных групп), 5) для прогнозирования событий и передачи знаний последующим поколениям» (Злобинская, б/з).

в духе оптического искусства 60-х (оп-арт), но и делает ощущение тупика более агрессивным: кажется, уместно вспомнить знаменитую сцену «психической атаки» из фильма братьев Васильевых. Однообразные буквы, выстроенные в квадрат, «надвигаются» и представляют некую грозную силу; «пугают» неожиданностью «камуфляжа»: многократно набранное без пробелов «а» обнаруживает странный узор из «колечек» и «крючков», которые отнюдь не связаны с образом буквы «а», не ассоциируются с ее обликом в привычных глазу «цепочках» и «последовательностях»; в облике «ж» выявляется шестигранник наподобие ячеек пчелиных сот, возникающий на стыке строк; «ы» неожиданно предстает похожей на «р», и лишь удвоившиеся вертикальные линии намекают на истинную природу образующего структуру элемента... Фактически, в первые мгновения *буква* остается неузнанной: взгляд структурирует орнамент не из букв, но из элементов-граф⁴³. «Радость узнавания» *буквы* начинается по краям квадрата, в первую очередь с верхнего или нижнего края, который начинает «прочитываться» — как плотно набранная строчка; осознается, что «квадрат» не так страшен: при умножении строк он легко превратился бы в чистый «столбец», свободный от угрожающей «приземистости» квадрата. Конфигурация *Буквы* живо взаимодействует с формой *квадрата*, который обнаруживает свою «скрытую структуру» (Арнхейм, 1974, 23–28), одновременно делает приятно узнаваемую букву не только «очищенной», но и «родной» («Ба! Да ведь это... «А»! Давно не виделись...») Некоторое «оправдание» получает в этот момент и восходящее, вероятно, к поп-арту все тех же 60-х *мультиплицирование*: оно «говорит» о воспроизводимости буквы, о *букве* как чистой идее и энергии, независимой от особенностей «воплощения»; радость растет: «Это даже хорошо, что их так много!»

Десятикратного повторения вариаций этого «сюжета» оказалось автору достаточно, чтобы сбрызнуть *букву как таковую* сначала «мертвой», а затем «живой водой».



⁴³ Ср., например, рукописный лист Хармса, озаглавленный при публикации «Элементы азбуки» (Ямпольский, 1998, 227), запись (Записная книжка № 25) «Надо пройти путь очищения (Perseveratio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв» и содержательный комментарий М. Ямпольского (226–228).

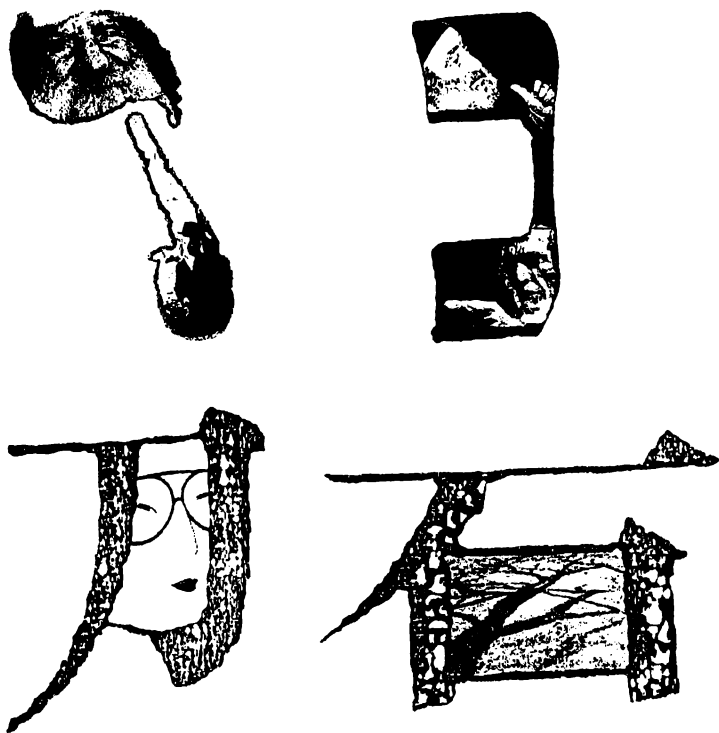
3. 3. Две книги коллажей Александра Очеретянского достигают сходной цели другим путем, другими средствами. Здесь *Буква* абсолютизируется в своей единственности, будучи увеличенной, «вырезанной» из всех возможных контекстов и помещенной на чистый (как правило, белый) лист бумаги. Техника коллажа⁴⁴ позволяет «врезать» внутрь ряда букв ряды изображений самого разного происхождения и техники исполнения (А.И. Очеретянский принципиально действует в пространстве «смешанной техники»). Тем самым оказывается реализованной восходящая к В. фон Гумбольдту метафора «внутренней формы языка» (*innere Sprachform*), в строе которого находит воплощение «дух народа». «Иудейский» и «китайский» проекты Очеретянского на языке «визуального суждения»⁴⁵ — во взаимодействии или при последовательном «чтении» — «говорят» о весьма сложных культурно-исторических коллизиях: иероглифы, будучи, несомненно, *буквами* в лакановском смысле слова («Буквой мы называем тот материальный носитель, который каждый конкретный дискурс занимает в языке» [1997, с. 56]), одновременно предстают как не-буквы: они не складываются в некоторую систему по принципу алфавита, это не-алфавитное письмо. Если в «иудейском» проекте внутренняя форма букв выявляет лица людей определенного антропологического типа, физиогномическую и жестовую экспрессию, «расположение фигур» во время церемоний и ритуальных действий, «восточные» листы часто «безлюдны», наряду с лицами мы видим характерные фрагменты ландшафта, детали предметного мира, где присутствие человека связано лишь с «кадрированием» и запечатлением видимого.

Книга Букв А. Очеретянского ценна и как генератор несомненно высокохудожественного текста поэта Елизаветы Мнацакановой, написавшей гимн Алфавиту и Букве в форме «рецензии» (квази-рецензии, или даже анти-рецензии) на «The Jewish Letters». «...Но вот я получаю по почте книгу Алекса Очеретянского «The Jewish Letters». Книгу, или офсет, или «увраж», или «альбом», — специалисты меня поправят. Алекс Очеретянский графически манипулирует с буквами (древне?) иудейского Алфавита, и в каждой букве изображено нечто такое, что мне напоминает нечто, — напоминает нечто такое, очень для меня важное. Например, вот фигура старика; все лицо его (почти) закрыто бородой. Старик выглядывает из окна буквы б, также из некоторых других (букв). Это, вероятно, некий житель древней Иудеи? А может быть, и не очень древней? Этот Старик: не его ли я встречала прошлым летом в окрестностях очень старого (но не древнего) города Давос (в основе имени лежит корень «Дав», часть имени древнеиудейского героя из Библии)...» (Мнацаканова, 2002, 119–120). «Да, счастливая это была идея — написать Книгу Букв. И читать Книгу Букв — есть ли в жизни людей более насущно-важные, необходимые занятия? Есть ли нечто более прекрасное, чем любовь к буквам, возможны ли более счастливые мгновения, чем те, что проводят люди наедине с буквами, в тишине и одиночестве, любясь буквами, рисуя буквы, расписывая буквенными узорами бумажный лист? (И не могло бы это быть счастливым временем для некоего воображаемого Автора Книги Букв, — придумывать для каждой буквы иудейского или не-иудейского АЛФАБЕТА подходящий сюжет?) ... Любить буквы? Разве это возможно? О, да, есть люди, для которых это и возможно, для которых любовь к буквам есть единственная

⁴⁴ О феноменологии *коллажа* см. главки «Вырезать и рисовать. Техника декупажа» и «Счет-синодик» в: Подорога, 2001, 31–41.

⁴⁵ «Иногда думают, что суждение — это монополия интеллекта. Но визуальные суждения не являются результатом интеллектуальной деятельности, поскольку последняя возникает тогда, когда процесс восприятия уже закончился. Визуальные суждения — это необходимые ингредиенты самого акта восприятия» (Арнхейм 1974, с. 24).

возможность жизни. Но любовь к буквам имеет множество замечательных свойств. Любовь к буквам рождает любовь ко всему остальному» (Там же, 129). «На улице увидишь их тоже. На стене ... на стенах домов ... больших домов ... и большие буквы ... буквы из железа, буквы разных цветов. И тоже двигаются, — вместе с тобою двигаются, на ходу... сопровождают... провожают... Вот сразу четыре желто-синие буквы подряд: П ... И ... В ... О ... И теперь постепенно рождается мечта: МЕЧТА — ребенок думает о буквах, думает долго (ВЕЧНО?), вспоминает, засыпая, увиденное днем. Большая это РАДОСТЬ — думать о БУКВАХ. Большое НАСЛАЖДЕНИЕ — любить БУКВЫ. И так рождается желание: сделать БУКВЫ — своими; заполнить белый лист знаками, увиденными сегодня, вчера или когда-то» (там же, 136).



3. 4. Практика всемирно известного театра DEREVO связана, в первую очередь с традицией, которую Ежи Фарыно называет Вторым Авангардом: «Искусство стремится преодолеть экзистенциальную замкнутость и ограниченность человека — как телесную, так и духовную (см. опыты театра Второго Авангарда, в частности, Гротовского)» (Фарыно, 1991, 602). Несомненно и родство с Первым, с той «анархической (в онтологическом смысле) линией раннего русского авангарда, в которой сконцентрировалась сама идея, «протоплазма» авангардного движения» (Гурьянова, 1994, 76). Спектакль «Всадник» заставляет вспомнить «Зангези» и «Мирсконца» Велимира Хлебникова, и думается, что это не собственно генетическое, но скорее типологическое родство: и Велимир Хлебников, и Антон Адашинский как драматурги (в обоих случаях этот тер-

мин применим лишь условно, с оговорками: *драматургия* органически вырастает из глубокой погруженности в особого рода телесную и психологическую *практику*) ориентируются на представления о театре, восходящие к Николаю Евреинову.

Елена Яровая говорит в интервью: «<...> поэзия недалеко от танца. Каждый человек способен складывать фразы, красивые рифмы. <...> Я знаю: может человек просто стоять на сцене, не делать вроде бы ничего, но если он внутренне поет, то он будет очень интересен. Антон называет это “внутренней полнотой”, я называю это “внутренней поэзией, песней”».

БЕЖИТЕ И РАЙСКОЕ

Б

БЕЖИТЕ И РАЙСКОЕ
БУКИ
БУКАШКА
БУКЛОК
БУТО / СМ. БУВАТ
БУЩ. С КОЛДУНАМИ
БИСБИТ
БОБЕР, ВЫВЫВАЙ!
БАХ
БАЛАНС

ГОРОВА

Г

ГОРОВА
ГРАНИЦА
ГОС.И
РАКЕ
ГРИТНОЕ - АНТИСТЕНО
ГРЕЦКА
ТАМ-ВОРОНОВИКИ
ГОРЫ. ПО ВОЗДУХУ
ГДЕ-ТО ТАМ
ГДЕ-ТО
ГЕРМАНИИ ИБАНОВИЧ
ГДЕ-ТО ПОДПИСУЕТСЯ
ГДЕ-ТО ОСТАВИТЬ

ИЗДА БУКВА

И

ИЗДА БУКВА
ИМЕТ ЧАСТО
ПРИМЕНЕНИЕ
ЭТО ВСЕХ БУКВ
ВООБЩЕ СЛУЖАЮТ

ИЗДА БУКВА

На сайте, отражающем жизнь театра, не так давно начал действовать литературный проект Татьяны Хабаровой (Букварь СГ; Дневник СГ). «Букварь Степана Готье» представляет собой 33 листа, оформленных в виде разлинованных прописей, сверху и снизу украшенных орнаментом, напоминающим «Рукописный шрифт» Пауля Клее. Каждую из букв алфавита представляет небольшой набор слов из активно-го разговорного запаса; набор их неожидан, часто совершенно непредсказуем. В основном это «рабочие термины» и «словечки» из лексикона актеров или слова, прямо или косвенно связанные с семантикой *еды*. Весь строй цикла словно бы противостоит механистичности азбучных клише предшествующей эпохи, хоть и невольно напоминает их своеобразной витальностью, «особым, сущим энтузиазмом жизни», по Андрею Платонову, постоянной *готовностью* к настоящей (вне имитаций и кон-

венций) работе: что-то вроде «Будь готов! — Всегда готов!»⁴⁶. На последнем листе (буква «Я»), вместо ожидаемого ряда слов, начинающихся с последней буквы алфавита — вопрос: «Кто там?», в форме изящного пуанта инвертирующий почти анекдотический диалог на пороге: «Кто там?» — «Я.» > «Я.» — «Кто там?» В финале буква и имя буквы совпали с формой личного местоимения, и совпадение это, несомненно, «сообщает» о совпадении с самим собой в процессе индивидуации.

Второй цикл — цикл стихотворений Татьяны Хабаровой «Дневник Степана Готье» — на фоне «Букваря» также начинается как алфавитный текст: подобно состоящему из 34 глав роману Л. Добычина «Город Эн», он состоит из 34 стихотворений, реализуя тем самым известную модель $n + 1$. Именно это обеспечивает своеобразие «анатомии» цикла артистичных и свободных стихотворений, воспроизводящей структуру алфавита, с сакрализацией начала, середины и конца:

<1>

Когда приходит Человек
Он говорит и верит в
Ветер,
Святые отражает звуки
И чудеса рождаются в его
руках.
В колоколах вынашивает
время он
И каждый час звонит
И наслаждается дыханьем
рыб и шепотом черешни.
В его глазах дорога, дали.
За горизонтом дождь и
радужные сны.

⁴⁶ Ср., например, «Советскую азбуку» Владимира Маяковского (1919) или эпизод из платоновского «Котлована»: «В избе-читальне стояли заранее организованные колхозные женщины и девушки. — Здравствуй, товарищ актив! — сказали они все сразу. — Привет кадру! — ответил задумчиво активист и постоял в молчаливом созерцании. — А теперь мы повторим букву «а», слушайте мои сообщения и пишите... Женщины прилегли к полу, потому что вся изба-читальня была порожняя, и стали писать кусками штукатурки на досках. Чиклин и Воцев тоже сели вниз, желая укрепить свое знание в азбуке. — Какие слова начинаются на «а»? — спросил активист. Одна счастливая девушка привстала на колени и ответила со всей быстротой и бодростью своего разума: — Авангард, актив, аллилуйщик, аванс, архилевый, антифашист! Твердый знак везде нужен, а архилевому не надо! — Правильно, Макаровна, — оценил активист. — Пишите систематично эти слова. Женщины и девушки прилежно прилегли к полу и начали настойчиво рисовать буквы, пользуясь корябающей штукатуркой. Активист тем временем засмотрелся в окно, размышляя о каком-то дальнейшем пути или, может быть, томясь от своей одинокой сознательности. — Зачем они твердый знак пишут? — сказал Воцев. Активист оглянулся. — Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и четкость формулировок. Всем понятно? — Всем, — сказали все. — Пишите далее понятия на «б». Говори, Макаровна! Макаровна приподнялась и с доверчивостью перед наукой заговорила: — Большевик, буржуй, бугор, бессменный председатель, колхоз есть благо бедняка, браво-браво-ленинцы! Твердые знаки ставить на бугре и большевике и еще на конце колхоза, а там везде мягкие места! — Бюрократизм забыла, — определил активист» (Платонов, 1990, 152–153).

Уют в мятежном пробуждении.
И дуновение вечности в
его творении.

<17>

Такая дань
как сон открытый.
Вознаградит тебя
Мечтой событий.

Пронзенный Ананас
Нежнейшей песней
источит для Вас!

<18>

Ты — страшилка,
Я — страшилка.
Оба мы страшилки.
Насмешим-ка мы друг друга.
Пять рублей в копилке.

<34>

Госпожа — Свеча.
На ней ажурное платье.
Но она уже не будет
танцевать мазурку.
Ей назначено светить.
Какая прелесть.
Таять медленно, но быть
(Дневник СГ).

3.5. Олег Асиновский — один из участников (наряду с Т.Г. Михайловской, Д.Е. Авалиани, Г.Г. Лукомниковым, А.Н. Лаврухиным, Д.М. Давыдовым и другими) издательского проекта «Свои: Художественное продолжающееся издание» (М., Библиотечка журнала «Меценат и Мир», 2001–2002), в рамках которого издавались «книжки-малышки», индексированными сериями, соответствующими буквам современного русского Алфавита (А1, А2, А3... Б1, Б2, Б3... и т. д.). Алфавитный принцип отнюдь не случаен для поэта, который без характерной для постмодернизма иронии пишет в «Предисловии» к собранию своих поэтических работ: «<...> Стихи в книжке САМИ СОБОЙ располагаются ПО АЛФАВИТУ. Если стишок получился, то он стыкуется с «соседними буквами» даже не интуитивно, но СЮЖЕТНО. ДАТЫ написания стихов СМЕЩАЮТСЯ. ВРЕМЕНЕМ КОМАНДУЕТ АЗБУКА. Например — вот стихи как бы о Чеченской кампании:

Отщепенец с ланью груб,
Вместо крошечного мужа,
В поле луковом бобры,
Доктор вырвал из кустарника,
Нервный партизан отвесно,
Ордынец белоснежный,
Углежог воюет с Крымом,

Хлебоборб питит из шубы,
Янычар пушной пыхтит.

Они лежат во временном интервале от буквы «В» до буквы «Я». Действительно, «В» («Вместо крошечного мужа, / В поле луковом бобры») — это настроение начала войны. «Х» и «Я» («Хлебоборб питит из шубы, / Янычар пушной пыхтит») — это то, что произойдет. «Д», «Н», «О», «У» («Доктор вырвал из кустарника, / Нервный партизан отвесно, / Ордынец белоснежный, / Углежог воюет с Крымом») — это собственное ВОЕННОЕ ВРЕМЯ. Интересно, но думаю, что в переводе на чеченский язык этих стихов — ПО ЧЕЧЕНСКОЙ АЗБУКЕ ВРЕМЯ ПОТЕЧЕТ В ПРОТИВОПОЛОЖНУЮ РУССКОЙ АЗБУКЕ СТОРОНУ — ЭТО САМОЕ СТРАШНОЕ, но ЭТО И ЕСТЬ ЗАМКНУТАЯ ВЕЧНОСТЬ (войн, народов, языков)» (Асиновский, б/з).

Литература

- Александров, 1999 — Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
- Альчук, 2000 — Альчук А. Словарево. РАМА, М., 2000.
- Арнхейм, 1974 — Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
- Асиновский б/з — Асиновский О. Стихи. Предисловие // В Сети: «Драгоманъ Петров», № 3: <http://dragoman.narod.ru/>
- Бальмонт, 1994 — Бальмонт К. Собр. соч.: В 2 т. Т.1. М., 1994.
- Бобринская, 1993 — Бобринская Е. «Предметное уозрение» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике) // Вопросы искусствознания, 1993, № 1, 31–48.
- Бобринская, 2003 — Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
- Богомолов, 1995 — Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
- Бродский, 2000 — Бродский И. Поклониться тени: Эссе. СПб., 2000.
- Букварь СГ — Букварь Степана Готье [“The primer of the Stephen Gotie”] // <http://www.derevo.org/common/rus/actions/zone/radio/bookvar/>
- Бурлюки, 2002 — Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., 2002.
- Волошин, 1988 — Волошин М. Избранные стихотворения. М., 1988.
- Воспоминания, 1984 — Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, дополненное. Сост. Е.В. Заболоцкая, А.В. Македонов и Н.Н. Заболоцкий. М., 1984.
- Голдстейн, 1993 — Goldstein Darra. Nikolai Zabolotskij: Play for Mortal Stakes. Cambridge University Press, 1993.
- Гурьянова, 1994 — Гурьянова Н. Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // Еуропа Orientalis 13: 1, 1994, 63–76.
- Деррида, 1999 — Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск, 1999.
- Дневник СГ — Дневник Степана Готье [“Stepan Gautier’ Diary”]: Стихи и рисунки: Татьяна Хабарова; фортепиано: Дмитрий Тюльпанов; «Тяни-толкай»: Елена Яровая; анимация: Snus // <http://www.derevo.org/common/rus/actions/zone/radio/poems/>
- Дьяконов, 2003 — Дьяконов Л. Вятские годы Николая Заболоцкого / Редактор-составитель Н.И. Перминова. Киров, 2003.
- Жолковский & Ямпольский, 1994 — Жолковский А., Ямпольский М. Бабель / Babel: М., 1994.
- Евтушенко, 1984 — Евтушенко Е. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1973–1983. М., 1984.
- Ермилова, 1989 — Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.

Заболоцкий, I–III — *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Сост. Е.В. Заболоцкой, Н.Н. Заболоцкого, предисл. Н.А. Степанова, примеч. Е.В. Заболоцкой, Л. Шубина. М., 1983–1984.

Заболоцкий, 1987 — *Заболоцкий Н.А.* Вешних дней лаборатория: Стихотворения (1926–1937 годы) // Сер. «В молодые годы» / Сост., вступ. ст., и примеч. Н.Н. Заболоцкого. М., 1987.

Заболоцкий, 1995 — *Заболоцкий Н.А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. Сост., Жизнеописание, примечания Н.Н. Заболоцкого. М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Заболоцкий, 1998 — *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. М., 1998.

Заболоцкий, 2002 — *Заболоцкий Н.А.* Полное собрание стихотворений и поэм. Новая библиотека поэта. М., 2002.

Злобинская б/г — *Злобинская А.Б.* Концепция происхождения Алфавита // В Сети: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Zlobinskaja.pdf>

Кагаров, 1928 — *Кагаров Е.* Мифологический образ дерева, растущего корнями вверх // Доклады Академии Наук СССР, Серия В, 1928, № 15, 331–335.

Кальвино, 2001 — *Кальвино И.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Замок скрестившихся судеб. Симпозиум. Сер. «Ex libris». М., 2001.

Кекова, 1987 — *Кекова С.В.* Поэтический язык раннего Заболоцкого: (Опыт реконструкции) Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саратов: Саратовский гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского, 1987.

Кобринский, 2000 — *Кобринский А. А.* Обэриуты и «преодолевшие символизм» // Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 2.

Красильникова, 1995 — *Красильникова Е.В.* Николай Заболоцкий («Столбцы») // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М., 1995. С. 449–480.

Кувшинов, 2003 — *Кувшинов Ф.* К анализу рассказа Д. Хармса «Гиммелькумов смотрел на девушку...» // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М.: Пятая страна, 2003. С. 250–258.

Курганов, 1997 — *Курганов Е.* Розанов и Флоренский. Проблема мессианизма // Звезда, 1997, № 3. С. 211–220.

Лакан, 1997 — *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997.

Лекманов — *Лекманов О.* Про «Потец» (некоторое количество наблюдений) // Митин журнал, вып. 52; в Сети: <http://vavilon.ru/metatext/mj52/lekmanov.html>

Липавский, 1998 — *Липавский А.* Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1. 1998. С. 174–254.

Лосев, 1999а — *Лосев А.Ф.* Философия имени // Лосев А.Ф. Самое само. М., 1999.

Лосев, 1999б — *Лосев А. Ф.* Вещь и имя: Опыт применения диалектики к изучению этнографического материала // Лосев А. Ф. Личность и Абсолют. М., 1999.

Лотман, 1980 — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980.

Лоцилов, 1997 — *Лоцилов И.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997, ISBN 951-707-081-0, 311 стр.; в Сети: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1&28> (новая версия книги, дополненная и исправленная).

Лоцилов, 2003 — *Лоцилов И.Е.* «Царица мух» Николая Заболоцкого: буква, имя и текст // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник,