

Игорь Лоцилов

**О СТИХОТВОРЕНИИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА
«СОНЕТ ДУШЕ И ТРУПУ Н. ЗАБОЛОЦКОГО»**

В 1963 году поэт Леонид Аронзон завершил учебу в Ленинградском педагогическом институте им. А.И. Герцена защитой дипломного сочинения на тему «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого».¹ В 1921–1925 гг. «главный герой» этой не сохранившейся (во всяком случае, насколько нам известно, не разысканной исследователями) работы учился на отделении языка и литературы того же учебного заведения. Будучи студентом педагогического института, Заболоцкий участвовал в литературной группе «Мастерская слова»² и студенческом журнале «Мысль».³

Несомненно, поэтический и биографический опыт Заболоцкого присутствует в сознании Аронзона с самых ранних опытов, со студенческих лет – в качестве важной «точки отсчета» (и опоры). Если в последующие годы постановка проблемы и выбор героя дипломной работы, которой руководил Владимир Николаевич Альфонсов – автор революционной для своего времени главы «Заболоцкий и живопись» в книге «Слова и краски»⁴ – могли бы выглядеть банальными, то в 1963 году, всего через пять лет после смерти Заболоцкого, это было не так.⁵

Ко времени создания сонета – май 1968 года – в СССР уже вышел том, представляющий наследие Заболоцкого в относительной полноте (Заболоцкий 1965). Не вызывает сомнений, что Аронзон был знаком с поэзией Заболоцкого и ранее, по предварительным изданиям и прижизненным публикациям 1920-1950-х гг.

¹ См.: Аронзон 2006 [1, 14]. В дальнейшем ссылки на это издание не оговариваются; в квадратных скобках приводятся номер тома и номер страницы.

² См.: Заболоцкий 2003, 63-83.

³ См. об этом: Гришинский/Филиппов 1978.

⁴ См.: Альфонсов 1966, 177-230.

⁵ Круг источников этой работы, состоящий к 1963 году из немногочисленных, преимущественно критико-публицистических высказываний, может быть предположительно воссоздан по библиографиям: Филиппов 1971, Шелелева 1986.



*Памятник на могиле Николая Заболоцкого
(Новодевичье кладбище, скульпторы В. Лемпорт, В. Сидур, Н. Силис)*

Во многих стихах Аронсона явственно слышны отголоски этого знакомства; так, поэтика стихотворения «Полдень» (1964, [I; 66]) напоминает о «Столбцах» – не только спецификой поэтической «оптики» (вращающиеся в руках играющих детей скакалки названы *мгновенными шарами*), лексиконом и системой противопоставлений (*шары – квадраты, девочки – старухи*), но и экспериментальной рифмовкой (ср. *протезы – срезав* у Аронсона и *моторчик – скорчив* у Заболоцкого). *Стадо божьих коровок* в стихотворении «Беседа» (1967, [I, 138]) – прямая цитата из стихотворения Заболоцкого «Засуха» (1936); замысел поэмы «Сельская идиллия» [II; 30-34] несомненно восходит к «Торжеству земледелия» (1929-1930) с его пародийной пасторальностью. Стихотворение «Кран», опубликованное в 1962 году в газете «Комсомолец Узбекистана», создано под влиянием поэтики Заболоцкого 1930-1940-х гг., что отмечено в примечаниях к двухтомнику [II; 128, 265]. В дикторском тексте к научно-популярному фильму «Растения заговорили!» (см. Приложение) обильно цитируются стихи Заболоцкого.

Несомненны и переклички на уровнях, более удаленных от словесной «поверхности» сочинений Аронсона, однако их исследование и интерпретация – дело будущего. В настоящей заметке мы предполагаем высказать ряд соображений о стихотворении, непосредственно обращенном к поэту-предшественнику.

Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого

Есть легкий дар, как будто во второй
счастливый раз он повторяет опыт.
(Легки и гибки образные тропы
высоких рек, что подняты горой!)

Однако мне отпущен дар другой:
подчас стихи – изнеможенья шепот,
и нету сил зарифмовать Европу,
не говоря уже, чтоб справиться с игрой.

Увы, всегда постыден будет труд:
где, хорошея, розаны цветут,
где, озвучив дыханием свирели

своих кларнетов, барабанов, труб,
все музицируют – растения и звери,
корнями душ разваливая труп!

Май, вечер
<1968>

Стихотворение «Сонет душе и трупу Заболоцкого» вошло в изготовленную автором в 1969 г. машинописную брошюру «Сонеты» (л. 11) и датировано: *Май, вечер*. В примечаниях [I; 459] отмечены автореминисценции: переключки со вступлением к поэме «Лебедь» (1966, [I; 100]) и «Забывтым сонетом» из той же брошюры (л. 18), датировка которого содержит намек на определенную последовательность создания двух сонетов: *Май, день*.

У нас нет прямых оснований думать, что это день и вечер одних и тех же суток в мае 1968 года; вместе с тем, название интересующего нас стихотворения словно бы «вырастает» из венчающих «Забывтый сонет» «хвостовых» терцетов, в которых нашла воплощение характерная для сонетной формы «саморефлексия» и творческое волеизъявление лирического «Я» Аронзона:

Еще шесть строк, еще которых нет,
я из добытия перетащу в сонет,
не ведая, увы, зачем мне эта мука,

зачем из трупов душ букетами цветут
такие мысли и такие буквы?

Но я извлек их – так пускай живут!

[I; 162]⁶

Сонет Аронзона – менее всего сонет-портрет, наподобие *медальонов* Северянина (1934).⁷ Он не содержит ни одной прямой и однозначной отсылки к художественному миру Заболоцкого: если бы не заголовок, у читателя не было бы никаких оснований для опознания источника – чьи именно *душу* и *труп* имеет в виду автор?

Вместе с тем, первые же две строки сонета находят соответствие в пространстве «культурной памяти» о Заболоцком – скорее в области биографии поэта, чем в его стихах. Речь идет о вторичном вхождении поэта в литературу после возвращения из лагерей, которое делит его путь на два периода – ранний и поздний, «авангардистский» и «классический». Представление о «двух Заболоцких» восходит, впрочем, еще к критике второй половины 1930-х гг.⁸ Однако именно после «второго вхождения» 1946 г. нет сомнений в существовании двух поэтик, при безусловном единстве «художественного мира Заболоцкого» и его основных параметров.

⁶ Описание процесса творчества (создания сонета) как перенесения из *добытия* в *бытие* ведет к основаниям поэтического мира Велимира Хлебникова, авторитетного как для Заболоцкого, так и для Аронзона. См.: Baschmakoff 1999.

⁷ См.: Северянин 1934.

⁸ См., напр.: Дымшиц 1937. В последний год жизни поэта появились две полемические по отношению друг к другу статьи с одинаковым названием, в которых также говорится о «двух Заболоцких»: Максимов 1958; Македонов 1958.

Обращение к сонетной форме вполне естественно для Аронсона, который написал много сонетов. Для Заболоцкого – на всех этапах – это определено была «мертвая форма», отжившая свой век, принадлежащая искусству прошлого. В сохранившемся наследии Заболоцкого нет ни одного сонета. Однако есть свидетельства о том, что в ранней юности Заболоцкий с товарищами по учебе (еще не в педагогическом, а в московском Втором Медицинском институте) упражнялся в «твердых формах». См. воспоминания друга юности поэта Михаила Ивановича Касьянова (1902-1985): «В другие вечера, несмотря на грозящие зачеты, мы иногда откладывали медицину и, оставаясь дома, начинали писать стихи. Мы упражнялись в таких формах, как триолеты, октавы, буриме, сонеты. Как-то шутя Николай написал сонет, который назвал вульгарным. При чтении этого произведения у наших милых знакомых Нина Александровна сказала, что „сонет“ и „вульгарный“ – понятия несовместимые».⁹ Ясно, что даже в рамках версификационного упражнения Заболоцкий предпринял с сонетом некий авангардистский эксперимент, суть которого остается нам неизвестной. Аронсон не знал об этом свидетельстве, впервые опубликованном в 1977 г., однако мог «расслышать» *сонетное начало* в некоторых стихотворениях Заболоцкого, вошедших в изданный в 1965 г. однотомник.

Так, в январе 1927 г. Заболоцкий, проходивший военную службу в команде краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии, с интервалом в 5 дней пишет в полковом лазарете два стихотворения, которые представляют собой трансформирующие форму эксперименты с сонетным канонem: это «Офорт», написанный 25 января, и «Столбец о черкешенке» (30 января) – стихотворение, давшее название знаменитому первому сборнику Заболоцкого (1929) и вошедшее в него под названием «Черкешенка».

«Офорт» сохраняет один из определяющих признаков сонетной формы – «четырнадцатистишность», и в этом контексте первые два стиха, отделенные пробелом от остальных двенадцати («И грянул на весь оглушительный зал: / – Покойник из царского дома бежал!»), приобретают сходство с «сонетным замком», вынесенным из конца в начало стихотворения. «Офорт», таким образом, может быть рассмотрен как радикальный экспе-

⁹ Воспоминания о Заболоцком 1977, 39. Дальнейшая судьба Касьянова связана с медицинским поприщем и небызвездна для нашей «трупной» темы: он становится крупным специалистом в области патологической анатомии и судебно-медицинской экспертизы. См. труды: Касьянов 1954; 1956; 1963. Нина Александровна Руфина (впоследствии Дулова) – учительница литературы; в 1920 г. переехала из Уржума в Москву и оказывала помощь своим бывшим ученикам, ставшим московскими студентами.

римент по «переворачиванию» сонетного канона и его основных параметров.¹⁰

«Столбец о черкешенке» состоит из 40 стихов, напечатанных в столбик и разделенных автором на четыре строфоиды, два из которых содержат по 12 стихов и два – по 8. Такое членение напоминает структуру сонета, каждый из элементов которого «разросся» в несколько раз: структура сонета предполагает наличие «большого» (*голова*) и «малого» (*хвост*) центров. Речь идет не о точном соответствии числа строк и даже не о точности пропорции, но скорее о движении поэтической материи в соответствии с актуальным в обэриутских кругах понятием «некоторого равновесия с небольшой погрешностью». *Столбец* предстает как «разбухший», разросшийся *сонет*.¹¹ Р.О. Якобсон (1987, 88) вслед за Дж.М. Хопкинсом говорил о «симметричной трихотомии», присущей сонетной форме и выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классической сонете симметриями (4|4 и 3|3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7|7.

Рискованно было бы утверждать, что Аронзон целенаправленно искал следы присутствия сонетного начала в поэзии предшественника, однако он вполне мог интуитивно ощутить признаки формы,¹² которые переживаются читателем как строгость, «кристалличность»¹³ и «звонкость» сонета (итал. *Sonetto*, от лат. *sonare* – звучать, звенеть).

¹⁰ Этот контекст позволяет (с большими оговорками) рассмотреть и симметричный «Офорт» в композиции позднейших редакций книги столбец «Самовар» (1930) как опыт по «подравниванию» структурных блоков сонета: терцеты здесь «дорастают» до четверостиший, делая «сонетность» практически неопознаваемой в стихотворении, состоящем из 4-х катренов (16 стихов). Лишь место в композиции сборника позволяет говорить об очередном эксперименте Заболоцкого с «твердой формой». См об этом в нашей работе: Лоцилов 1997, 220-233.

¹¹ Е.В. Красильникова писала 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 отсветы смысла только мерцают, как в светляках» (Красильникова 1995, 460-61).

¹² Отметим, что стихотворение Виктора Сосноры (р. 1936), посвященное Заболоцкому, состоит из двух экспериментальных 14-стишных строф, восходящих к сонетному канону. См.: Соснора 1989, 270-271; впервые – под названием «Москва в заборах» – в тексте статьи американской исследовательницы творчества Заболоцкого Дарры Голдстейн (Goldstein 1992, 230 [с пометой: (1984), unpublished]). Слово *труп* также присутствует в тексте этого стихотворения, основанного на воспоминаниях автора о встречах с Заболоцким в Москве в 1958 г. («*труп* тюремный, вновь вошедший в моду»).

¹³ См.: Золотарева 2004.

В головных катренах сонета Аронсона противопоставляются два «дара» – *легкий*, принадлежавший Заболоцкому, и *другой* (возможно, тяжелый), отпущенный автору сонета.¹⁴

Первый же катрен производит впечатление некоторой «сдвинутости» и то ли произвольного, то ли намеренного «размывания» четкости и определенности границ: семантики слова, рифмы, поэтического приема.

Паре точных рифм (*второй – горой*) соответствует неточная (но глубокая, и с элементами инверсии) рифма: *опыт – тропы*.

Возможно, повторение слов с корнем *-втор-* в первых двух стихах намеренно (тогда оно дублирует в сфере формы саму идею *повторения* и устанавливает вертикальные отношения между словами). В то же самое время, его можно не заметить или принять за проявление небрежности.

Использование скобочной конструкции в сонете должно сигнализировать о точности мысли поэта: он твердо знает, что сказать в скобках, а что – за их пределами. «В скобках» (и как бы вскользь) оказывается описанным (и «одически» «вознесенным» при помощи восклицательного знака) «поэтический мир Заболоцкого» с характерными особенностями его хронотопа («высоких рек, что подняты горой!»).¹⁵ При этом почти каламбурным (но ненавязчивым) приемом совмещается пространство внутреннего ландшафта этого мира и парадоксальное пространство *поэтики*: обыграны омонимия словоформ *тропа* («дорога, колея, след») и *трон* («фигура речи»), которые во множественном числе звучат тождественно: «Легки и гибки образные *тропы*...». Можно предположить, что слияние двух разных слов в пределах омоформы соответствует раздвоению семы в первых стихах (*второй – повторяет*). Впрочем, между двумя приемами могут устанавливаться и иные отношения: компенсации? уравнивания? Читатель, обративший внимание на эти «странности», всё же не сможет ответить с определенностью на вопрос об их функциях. Эпитет *образные* говорит, казалось бы, о том, что речь идет о *тропах* как оборотах речи (греч. *tropos*), и тогда «ландшафтная» составляющая предстает в качестве развернутой и неоговоренной *метафоры* (являющейся, в свою очередь, разновидностью *тропа*). «Легкость и гибкость» как сущностные свойства описываемого мира воплощаются в этих накапливающихся уже к концу первого катрена «переплетениях» и «изгибах», семантических и этимологических переключках.

¹⁴ С известной осторожностью можно предположить здесь намек на слова Христа «Иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Матф. 11:30).

¹⁵ Отмеченная Ю.М. Лотманом «высокая моделирующая роль оппозиции *верх/низ* в поэзии Заболоцкого» (Лотман 1972, 256) впоследствии была развита в многочисленных исследованиях и находит подтверждение едва ли не в каждом из произведений поэта.

Употребление слова *дар* в «инициальном» первом стихе вызывает в памяти ряд прецедентов из истории русской классической поэзии, однако невозможно сказать с уверенностью, имел ли автор в виду стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) (как и стихотворный ответ на него митрополита Филарета [Дроздова] «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...») или «Мой дар убог, и голос мой не громок» Баратынского (1828). Вместе с тем, несмотря на неопределенность (или сомнительность) источника, с самого начала стихотворное посвящение Заболоцкому помещается не столько в экспериментально-авангардистские, сколько в «классические» контексты.

В связи с «опытами в классических размерах» середины 1930-х гг. Д.И. Хармса, товарища Заболоцкого по ОБЭРИУ, В.И. Шубинский пишет: «В данном случае подчеркнуто „классической“, даже архаичной является, с одной стороны, лексика, с другой – структура стихотворения. Вторичное оживление „золотой латыни“ пушкинских времен, перешедшей в разряд банальных поэтизмов, путем смены контекста – прием, намеченный еще Кузминым. У обэриутов в 1930-е годы намечается переход от полуиронического, игрового, „масочного“ употребления этих поэтизмов к их серьезному освоению. Соответственно меняется контекст – из подчеркнуто нелепого и абсурдного он становится лишь чуть-чуть непривычным. В этом смысле появление „опытов“ Хармса не случайно совпадает или почти совпадает с появлением первых „одических“ стихов Заболоцкого и с „Пучиной страстей“ Олейникова. Вершиной такой поэтики в 1930-1940-е годы является, возможно, „Элегия“ Введенского» (Шубинский 2008, 406). И там же, в сноске: «В 1960-е годы эта „позднеобэриутская“ линия получила новый импульс в поэзии Леонида Аронсона». По всей видимости, «дух» и «строй» этой поэтики Аронзон аккумулировал именно из поэтического опыта Заболоцкого: наследие других писателей чинарско-обериутского круга было ему доступно в далеком от полноты объеме [I; 539].

Вернемся к разбираемому сонету. Вслед за весьма своеобразным «портретом» Заболоцкого, во втором катрене – «автопортрет»: «Однако мне отпущен дар другой...».¹⁶

¹⁶ Можно предположить, кроме литературных, новозаветные истоки *дара другого* (иного) у Аронсона. Апостол Павел говорит о Дарах Св. Духа: «Но каждому дается проявление Духа на пользу. Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом; иному вера, тем же Духом; иному дары исцелений, тем же Духом; иному чудотворения, иному пророчество, иному различение духов, иному разные языки, иному истолкование языков» (1 Кор. 12:7-10). И там же: «Достигайте любви; ревнуйте о дарах духовных, особенно же о том, чтобы пророчествовать. Ибо кто говорит на незнакомом языке, тот говорит не людям, а Богу; потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом; а кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение» (14: 1-3).

Строка «Стихи – изнеможенья шепот» отсылает, как кажется, не столько к эффектному словоупотреблению в столбце «Обводный канал» (1928)

...толпу томит штанов круженье,
и вот – она, забывши честь,
стоит, не в силах глаз отвесть,
вся – прелесть и *изнеможенье!*¹⁷

– сколько к программному стихотворению «второго», позднего Заболоцкого, написанному в 1947 г. и по закреплённой *Литературным Завещанием* воле автора открывающего (в противоречии с хронологией) вторую часть его сочинений – «Я не ищу гармонии в природе»:

Но в тихий час осеннего заката,
Когда умолкнет ветер вдалеке.
Когда, сияньем немощным объята,
Слепая ночь опустится к реке,

Когда, устав от буйного движенья,
От бесполезно тяжкого труда,
В тревожном полусне *изнеможенья*
Затихнет потемневшая вода,

Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодно игрой,—
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встает передо мной.
(160)

Несомненно, это стихотворение привлекало самое пристальное внимание автора выпускной работы на тему «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого» (так, отголосок строки «От бесполезно тяжкого труда» слышен в терцетах: «Увы, всегда постыден будет труд...»).

В стихе «и нету сил зарифмовать Европу» декларируется отказ от иронической, «масочной» позиции, отказ переносить в поэзию элементы бытового остроумия. Вместе с тем, строка содержит намек на малопристой-

¹⁷ Заболоцкий 1983, 364. (В дальнейшем все цитаты из произведений Н.А. Заболоцкого приводятся по этому изданию, в скобках указывается номер страницы. Здесь и далее в цитатах *курсив* мой. – И. Л.) Строка со словом *изнеможенье* впервые появляется в забракованном автором стихотворении «Закон простоты» (не позднее 1928 г.) в описании *совы* («свое увидев отраженье, / вся прелесть и изнеможенье...»), которое Аронзон знать не мог (впервые опубликовано: Смирнов 1973, 198).

ную рифму, еще в XIX столетии нагруженную политическим, идеологическим и историософским содержанием.¹⁸

Завершается «головная» часть сонета не очень заметным при поверхностном чтении нарушением метра (Я5): последняя строка – шестистопная («не говоря уже, чтоб справиться с игрой»). Стих завершает «головную часть», но он же, восьмой по счету, открывает вторую половину сонета при мысленном членении пополам: 7|7. Острота такого ритмического «отчеркивания» усилится, если мы прочтем головную часть с соблюдением воспетой Пушкиным «цезуры на второй стопе» в пятистопной ямбической строчке.¹⁹ И снова возникает ощущение неопределенности – либо перед нами случайная версификационная небрежность, незамеченная или оставленная автором «невыправленной», либо намеренно употребляемый прием. Может быть, то, о чём идет речь в стихе, – невозможность «справиться с игрой» (с условиями, диктуемыми схемой пятистопного ямба), – и заставляет автора «нарастить» в этом месте лишнюю стопу?

Хвостовая часть открывается возгласом сожаления: «Увы, всегда постыден будет труд...». Наряду с «Я не ищу гармонии в природе...» подключается контекст еще одного позднего философского стихотворения Заболоцкого, где выражена неудовлетворенность неким *трудом*, – «На закате» (1958):²⁰

¹⁸ См. об этом подробно: Лейбов/Степанищева/Фрайман 2008. Соответствующая рифма в наследии Заболоцкого, насколько нам известно, не встречается. Однако, вместе с упоминанием рифмы к *Европе*, в «силовое поле» стихотворения втягиваются имена Пушкина, Козьмы Пруткова, Тургенева, Крученых, Цветаевой и других. Может быть, здесь есть намек и на характерный для бытового юмора Заболоцкого «скатологический» элемент, часто проявлявшийся в «дружеских посланиях», частных письмах, шуточных стихах и стихах «на случай». Основная часть этих материалов, впрочем, к 1968 г. еще не была опубликована (что не исключает распространение «в списках», в самиздате, в устном бытовании). В «серьезных» стихах Заболоцкого эта «раблезианская» стихия также подчас получала право на существование и создавала специфический эффект «двусмыслицы» в самых серьезных местах. Так, в стихотворении «Метаморфозы» (1937) есть строки:

Мысль некогда была простым цветком,
 Поэма шествовала медленным быком;
 А то, что было мною, то, быть может,
 Опять растет и мир растений множит. (191)

¹⁹ Из первых восьми стихов лишь стих «Легки и гибки образные тропы...» не содержит словораздела в соответствующем месте. В хвосте пропорции иные (3 и 3): даже мысленно произнести последние шесть стихов с соблюдением цезуры практически невозможно, поэтому появление лишней стопы в тринадцатом стихе, о котором будет сказано позже, – еще менее заметно.

²⁰ Отметим, что ритмический рисунок и даже рифменные пары этого стихотворения (как и цикла «Рубрук в Монголии») восходят к поэтике стихотворения Б.Л. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» (1932).

Был тот усталый час заката,
 Час умирания, когда
*Всего печальней нам утрата
 Незавершенного труда.*

Два мира есть у человека:
 Один, который он творил,
 Другой, который мы от века
 Творим по мере наших сил.

Несоответствия огромны,
 И, несмотря на интерес,
 Лесок березовый Коломны
 Не повторял моих чудес.

Душа в невидимом блуждала,
 Своими сказками полна,
 Незрячим взором провожала
 Природу внешнюю она.

Так, вероятно, мысль нагая,
 Когда-то брошена в глуши,
 Сама в себе изнемогая,
 Моей не чувствует души.
 (323-324)

Однако в отношении линии труда также не представляется возможным сказать, о чём именно идет речь у Аронзона: о труде поэта и вынужденного переводчика? о подневольном труде, оставшемся в биографическом прошлом Заболоцкого?²¹ о труде в более общем, широком (но и более неопределенном) смысле слова? Последний вариант подключает контекст еще одного поэта XX века, «присутствие» которого начинает ощущаться в хвосте сонета о Заболоцком, – имеется в виду строка из стихотворения О. Мандельштама «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931): «Пусть это оскорбительно – поймите: / Есть *блуд труда* и он у нас в крови». Здесь проявился отмеченный в предисловии к двухтомнику Аронзона «ахронизм» источников поэтики и самого «поэтического ощущения зрелого Аронзона» [I; 25]. Отношения между первой и остальными пятью стихами «хвоста» сонета Аронзона реализуют метафору смерти как *отдыха* после постыдного труда жизни поэта; после двоеточия следует картина *апофеоза (торжества) сил музыки и природы над трупом* и, следовательно, над самой *смертью*. Картина эта наполнена реминисценциями из

²¹ Этот вариант прочтения провоцирует стихотворение Заболоцкого «Сон» (1953), где «...не заметно тягостей труда, / Хотя весь мир в движенье и работе» (Там же, 250).

поэмы «Творцы дорог», появление которой на журнальных страницах²² стало первой публикацией поэта после возвращения из заключения:

Под непрерывный грохот аммонала,
Весенними лучами озарен,
Уже летел, раскинув опахала,
Огромный, как ракета, махаон.
Сиятельный и пышный самозванец,
Он, как светило, вздрагивал и плыл,
И вслед ему неслась толпа созданий,
Подвесив тельца меж лазурных крыл.
Кузнечики, согретые лучами,
Отщелкивали в воздухе часы,
Тяжелый жук, летающий скачками,
Влачил, как шлейф, гигантские усы.
И сотни тварей, на своей свирели
Однообразный поднимая вой,
Ползли, толклись, метались, пили, ели,
Вились, как столб, над самой головой.
И в куполе звенящих насекомых,
Среди болот и неподвижных мхов,
С вершины сопок, зноем опаленных,
Вздыхался мир невиданных цветов.
Соперничая с блеском небосвода,
Здесь, посредине хлябей и камней,
Казалось, в небо бросила природа
Всю ярость красок, собранную в ней.
Над суматохой лиственных сплетений,
Над ураганом зелени и трав
Здесь расцвела сама душа растений,
Огромные цветы образовав.
Когда горят над сопками Стожары
И пенье сфер проносится вдали,
Колокола и сонные гитары
Им нежно откликаются с земли.
Есть хор цветов, не уловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам и мухам
Он слышен ночью посреди полей.
В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И, засыпая в первобытных норах,

²² *Новый мир*, 1, 1947, 101-104. О трудностях прохождения поэмы в печать можно составить представление благодаря опубликованным страницам дневника Лидии Корнеевны Чуковской, работавшей в 1946 году в редакции «Нового мира» (Чуковская 2000).

Твердит она уже который век
 Созвучье тех мелодий, о которых
 Так редко вспоминает человек.
 (221–222).

Аронзон «сжимает» и уплотняет как раз тот ряд образов-штампов («поэтизм»), который вызывал у первых одиозных критиков Заболоцкого подозрения в «холодности», «картинности», «риторичности», «рассудочности»: «Поэма „Творцы дорог“ Николая Заболоцкого (№ 1) тоже посвящена ответственной теме труда – строительству дороги через тайгу и горы к океану. Но тема эта не нашла в поэме художественно верного выражения. Тех пламенных порывов чувств и воображения, которые составляют главную прелесть поэму А. Недогонова <„Флаг над сельсоветом“ – И. Л.>, здесь нет и в помине. Поэма Н. Заболоцкого лишь претендует на изображение трудового подвига советских людей. При всей внешней красивости и метафорическом богатстве поэма холодна. Говоря о людях, поэт впадает в риторику. Там же, где он изображает действие аммонала, „сверкающий во прахе, подземный мир блистательных камней“, или насекомых, он восторженно патетичен. Поэт говорит о том, что якобы по ночам: „Когда горят над сопками Стожары <...> Колокола и сонные гитары / Им нежно откликаются с земли“, раздается неуловимый хор цветов, слышимый только бабочкам и мухам (кстати, по ночам, насколько нам известно, мухи имеют обыкновение засыпать), и „тварь земная музыкальной бурей до глубины души потрясена“. В этом отрывке с неприятной наглядностью обнаруживаются недостатки поэмы: ее манерность и сугубая литературность (гетевское „пенье сфер“, извлеченные из ветхозаветного поэтического словаря „лилеи“, „сонные гитары“, „хор цветов“), наконец, декадентская поэтизация „твари земной“» (Макаров 1947, 2); «В торжественной картинности и холодном риторическом пафосе „Творцов дорог“ Николая Заболоцкого нельзя обнаружить ни тени живого интереса к человеку. Человек – не функция, а живая душа – только „подразумевается“ в этой выпяченной поэме, построенной с безукоризненной точностью и рассчитанным эффектом. Нет, не такие поэмы, не такая поэзия могут прийти по сердцу, стать дорогим и нужным сегодняшнему читателю!» (Данин 1947).

В ряду штампов у Аронзона законное первое место принадлежит пошловатому цветению *розанов*, вполне, впрочем, естественных в описании кладбищенского ландшафта с его неизбежной «сусальностью». ²³ В сле-

²³ Ср. столь же деланно-умильную «гримасу», содержащуюся в стихе «Облетевший мой садик безжизнен и пуст...» из «серьезного», казалось бы, стихотворения «Можжевельный куст» (цикл «Последняя любовь», 1957); реально-биографическое объяснение (садик под окнами квартиры поэта на ул. Беговой) здесь необходимо, но недостаточно. Появление слова *розан*, возможно, – трудномотивируемая отсылка к фигуре В.В.

дующем стихе инерции штампа основательно «встряхиваются» архаичным ударением, возвращающем слову и утраченные в современном употреблении оттенки исходного значения: «где, *озвучив* дыханием свирели...»

Центральная строка последнего терцета – снова шестистопная среди пятистопных: «все музицируют – растения и звери». Кажется, это дает нам право и основание счесть аналогичную «ошибку» во втором катрене намеренной: как головная, так и хвостовая части содержат по одному шестистопному стиху. Здесь словораздел приходится на традиционное для Яб место (после третьей стопы) и делит стих на два полустушия; цезура, ненавязчиво «выламывающаяся» из общей ритмической инерции сонета, усилена пунктуационным знаком (тире). В отличие от первого случая, она не мужская, а дактилическая; ср. «не говоря ужé...» и «все музицируют...».²⁴ И снова строка содержит лексическую, метрическую и интонационную отсылку – не к Заболоцкому, но к Мандельштаму (о его присутствии в хвостовой части и значимом отсутствии в головной мы упоминали выше). Речь идет о строке «Все причащаются, играют и поют...» из наполненного евхаристической символикой стихотворения 1915 г.:

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе – великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И евхаристия, как вечный полдень, длится –
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

(Мандельштам 1990, 92)

Если этот контекст правомерен, упоминание *даров* в катренах более отчетливо наполняется религиозным содержанием (Св. Дары), а *растения* и *звери* на могиле поэта в последних строках сонета служат некую воскре-

Розанова или к стихотворению М.И. Цветаевой «Ландыш, ландыш белоснежный...» (1919) из цикла «Стихи к Сонечке».

²⁴ Можно сказать, что внутри стихотворения, написанного пятистопным (строго говоря, бесцезурным) ямбом, содержится потенциал еще одного сонета, который мог бы быть написан «правильным» александрийским стихом и присутствует в виде двух рассредоточенных в головной и хвостовой частях «обломков»: «...не говоря уже, чтоб справиться с игрой...»; «...все музицируют – растения и звери...».

шающую поэта «внехрамовую литургию» (в духе оказавшего на Заболоцкого и прямое, и опосредованное К.Э. Циолковским влияние Н.Ф. Федорова). Несомненно, важную роль играет здесь воскрешающая сила музыки.²⁵ Триумф и «веселие» победы над смертью наполняют последний стих («корнями душ разваливая труп») потенциалом метафизического, «пасхального» смысла – опять же оставляя пространство для некоторой дву-смыслити: «разваливание» трупа может означать окончательную победу сил энтропии, но может означать и победу над смертью, Воскрешение (ср. слова *Пасхального Тропаря*: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав»)²⁶ Оба слова – *разваливая* и *труп* – связаны с негативной, «энтропийной» семантикой, но их взаимодействие способно дать противоположное, «воскресительное» значение, как «отрицание отрицания» («смертию смерть поправ...»).

Осталось сказать о двух важных вещах: о рифменных цепочках сонета в их соотносительности с особенностями рифмовки у Заболоцкого и об источниках «целостного заголовочно-финального комплекса» (по терминологии Ю.Б. Орлицкого), плотно «окольцовывающего» сонет и достаточно неожиданного: на каких всё же основаниях адресатом стихотворного посвящения становится не сам поэт, но, по отдельности, его *душа* и его *труп*?

Более естественным и органичным для Заболоцкого было бы противопоставление *души* и *тела*: «Из знаменательных слов у поэта наибольшей частотой (140) выделено слово *мир*. Далее по уменьшению частоты идут слова *стоять* (97), *земля* (97), *дерево* (91), *душа* (90), *природа* (86), *день* (86), *ночь* (85), *петь* (84), *рука* (84), *небо* (83), *тело* (80)» (Красильникова 2005, 280).²⁷ Как показано в работе Е.В. Красильниковой, употребление этих слов значительно отклоняется как от общелитературного языка, где

²⁵ В разборе стихотворения «Прощание с друзьями» (1952) Е.Г. Эткинд писал: «Музыка – высшее проявление гармонии, красоты, совершенства. Природа безобразна там, где она дисгармонична, и прекрасна там, где музыкальна. Метафоры Заболоцкого чаще всего связывают природу с музыкой. <...> Неслышная музыка, выражающая гармонию бытия, пронизывает мир Заболоцкого, как ультрафиолетовые лучи солнца, которые не видны глазом, но воспринимаются всем организмом, как радиоволны, которые не слышны без специального аппарата, но проходят сквозь человека. Неуловимый хор насекомых в антимире не нарушает общих закономерностей индивидуально-художественного мира Заболоцкого. Небытие имеет свою, пусть беззвучную музыку, как и свою поэзию: поэзию полного слияния с элементарной, потерявшей организованную структуру материей» (Эткинд 1973, 303).

²⁶ Ср. строку «Где рука твоя, Смерть, покажи!» из стихотворения Заболоцкого «Disciplina clericallis» (1926) (опубликованного, впрочем, лишь в 1969 г. – см.: Заболоцкая/Македонов 1969), несомненно отсылающую к новозаветному «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор. 15:55).

²⁷ Автор статьи опирается на данные неопубликованного алфавитного словоуказателя поэзии Н. Заболоцкого, составленного М.В. Найденовой в конце 1960-х гг.

слова *душа* и *тело* «употребляются лишь по отношению к человеку»,²⁸ так и от других известных и описанных поэтических картин мира: в поэзии Заболоцкого *телом* обладает вся природа, весь материальный мир:

если бы всё, что я вижу – животные, птицы, деревья,
камни, реки, озера, – вполне однородным составом
чуждого *тела* мне представлялись...

(415)

Здесь возможны также *тело картошки*, *тело дождика*, *тело реки*, *тело лесов*, *пожарищ* и *берлог*, *тело Европы* и проч. При этом и *душа*, и *тело* сохраняют (с вариациями) присущие им особенности на всём протяжении эволюции Заболоцкого.²⁹

Слово *труп* – семантически и эстетически более «острое» – впервые входит в лексикон поэта в упоминавшемся выше «Столбце о черкешенке», в финале второго строфоиды, и, таким образом, присутствует в «Столбцах» 1929 г.:

<...> и *трупом* падает она,
смыкая руки в треугольник.

(347)

Далее о героине говорится: *трупик известковый*. В текстах, которые вошли в корпус знаменитой книги в позднейших редакциях, слово встречается еще несколько раз («Искусство», 1930; «Птицы», 1933) – в той части, которая получила много позже название «Смешанные столбцы»:

Дом, деревянная постройка,
составленная как кладбище деревьев,
сложенная как шалаш *из трупов*,
словно беседка из мертвецов...

(88)

Мышь бежала возле пашен,
Птица падала на мышь.
Трупик, вмиг обезображен,
Убираем был в камыш.

(102)

Однако решающие для разбираемого сонета оттенки смысла появились у Заболоцкого, как нам кажется, в столбце «На лестницах» (1928; варианты названия «Бессмертие», «Сад пыток»). Здесь впервые смерть протагониста

²⁸ Там же, 287. См.: Шмелев 1997.

²⁹ См.: Гик 1996; Zabolotskij 2000, 474.

(кота, он же монах, праведник, отшельник и висельник) представлена патетически – как героическая гибель, в результате которой происходит разделение существа на труп и душу (частица души «достаётся» лирическому герою, поэту). Место действия – кухня:

Там трупы вымытых животных
Лежат на противнях холодных –

и это «зла апофеоз», смерть без воскресения. Однако нелепая (но при этом героическая!) гибель кота-висельника – иная:

Шла ночь без горечи и страха,
И любопытным виден был
Семейный сад – кошачья плаха,
Где месяц медленный всходил.
Деревья дружные качали
Большими сжатыми телами,
Нагие птицы верещали,
Скача неверными ногами.
Над ними, желтый скаля зуб,
Висел кота холодный труп.

Монах! Ты висельником стал!
Прощай. В моем окошке,
Справляя дикий карнавал,
Опять несутся кошки.
И я на лестнице стою,
Такой же белый, важный.
Я продолжаю жизнь твою,
Мой праведник отважный.

(62–63)

Загадочный ход поэтической мысли восходит к общему для обэриутов и футуристов источнику – оккультизму. В контексте символики Таро образ кота-висельника находит соответствие в толкованиях двенадцатой карты Великих Арканов, именуемой Висельник (*Повешенный Книзу Головой*), или Мессия, или Жертва духовная. Популярный французский оккультист Элифас Леви (А.Л. Констан) писал о «многосложном и великолепном символе герметического повешенного, Прометей науки, живого человека, касающегося земли только мыслию, имеющего своим основанием небо, свободного и принесенного в жертву адепта, открывателя, которому угрожает смерть...» (Леви 1910, 206). Полного размаха эта символика (и снова, казалось бы, на отрицающем патетику «животном» материале) находит в поэме «Безумный волк» (1931) в возвышенном образе *Великого Летателя Книзу Головой*. О его подвиге *Председатель* говорит:

Очнулся я. Утес еще дымился,
и *труп* Безумного на камушках лежал
<...>

Мы – стоящие на границе веков,
рабочие молота нашей головы,
мы запечатали кладбище старого леса
твоим исковерканным *трупом*.

(146, 149)

Разделение *души* и *тела* в момент смерти у Заболоцкого восходит также к символике алхимической процедуры *сепарации* (от лат. *separatio* – отделение).³⁰ Этот более универсальный в мифопоэтике Заболоцкого мотив воплощается в многочисленных образах, варьирующих момент разделения *души*, «растворяющейся» в мироздании, и *тела*, которое, превращаясь в *труп*, оказывается в самом *низу*, в основании некоторой ценностной *вертикали*: «Вчера, о смерти размышляя» (1936), «Журавли» и «Прохожий» (оба – 1948), «Смерть врача» и «Когда бы я недвижимым трупом...» (оба – 1957) и др.³¹

Героическая гибель в результате падения и продолжение жизни героя зримо (до схематизма) видны в стихотворении «Журавли»:

³⁰ В столбце «Отдых» (1930) Заболоцкий прямо обыгрывает алхимический термин: «Сепаратор, бог чухонский!». С одной стороны, импульс к такой зашифровывающей «конкретизации» дала, вероятно, работа над детской книжкой о работе советского маслозавода, вышедшей в 1931 г.:

На маслозаводе
При всякой погоде,
При всякой погоде
Работа кипит.

Там люди в халатах,
И масло в ушатах,
И сам сепаратор
Поет и гудит!
<...>

Вот огромный сепаратор,
Он гудит как вентилятор,
Молоко себе берет,
Людам сливки отдает.

(Миллер [Заболоцкий Н.А.], Басманов 1931, 4-5). С другой – см. дискуссии о сцене с *сепаратором* в фильме С.М. Эйзенштейна «Генеральная линия» («Старое и новое») (1929). Впоследствии режиссер изложил герметическую «сущность» концептуализации сепаратора в работе «Сепаратор и чаша Грааля» (Эйзенштейн 2006, 47-73). См. об этом: Лоцилов 1997, 258-259.

³¹ Символика *низвержения/падения* также находит соответствие в языке образов Таро: это шестнадцатый Аркан (*Башня, или Богадельня*), «символизирующий ситуацию падения с достигнутой высоты» (Силард 2000, 301).

Два крыла, как два огромных горя,
Обняли холодную волну,
И, рыданию горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину
<...>

А вожак в рубашке из металла
Погружался медленно на дно,
И заря над ним образовала
Золотого зарева пятно.

(226–227)

С наибольшей отчетливостью и «простроенностью» этот комплекс символических образов нашел свое выражение в первых главах поэмы «Торжество Земледелия», восходящих к еще не связанному с задачей пропаганды коллективизации замыслу «Ночных бесед»: «Беседа о душе» и «Страдания животных» (февраль – март 1929 г.).³² Здесь «окультурно-спиритическому» пониманию бессмертия души противопоставляется истинное, связанное с торжеством мысли Будетлянина.³³ После физической смерти она не исчезает вовсе, и не остается лишь в мире «гуманитарном» (книги, Творения); она становится *вертикалью*, вокруг которой структурируется сама природа.³⁴ Первое связано с «женским» началом и напоминает об эстетическом радикализме столбца «Искушение» (1929):

³² См.: Заболоцкий 2003, 58–64. Автограф найден в 2003 году в архиве Леонида Пантелеева (Алексея Ивановича Еремеева, 1908–1987), завещанном С.А. Лурье. См. также: Заболоцкий 2005, 9–26 (там же целиком воспроизводится сохранившийся текст). В финале поэмы появляется «деревянный труп сохи» (137), но, кажется, эта «пародийно-пасторальная» часть менее важна для интерпретации сонета Аронсона.

³³ Эти представления восходят у Заболоцкого не только к народной «низшей демонологии», но и к распространенным в оккультной литературе представлениям об «астросоме» – «астральном теле», жизнь которого продолжается после физической смерти человека. См., например, в книге С. Тухолки *Оккультизм и магия*: «Когда человек умирает, то его дух и душа (нешама и руах) вместе с астросомом (нефеш) покидают его тело, и, как мы говорили, тогда он является в виде элементара, т. е. бесплотного человека. Так как астросом руководил физической жизнью тела и поддерживал сцепление физических молекул, то с уходом его тело начинает разлагаться. Разложению способствуют особые лярвы, называемые в каббале „масиким“, которые уже задолго до смерти сидят в комнате умирающего, как плотный слой мух. Однако, в теле еще остается бессознательная жизненная сила или „жива“, сосредоточенная в кровяных молекулах. Под ее влиянием у трупа иногда продолжают расти волосы и ногти. Выделяясь из трупа, „жива“ образует бесформенный фантом или фосфоресценцию, каковые явления можно иногда видеть в темноте над могилами, что дает повод к рассказам о появлении привидений» (Тухолка 1907, 68–69).

³⁴ Уместно, кажется, вспомнить об обидевшем поэта шуточном послании Н.К. Чуковского (лето 1958 г.) «Н.А. Заболоцкому, который, выпив три бутылки „Телиани“, любит утверждать, что после смерти мы перевоплотимся в другие существа»:

Тело, жертва медицины,
Мертвенно, как перламутр,

А душа пресветлой ручкой
 Машет нам издалека.
 Вся она как будто тучка,
 Платье вроде как река
 Своими нежными глазами
 Всё глядит она, гладит,
 А тело, съедено червями,
 В черном домике лежит.
 «Люди, – плачет, – что вы, люди!
 Я такая же, как вы,
 Только меньше стали груди
 Да прическа из травы.
 Меня, милую, берите,
 Скучно мне лежать одной.
 Хоть со мной поговорите,
 Поговорите хоть со мной!»

«Это бесконечно печально! –
 Сказал старик, закуривая трубку. –
 И я встречал ее случайно,
 Нашу милую голубку.

Препараты и вакцины
 Принимает скорбно внутрь.

А душа, пред униженьем
 Опуская гордый взор,
 Уж ведет с уничтоженьем
 Предстоящим разговор:

– Не хочу я превращений
 В множество вещей, веществ
 Или перевоплощений
 В множество иных существ.
 <...>

Не боюсь чертей и ада,
 С мукой примирюсь любой,
 Мне ничьей судьбы не надо,
 Дайте быть самим собой!

И в ответ гремит на башне,
 Отмечая каждый час,
 Звон привычный, звон всегдашний,
 Утешительный для нас.

Ничего не обещая,
 Кроме вечной пустоты,
 Ничего не предвещая,
 Кроме вечной темноты.
 (Чуковский 1989, 304-306).

Она, как столбичек, плыла
С могилки прямо на меня
И, верю, на тот свет звала,
Тонкой ручкою маня.
Только я вбежал во двор,
Она на столбик налетела
И сгнула. Такое дело!»

(120)

Этому неверному «столбику» противопоставляется картина забытой могилы Велимира Хлебникова, открывающаяся в видении Быка. Страдальческий мир животных здесь изначально связан с «некротической образностью»:

Корова мертвая заброшена
На кости рваные овечек;
Подале, осердясь на коршуна,
Собака чей-то труп калечит.

(122)

Животных составное тело
Имело сходство с бедным трупом.

(123)

Тем эффектнее картина истинного и будущего положения дел в мире, открывшаяся перед взором Быка-визионера:

«Вижу я погост унылый, —
Молвил бык, сияя взором. —
Там на дне сырой могилы
Кто-то спит за косогором.
Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него, невидны людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни —
Доски Судьбы.
И все читают стройными глазами
Домыслы странного трупа,
И мир животный с небесами
Тут примирен прекрасно-глупо.

И сотни-сотни лет пройдут,
 И внуки наши будут хилы,
 Но и они покой найдут
 На берегах такой могилы.
 Так человек, отпав от века,
 Зарытый в новгородский ил,
 Прекрасный образ человека
 В душе природы заронил».

(123–124)

Фигура Хлебникова здесь, конечно же, не случайна для Заболоцкого. В других столбцах, стихотворениях и поэмах эта функция, тем не менее, может быть связана с образами (сверх-)кота или Безумного волка, полярника Г.Я. Седова или селекционеров И.В. Мичурина и Л. Бербанка, Пушкина, Мусоргского, Ганнибала, Сквороды...³⁵

И мысли мертвецов прозрачными столбами
 Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
 И птицы Хлебникова пели у воды.

И встретил камень я. Был камень неподвижен,
 И проступал в нем лик Сквороды.

(181)

Когда плоды Мичурин создавал,
 Преобразуя древний круг растений,
 Он был Адам, который сознавал
 Себя отцом грядущих поколений.

³⁵ На странице перекидного календаря поэта за 1957 г. сохранился набросок неоконченного стихотворения, не вошедший ни в одно из изданий Заболоцкого (единственное известное нам упоминание о нем, под условным названием «Энгельс», см. в Царькова 1978, 151):

Когда он умер, труп его сожгли
 И с корабля по ветру раскидали,
 И в лоно вод вернулось без печали
 Разумное орудие земли.

Ф. Энгельс умер от рака пищевода 5 августа 1895 г. в Лондоне. Согласно воле покойного, его тело было кремировано, а урна с прахом опущена в море у Истборна. Тональность четверостишия позволяет предположить генетическую связь с стихотворением Е.А. Баратынского «На смерть Гете» (1832), которому Заболоцкий, по свидетельствам И. Андроникова и С. Чиковани, придавал большое значение (см.: *Воспоминания о Заболоцком*, 1984, 195 и 223). Благодарю Никиту Николаевича Заболоцкого за разрешение обнародовать эти строки.

Он был Адам и первый садовод,
Природы друг и мудрости оплот,

И прах его, разрушенный годами,
Теперь лежит, увенчанный плодами.

(165)

«Общим знаменателем» этих достаточно разнородных фигур – от обезумевшего кота до Фридриха Энгельса – выступает на глубинном уровне символика 12-й карты Больших Арканов эзотерических учений: «Прометея науки», «свободного и принесенного в жертву адепта».

Вернемся к сонету Аронзон. Намеренно или интуитивно «младший» поэт предпринял в процессе многолетнего «вживания» в поэтический мир «старшего» (как раннего, так и позднего периодов) процедуру *дешифровки* – в том смысле, который среди исследователей авангарда принято вкладывать в этот термин после работ Е. Фарыно (1988; 1989; 1992). Аронзон не продолжает и не варьирует Заболоцкого, но через «продвижение вспять к текстопорождающей установке, к предтекстовому состоянию» переводит глубинные структуры, лежащие в основе этого мира, на свой поэтический язык. Важна идея не только наследования, но и размежевания, несовпадения, невозможности механически «продолжить Заболоцкого» (сходная задача стояла перед обэриутами по отношению к Хлебникову). Имя поэта, вынесенное в заголовок сонета, по сути дела продолжает и завершает ряд имен, обозначенный самим Заболоцким (от Г.С. Сковороды до С.М. Кирова), каждое из которых важно не столько ради его носителя, сколько ради построения образа «принесенного в жертву адепта», со всеми натурфилософскими, оккультными и мифотворческими коннотациями. Именно поэтому «дуалистическое» разделение существа «поэта-мониста» на *душу* и *труп*, производящее в заглавии «снижающее» или «озадачивающее» впечатление, в последней строчке сонета обретает возвышенное, торжественно-траурное звучание.

Заболоцкий, на ранних этапах смело экспериментировавший с ритмом и рифмой, пришел затем к строгости и «классичности» формы. А.Я. Сергеев вспоминал: «Рифме он придавал огромное значение. От себя и от других требовал точной рифмовки. Распространенные в двадцатых-тридцатых годах рифмы типа „глаза – сказал“, „мечта – читать“ называл неряшливыми» (Воспоминания о Заболоцком 1984, 406). В этой области Аронзон в сонете, посвященном Заболоцкому, проявляет признаки характерной «мерцающей» и весьма изощренно срежиссированной поэтики.

Схема рифмовки более чем традиционна: это одна из форм «французского» сонета (*aBbA aBbA ccD eDe*). Открывающая сонет мужская рифма на *-рой (a)* откликается в близких к абсолютной точности «подхватываю-

щих», одна из которых (*другой*) всё же нарушает строгость словно бы намеренной «неряшливостью» (при этом опорный согласный *p* не исчезает вовсе: он «продвигается» вглубь, к началу стиха): *второй – горой – другой – игрой*. Ряд женских (*B: опыт – тропы – шепот – Европу*) «распадается» на пару близких к точности (*опыт – шепот*) и пару намеренно небрежных, «открытых» (*тропы – Европу*).

Еще более изощрена стратегия рифмовки в хвостовой части: здесь есть пара точных (*c: труд – цветут*), пара «неряшливых» – но при этом рифма становится ненавязчиво-составной и углубленной (*D: свирели – и звери*), и, наконец, третья реализуется в паре омофонов, восходящих непосредственно к поэтическому языку Хлебникова, к биному из поэмы «Журавль» (*e: труб – труп*).³⁶ «Мерцающий» эффект обеспечивается еще и тем, что пары *c* и *e* «опираются» на ударный лабиализованный ([y]) и фактически – особенно на фоне «небрежностей» в головной части – могут быть прочитаны и восприняты как варианты одной сквозной, «цементирующей» терцеты: *труд – цветут – труб – труп* (*aBbA aBbA ccD c1Dc1*). Из этой четверицы выделяется тройка однотипных односложных слов (*труд – труб – труп*), соположение которых не только выстраивается в осмысленную «цепочку», но и снова вызывает в памяти Хлебникова, его своеобразные лингвистические теории («скорнение» слов) и «пифагорейскую» нумерологию:

Трата и труд, и трение,
Теките из озера три!
Дело и дар – из озера два!
Трава мешает ходить ногам,
Отрава гасит душу, и стынет кровь.
Тупому ножу трудно резать.
Тупик — это путь с отрицательным множителем.
Любо идти по дороге веселому,
Трудно и тяжело тропою тащиться.
Туша, лишённая духа,
Труп неподвижный, лишённый движения,
Труна – домовина для мертвых,
Где нельзя шевельнуться, –
Все вы течете из тройки,
А дело, добро – из озера два.
Дева и дух, крылами шумите оттуда же.
Два – движет, трется – три.
«Трави ужи», – кричат на Волге,
Задерживая кошку.³⁷

³⁶ См. об этом: Башмакова 1987, 210-211.

³⁷ Хлебников 1986, 179. В примечаниях говорится, что «Хл. стремится здесь к синтезу своей „воображаемой филологии“ с идеями „основного закона времени“, подбирая

Отметим в заключение, что сонет Аронзона, формально связанный с художественным миром Заболоцкого лишь своим заголовком, предоставляет возможность взглянуть на этот мир сквозь непривычную призму, особенности оптики которой демонстрируют как интуитивно знакомые и давно описанные, так и отнюдь не очевидные, «сокрытые» признаки этого мира.

Л и т е р а т у р а

- Альфонсов, В. 1966. *Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников*, М.-Л.
- Аронзон, Л. 2006. *Собрание произведений* : В 2 т. Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля. СПб.
- Башмакова, Н. 1987. *Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова*, Neuvostoliittoinstituutin vuosikirja, 29, Helsinki.
1977. *Воспоминания о Заболоцком* Заболоцкая Е., Македонов А. (сост.), М.
1984. *Воспоминания о Заболоцком* Изд. 2-е, дополненное, М.
- Гик, А. 1996. «Семантика мифологемы *душа* в ранних стихах Н. Заболоцкого», *Семантика русского языка в диахронии*, Калининград, 68-77.
- Грищинский, К., Филиппов, Г. 1978. «Так они начинали...: О студенческом журнале „Мысль“», *Звезда*, 11, 182-185.
- Данин, Д. 1947. «Мы хотим видеть его лицо», *Литературная газета*, 67 [2382], 27 декабря, 3.
- Дымшиц, Ал. 1937. «О двух Заболоцких (В порядке обсуждения)», *Литературная газета*, 15 декабря.
- Заболоцкая, Е., Македонов, А. 1969. «Стихи Николая Заболоцкого», *Литературная Грузия*, 4, 185-189.
- Заболоцкий, Н.А. 1929. *Столбцы*, Л.: Издательство писателей в Ленинграде. Гос. тип. им. Евг. Соколовой, 69 [3] стр., (18 x 14). 1 200 экз. Цена: 1 руб. 70 коп. Обложка: М. Кирнарский.
- 1965. *Стихотворения и поэмы*, Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Туркова. М.-Л.: Советский писатель [Ленинградское отделение], (Библиотека поэта. Большая серия).
- 1983. *Собрание сочинений в 3-х т.*, Т. 1: Столбцы и поэмы 1926-1933. Стихотворения 1932-1958. Стихотворения разных лет. Проза, М.: Художественная литература, 57, 364.
- 2003. «Ночные беседы». Публикация, подготовка текста и вступительная заметка С. Лурье, *Звезда*, 5, 58-64.
- Заболоцкий, Н.Н. 2003. *Жизнь Н.А. Заболоцкого*, Изд. 2-е, дораб. СПб.

образы „двойки“ (Д-слова) и „тройки“ (Т-слова)» (677). В этом контексте *душа* – Д-слово («2», чет), а *труп* – Т-слово («3», нечет).

- 2005. «К истории создания поэмы Н.А. Заболоцкого „Торжество Земледелия“», *«И ты причастен был к сознанию моему...»*: Проблемы творчества Николая Заболоцкого: Материалы научной конференции к 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого, М.: РГГУ, 9-26.
- Золотарева, К. 2004. «„Кристаллическая техника“: Н. Заболоцкий и П. Филонов», *Русская филология 15*: Сборник научных работ молодых филологов, Тарту, 122-127.
- Касьянов, М. 1954. *Очерки судебно-медицинской гистологии*, М.
- 1956. *Судебно-медицинская экспертиза в случаях скоропостижной смерти*, М.
- 1963. Осложнения при различных хирургических процедурах и их судебно-медицинское значение, М.
- Красильникова, Е. 1995. «Николай Заболоцкий („Столбцы“»)», *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей*, Отв. ред. В.П. Григорьев, М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 449-480.
- 2005. «Душа и тело. Мир поэзии Н.А. Заболоцкого», *Николай Заболоцкий. Проблемы творчества: Материалы научно-литературных Чтений, посвященных 100-летию Н.А. Заболоцкого (1903-2003)*, М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 280-289.
- Левин, Э. 1910. *Учение и ритуал высшей магии*, Т. 1: *Учение*. Пер. А. Александрова, СПб: Изд. Столичного центрального книжного склада для иногородних. (Библиотека оккультных наук).
- Лейбов, Р., Степанищева, Т., Фрайман, И. 2008. «Рифменное клише как аргумент в идеологических спорах: к истории одной русской рифмопары», *И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата*, М., 597-610.
- Лотман, Ю. 1972. *Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов*, Л.
- Лоцилов, И. 1997. *Феномен Николая Заболоцкого*, Helsinki: Institute for Russian and East European Studies.
- Макаров, А. 1947. «Поворот к современности: „Новый мир“, 1, 2, 3 за 1947», *Литературная газета*, 21 [2336], суббота, 24 мая, 2.
- Македонов, А. 1958. «О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого», *Литература и жизнь*, 37, 2 июля, 2.
- Максимов, Д. 1958. «О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого», *Звезда*, 2, 230-232.
- Мандельштам, О. 1990. *Камень*, Л.: Наука. Ленинградское отделение, (Серия «Литературные памятники»).
- Миллер, Я. [Заболоцкий Н. А.], Басманов, П. [Рис.] [1931], *Маслозавод*, М.-Л.: Гос. издательство, 4-5.
- Северянин, И. 1934. *Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах*, Белград: [Изд. автора].
- Силард, Л. 2000. «Карты между игрой и гаданьем: „Зангези“ Хлебникова и Большие Арканы Таро», Иванов В.В., Паперный З.С., Парнис А.Е. (сост.), *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998)*, М., 294-302.
- Смирнов, И. 1973. «Зачеркнутое стихотворение», *Нева*, 5, 198-199.

- Соснора, В. 1989. «Поэт», *Возвращение к морю: Лирика*, Л., 270-271.
- Тухолка, С. 1907. *Оккультизм и магия*, Изд 2-е. СПб.: Издание А.С. Суворина.
- Филиппов, Г. 1971. «Библиография литературы о Заболоцком», *Уч. зап. Ленинградского гос. пед. института им. А.И. Герцена*, Т. 419: *Советская поэзия 20-х годов*, Л., 181-202.
- Хлебников, В. 1986. *Творения*, М.
- Царькова, Т. 1978. «Метрический репертуар Н.А. Заболоцкого», *Исследования по теории стиха*, Л.
- Чуковская, Л. 2000. «Полгода в „Новом Мире“. О Константине Симонове», *Сочинения в 2 томах*, Т. 2. Прозанческие произведения. Публицистика. Отрывки из дневников. Стихотворения. Письма, М., 173-228.
- Чуковский, Н. 1989. *Литературные воспоминания*, М.
- Шепелева, Л. 1986. «Заболоцкий Николай Алексеевич», *Русские советские писатели. Поэты: Библиографический указатель*, Т. 9, М., 192-256.
- Шмелев, А. 1997. «Дух, душа и тело в свете данных русского языка», Бульгина Т., Шмелев А., *Языковая концептуализация мира (На материале русской грамматики)*, М., 523-539.
- Шубинский, В. 2008. *Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру*, СПб.
- Эйзенштейн, С. 2006. *Неравнодушная природа*, Т. 2, О строении вещей. М.
- Эткинд, Е. 1973. «Н. Заболоцкий. „Прощание с друзьями“», *Поэтический строй русской лирики*. Л., 298-310.
- Якобсон, Р. 1987. *Работы по поэтике*, М.
- Baschmakoff, N. 1999, «В пространстве „до-мира“», *Школа органического искусства в русском модернизме: Сборник статей*, Studia Slavica Finlandensia, Tomus XVI/ 1, Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 30-42.
- Faryno J. 1988. «Дешифровка II: Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда», Lachmann R., Smirnov I. (Hsg.), *Wiener Slavistischer Almanach*, 21: *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Wien, 37-62.
- 1989. «Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда», *Russian Literature*, XXVI–I, Amsterdam, 1-67.
- 1992. «Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда», *Russian Literature*, XXXII–I, Amsterdam, 1-39.
- Goldstein, D. 1992. «„Moscow in Fences“: Viktor Sosnora at the Gate», *The Russian Review*, Volume 51/2, 230-237.
- Zabolotskij, N. 2000. «Понятие „душа природы“ в поэзии Заболоцкого», *VI ICCEES World Congress*, Tampere, Finland, 29 July – 3 August 2000, Abstracts, Tampere, 474.

Приложение

Леонид Львов <Л.Аронзон>

Дикторский текст к научно-популярному фильму «Растения заговорили!»

В краю чудес, в краю живых растений,
несовершенной мудростью дыша,
зачем ты ищешь новых впечатлений
и новых бурь, пытливая душа?

Древний мир деревьев и трав... мир поэзии и удивительных загадок... Легко пройти мимо растения, лишь заметив его, но можно и задуматься над ним: в собрании цветов увидеть не только праздную красоту, но и биологические часы. И разве не увлекательно разобраться в их механизме? Прежде чем сделать шаг, хмель обдумывает его – на месте ли опора? Значит, растение ориентируется в мире, совершает своего рода поступки? Вот процесс из уникального эпизода жизни – фотосинтеза. Стоит осветить растение ярким светом, как хлоропласты расступаются... слабым – устремляются навстречу... а в темноте располагаются так, чтобы быть готовыми к любой ситуации. Поведение их рационально, отвечает потребностям растений в цвете. Да, растение не просто только живет, оно самоуправляется, избирает варианты своих реакций.

Растения, какой чудесный вклад
несете вы поведать человеку?
я заключил бы вас в свою библиотеку,
я прочитал бы вас и вычислил закон,
хранимый вами...

Тысячелетний опыт научил людей понимать растения, но многое осталось неясным. День за днем ставятся эксперименты... варьируется освещение... полив... исследуются взаимоотношения растений со всем, что окружает их на земле... и ожидает в космосе. Каждый эксперимент – вопрос, заданный растению. Но сколько времени и энергии уходит на ожидание ответа! А вопросов много, повод для беседы есть! Ведь в борьбе за жизнь растению приходится нелегко!

О солнце, раскаленное чрез меру,
угасни, смилуйся над бедною землей!..

Засуха. В долгие странствия уходят животные в поисках воды. Растения этого сделать не могут.

Как страшен ты, костлявый мир цветов,
сожженных венчиков, расколотых листов,
обезображенных обугленных головок,
где бродит стадо божиих коровок...

Но нет, они не просто ждут гибели! Вынужденные к пассивной защите, они приспособляются, стремятся выжить во что бы то ни стало! Днем листья сворачиваются, увядают. Растение экономит влагу. Но если и завтра зной, оно идет на трагическую жертву – сбрасывает листья. Растения выстояли, но какой ценой досталась победа! Если бы сделать растения активными! Но как узнать, что нужно ему в тот или иной момент? Как заставить его заговорить, отвечать на любые вопросы и по первому требованию?

Эти крохотные приборы-датчики – гордость Владимира Григорьевича Карманова и сотрудников его лаборатории, лаборатории биокибернетики. Датчики улавливают мельчайшие изменения в жизни растений и настолько миниатюрны, что ничего не нарушают в ней. Одни следят за испарением влаги, другие за током воды, третьи за температурой. Любое изменение – сигнал! Да, эти приборчики переводят язык растений на язык, понятный человеку!

Молчание нарушилось! Безмолвное растение обрело голос! А раз так, то почему бы не построить такую систему... Впрочем, смотрите. Устанавливается датчик, следящий за потребностью растений в воде. Вот растение почувствовало жажду... Датчик уловил это... и... растение дало команду! Само! Сработал автомат – и растение полило само себя! А что если повысить температуру? Чем теплее воздух, тем чаще поливает себя растение. Оно стало активным! Теперь оно не только самоуправляется, но и может изменять внешние условия! В природе растение подчиняется солнцу: восход открывает бутоны, закат закрывает. А здесь в лаборатории... растение само выключило искусственный свет! Сутки, продиктованные растением, длились столько же, сколько естественные... сказался многовековой опыт! Казалось бы, эти фасоли ничем не отличаются друг от друга, но смотрите... датчики диктуют разные кривые. На самом деле устьица, через которые испаряется влага, у одной фасоли открыты, у другой – то закрываются, то открываются... Растения рассказали о себе, о своей тайной жизни. Правда, сегодняшний диалог с растительным миром – только начало большого разговора, его первые фразы. Впереди у ученых раздумья, споры, поиски <...>

* * *

Машинопись, 3 стр. Собрание Ф.И. Якубсона.

Фильм *Голос растения* был снят режиссером Тamarой Иовлевой на Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов «Леннаучфильм» в 1969 г.; в том же году он был удостоен первого диплома на фестивале Международной ассоциации научного кино в Лейпциге.

Фильм явился своеобразным провозвестником оживленной дискуссии начала 1970-х гг. о «разуме растений» и их способности передавать свои «чувства» людям. Еще летом 1965 г. газета *Ленинградская правда* публикует две статьи о работе показанной в фильме лаборатории биокриптологии под руководством В.Г. Карманова при ленинградском Агрофизическом институте: «Кибернетика и... теплицы» (5.06.1965) и «Солнце по порциям» (25.06.1965). С помощью различных датчиков Карманов исследовал функционирование у растений «условных рефлексов» и возможность их применения в сельском хозяйстве (см.: Карманов В. «Приложение автоматки и кибернетики к растениеводству», *Доклады Академии наук СССР*, 1959, т. 126/1, 207-209). Во второй половине 1960-х гг. опыты по фиксации следов «разума растений» проводит в Америке Клайв Бакстер, добиваясь сенсационных результатов и установив у растений наличие телепатических способностей (см.: Tompkins P., Bird Ch., *The Secret Life of Plants*, New York, 1973). Начиная со статьи В. Черткова «О чём говорят листья» в *Правде* осенью 1970 года, советская пресса регулярно публикует материалы на эту тему (см.: Меркулов А. «Органы чувств в растительном царстве», *Наука и религия*, 7, 1972, 36-37; Пушкин В. «Цветок, отзовись!», *Знание – сила*, 11, 1972 и др.). Еще одним свидетельством востребованности этой темы можно считать книгу В. Солоухина *Трава*, которую он публикует в №№ 9-12 журнала *Наука и жизнь* за 1972 год.

В кинематограф – на этот раз в игровой – размышления о «разуме растений» возвращаются в фильме *Зеркало* (1974, реж. А. Тарковский, сценарий А. Мишарина и Тарковского) в эпизоде встречи матери главного героя (М. Терехова) со случайным прохожим-врачом (А. Солоницын) на хуторе:

П р о х о ж и й : Вы знаете, приятно упасть с интересной женщиной. (Пауза, во время которой прохожий рассматривает траву и кусты, растущие вокруг). А знаете, вот я упал, и такие тут какие-то вещи... корни, кусты... А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот.

М а т ь (недоуменно): Это ольха...

П р о х о ж и й (раздражаясь): Да это неважно! Никуда не бегают. Это мы все бегаем, суетимся, все пошлости говорим. Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать.³⁸

В дикторском тексте к фильму *Голос растения* (рабочее название – «Растения заговорили!») Л. Аронзон использует стихотворения Н. Заболоцкого «Лодейников», «Венчание плодами» и «Засуха»; неточное цитирование объясняется как нуждами жанра дикторского комментария, так и черновым характером публикуемого текста. Важным представляется тот факт, что в этом, на первый взгляд, проходном научно-техническом

³⁸ Мишарин А., Тарковский А. «Сценарий фильма „Зеркало“», *Киносценарии*, 6, 1994 (цит. по эл. версии: <http://tarkovskij-arsenij.viv.ru/cont/zerkalo77/2.html> – просм. 5.02.2009). Ср. с поэмой Н. Заболоцкого «Безумный волк»: «Приятно быть счастливому растению – / Оно на воздухе играет, как дитя. / А мы ногой безумной оторвались, / Бежим туда-сюда, / А счастья нет как нет» (Отмечено И. Лоциловым).

сюжете Аронзон цитированием Н. Заболоцкого в 1969 году выделяет ту натурфилософскую линию «человека и природы», которая стояла в центре его внимания при работе над дипломом и прошла сквозной линией через всё его творчество (ср. отмеченное И. Лощиловым цитирование образа «стада божиих головок» из «Засухи» Заболоцкого в стихотворении «Беседа»). Тем самым этот текст позволяет говорить как о сохранении важных для Аронзона поэтических констант³⁹ даже в периферийных для него текстах, так и о способности поэта заставить заговорить, казалось, бы чуждые поэтическому духу реалии.

Илья Кукуй

³⁹ Еще одним свидетельством тому может служить возможная скрытая отсылка в строке дикторского текста «Но если и завтра зной, <растение> идет на трагическую жертву – сбрасывает листья» (курсив мой – И.К.) к стихотворению «Осень» из романа Б. Пастернака *Доктор Живаго*.