

# Николай Заболоцкий и Дзига Вертов: архетип быта и экологическая революция в изображении поэта<sup>1</sup>

ИГОРЬ  
СМИРНОВ

Памяти Анатолия Александрова (1934–1994).

1

**Ф**он, на который была спроецирована ранняя поэзия Николая Заболоцкого и который ее, во многом загадочную, объясняет, как будто подробно изучен (сюда относятся: отечественное стихотворное искусство XVIII–XIX веков от Ломоносова до символистов и философия русского космизма, аналитическая живопись Павла Филонова и изобразительный примитив, оккультные учения и мифоритуальная традиция, «Фауст» Гёте и творчество Велимира Хлебникова). Все же наши представления о заднем плане «Столбцов» (1929) и последовавших за ними стихотворений и поэм пока не полны. Одна из зияющих здесь лакун – авангардистская кинодокументалистика.

Судя по воспоминаниям Заболоцкого, ему с подростковых лет было свойственно активное восприятие киноискусства. В бытность учеником Уржумского реального училища он, чтобы не быть пойманным на нарушении строгих правил поведения, запрещающих школьникам вечерние прогулки, посещал кинематограф «Фурор» в девичьем платье. «Картины с участием Веры Холодной и несравненного Мозжухина»<sup>2</sup> смотрел тот, кто принимал движение навстречу актерству и киноактерам.

В 1930 году Заболоцкий сотрудничал с Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом, написав для их первой звуковой ленты «Одна» текст песенки, которая не вошла в окончательную редакцию фильма<sup>3</sup>. Причастность Заболоцкого к киноэкспери-



Игорь Павлович Смирнов (р. 1941) – автор многочисленных статей и книг гуманитарного профиля, основной научный интерес сосредоточен на теории истории. Живет в Констанце (Германия) и Санкт-Петербурге.

- 1 За помощь в работе над статьей благодарю Надежду Григорьеву, Игоря Лощилова и Станислава Савицкого.
- 2 Заболоцкий Н.А. *Ранние годы // Воспоминания о Н. Заболоцком*. М.: Советский писатель, 1984. С. 15. О позднейшем интересе Заболоцкого к кино см. воспоминания его сына Никиты: Заболоцкий Н. *Об отце и о нашей жизни // Там же*. С. 269.
- 3 Козинцев рассказывает об этой совместной работе в книге «Глубокий экран» (1971): Козинцев Г.М. *Собрание сочинений: В 5 т.* Ленинград: Искусство, 1982. Т. 1. С. 192–195. О возможной поэтической реакции Заболоцкого на фильм «Одна» в стихотворении «Самовар» см.: Лощилов И.Е. *О работе Н. Заболоцкого в кино // «Странная» поэзия и «странная» проза. Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого / Под ред. Е.А. Яблокова, И.Е. Лощилова*. М.: Пятая страна, 2003. С. 324–326.

менту с музыкой и речью, которым занялись бывшие организаторы Фабрики эксцентрического актера (1921–1926), вряд ли была случайной. В переключку с фэксами Заболоцкий вступил уже в замкнувшем «Столбцы» стихотворении «Народный Дом» (1927–1928), изображавшем тот же ленинградский локус, что послужил местом для завязки действия в фильме Козинцева и Трауберга (по сценарию Адриана Пиотровского) «Чертовое колесо (Моряк с “Авроры”»)» (1926). Существенно, что пересечения «Народного Дома» с «Чертовым колесом» не затрагивают игровой перипетии авантюрной кинокартины (повествовавшей о невольном пособничестве краснофлотца налетчикам), обнаруживая себя относительно только тех частей фильма, которые имели документальную основу. И в фильме, и в стихотворном тексте одинаково фигурируют – в соответствии с городской реальностью – американские горки, кривые зеркала, качели, пивная. О том, что сцены массовых развлечений были у Заболоцкого не просто списаны с натуры, а имели в виду также фильм Козинцева и Трауберга, свидетельствуют в стихотворении мотив толпящихся перед Народным Домом красноармейцев (в «Чертовом колесе» показаны матросы, разглядывающие афиши при входе в это увеселительное заведение) и именование строений на Петроградской стороне «пеклом» (глава налетчиков в «Чертовом колесе» (курсив мой. – И.С.) – инфернальный фокусник, стилизованный под беса-соблазнителя из эпохи романтизма).

Перед тем, как перейти к сопоставлению «Столбцов» с негровыми лентами Дзиги Вертова, стоит упомянуть еще о том, что переработка кинофактографического материала входила в круг задач, решавшихся киносекцией Объединения реального искусства. Во время выступления обэриутов, в том числе Заболоцкого, на театрально-литературном вечере «Три левых часа» в ленинградском Доме Печати (24 января 1928) Климентий Минц и Александр Разумовский продемонстрировали свой фильм «Мясорубка», в котором использовалась кинохроника. Вначале на экране возникали надолго затягивавшиеся кадры с поездом, отправлявшимся на фронт, затем видеообразы перемешивались в стремительном монтаже, а в концовке «Мясорубки» восстанавливались в своей исходной монотонности<sup>4</sup>. Можно думать, что понятийным стержнем этого пацифистского (в духе Николая Федорова?) фильма была метафора «пушечное мясо», которая реализовалась так, что семантика изображения оказывалась не отдифференцированной от средств ее передачи, от медиума, превращавшегося в крошево на монтажном столе, как если бы война рвала на части не тела людей, а киноленту. Медиум

<sup>4</sup> См. подробно: КИСЕЛЕВ А.О. «Мясорубка» К. Минца и А. Разумовского. Реконструкция и анализ фильма обэриутов // Вестник ВГИК. 2015. Т. 7. № 2. С. 32–40.

в «Мясорубке» совпадал при этом не только с ее концептом, но и с референтной средой, предъявлял зрителям вещь, не переведенную в знак, коль скоро знакомил их с хроникальной съемкой.

Поэтическая техника «Столбцов» зиждется на том же неразличении медиума (в данном случае вербального) и транслируемого им смысла, какое организовало фильм Минца и Разумовского. С неустранимой дефектностью изображаемого предмета – дисгармоничного, уродливого быта – коррелирует в «Столбцах» расстроенное стихотворное письмо<sup>5</sup>. Здесь не место разбирать в деталях чрезвычайно разнообразные приемы порчи поэтического слова, к которым прибегал Заболоцкий. Несмотря на вариативность, они, однако, сводимы к общему знаменателю. В совокупности они являют собой пародирование формалистского «остранения». Необычное видение объектов делается у Заболоцкого не мотивированным, не объяснимым рациональным путем. Мы вряд ли сможем найти ответ на вопрос, почему «конь» в стихотворении «Движение» (1927) противоречиво уподобляется сразу и человеку, и рыбе (он «руками машет» и вытягивается, «как налим»<sup>6</sup>). Сходным образом дисфункционально «остраняется» в «Столбцах» и лексика. Так, в «Бродячих музыкантах» не подведено основание под употребление для обозначения городского пространства церковнославянизма, заимствованного из высокой поэзии XVIII – начала XIX века: «На *стогнах* солнце опускалось» (с. 139). Если «остранение» не имеет смысла, то – в обратном порядке – в заведомо известном обнаруживается информационная значимость: «на службу вышли Ивановы / в *своих штанах и башмаках*» (с. 131). Знаменательно, что этот плеоназм соседствует в «Ивановых» (1928) с «остранением», не выбивающимся из нормы поэтического взгляда на мир, словно бы еще не изведенного: «герои входят, покупают / *билетов хрупкие дощечки*» (там же). Заболоцкий «обнажает» компрометацию «остранения», проводя ее по контрасту с конститутивной для художественных текстов подачей знакомого как нового. Становясь пародийным симулякром, «остранение» все же сохраняет в стихах Заболоцкого релевантность, будучи *самоотрицанием* искусства, а не его опровержением извне, из неэстетического ряда. «Столбцы» – поврежденная поэзия, а не отказ от нее. Представитель второго авангардистского поколения, Заболоцкий по-гегелевски «снимает» выработанное ближайшими предшественниками-формалистами представление о функционировании художественной

ИГОРЬ СМIRНОВ

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

5 Как отвечающая неполноценному устройству человеческого общежития стилистика Заболоцкого родственна имеющим ту же идейную подоплеку языковым аномалиям в прозе Андрея Платонова – ср.: Яблочкин Е. А. «Безумный волк» Н. Заболоцкого и «волчьих» мотивы в литературе 1920-х годов // «Странная поэзия и «странная» проза... С. 275–288.

6 Заболоцкий Н. А. *Огонь, мерцающий в сосуде...* / Сост. Н. Н. Заболоцкого. М., 1995. С. 128. В дальнейшем ссылки на это издание – в тексте статьи с указанием страницы.

речи, обесмысливает «остранение», но так, что его опустошенность получает свой смысл (соответствия увечной реальности повседневного прозябания). Вместо «остраняющей» мир поэзии Заболоцкий предлагает читателям погрузиться в «остранение» ее самой.

Уравниванию слова об обыденщине со своим предметом сопутствовал у Заболоцкого протест против пущенных в обращение знаковых средств, имеющих не только референтную отнесенность, но и образующих собственный универсум значений. В традиции предпринятого Фрэнсисом Бэконом в канун Новейшего времени обличения идолов рынка (речевого обихода) и театра (веры в авторитеты) Заболоцкий был преисполнен семиотического скепсиса, наиболее отчетливо сформулированного в стихотворении «Лодейников» (1932):

Я различаю только знаки  
домов, растений и собак.  
Я тщетно вспоминаю детство,  
которое сулило мне в наследство  
не мир живой, на тысячу ладов  
поющий, прыгающий, думающий, ясный, –  
но мир, испорченный сознанием отцов,  
искусственный, немой и безобразный (с. 309).

В пикку адамизму раннего авангарда Заболоцкий возводит в «Прогулке» (1929) языковой произвол, отгораживающий сознание от реалий, к деяниям первочеловека, которому Творец поручил дать имена всякой земной твари (Бт. 2: 19–20): «У животных нет названья – / кто им зваться повелел?» (с. 170). Недовольство семиозисом сцеплено у автора «Столбцов» с антропологической критикой. В программном заявлении обэриутов (1928) Заболоцкий требовал от поэзии созерцания вещей такими, какими они являются нашему зрению без опосредования речевым узусом: «Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства [...] Посмотрите на предмет голыми глазами»<sup>7</sup>. Наглядность – доминанта его стихов, предпочитающих визуальный код ориентации поэтического слова на музыку:

Где древней музыки фигуры,  
Где с мертвым бой клавиатуры,  
Где битва нот с безмолвием пространства –  
Там не ищи, поэт, душе своей убранства.  
(«Предостережение». 1932. С. 307)<sup>8</sup>.

**7** «Декларацию» группы цитирую по: *Ванна Архимеда* / Сост. А.А. Александрова. Ленинград, 1991. С. 458.

**8** О мотивах видения, чрезвычайно частых в стихотворных текстах Заболоцкого, см. подробно: ГЕРАСИМОВА А. *Подымите мне веки, или Трансформация визуального ряда у Н. Заболоцкого* // *Н.А. Заболоцкий: pro et contra* / Сост. Т.В. Игошева, И.Е. Лощилов. СПб.: РХГА, 2010. С. 661–673.

Сказанное о себя опровергающей эстетике в произведениях Заболоцкого и о предпочтении им прямого подхода к описываемой в них действительности, схватывающего вещь в ее очевидности, раскрывает предпосылки его пристального внимания к творчеству Вертова, призывавшего в манифесте «Мы» (1922) «ускорить смерть» игровой кинематографии<sup>9</sup>, стремившегося использовать киноаппарат «для исследования хаоса зрительных явлений»<sup>10</sup> («Киноки. Переворот», 1923), желавшего передать на экране и «разъяснить мир, как он есть»<sup>11</sup> («Ответ на пять вопросов», 1924). «Столбцы» и примыкавшие к сборнику стихотворения (так называемые «Смешанные столбцы») такая же субверсия в области поэтической речи, какой документализм Вертова был в рамках киноэстетики. «Киноправда» (1922–1925), «Кино-Глаз» (1924) и другие ленты Вертова подали Заболоцкому пример того, как ниспровержение фикциональности художественного произведения может в то же самое время претендовать на то, чтобы превзойти ее. С этой точки зрения не слишком важно, присутствуют или нет в текстах Заболоцкого, параллельных съемкам Вертова, сигналы, оповещающие нас об интермедиальной работе поэта с киноисточниками. Существенно же прежде всего то обстоятельство, что ситуации во многих стихотворных текстах, вошедших в «Городские» и «Смешанные столбцы», имеют прецедентами сюжеты, уже бывшие выбранными Вертовым для запечатления на киноплёнке «жизни врасплох».

Образцом для стихотворения «Новый быт» (1927) послужил эпизод из «Киноправды» № 18 (1924) под названием «Октябрины. Обряд введения в гражданство нового человека» (илл. 1). Заголовок стихотворения цитирует одну из надписей, сопровождавших презентацию советских крестин («Слово о новом быте имеет товарищ...»), – за ней следует показ крупным планом безымянного партийца, выступающего с приветственной речью (ср. у Заболоцкого «красный спич»). Интермедиальная зависимость стихотворного текста от кинохроники в «Новом быте» маркирована. Фильм исподволь дополняет стихи, образуя совместно с ними диадическую конструкцию. Мотив быстрого «мужания» младенца («и вдруг, шагая через стол, / садится прямо в комсомол») становится вполне ясным, только если учесть, что изображавшийся Вертовым ритуал состоял в передаче новорожденного от матери пионеру, комсомольцу и, наконец, коммунисту, от которого тот снова попадал в материнские руки (ср.: «ему назад не близок путь»). Действие

9 ВЕРТОВ Д. *Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления* / Сост. Д.В. Кружкова. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 15.

10 Там же. С. 38.

11 Там же. С. 61.

**ИГОРЬ СМІРНОВ**  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

в «Новом быте», в отличие от прочих текстов в «Столбцах», локализовано не в Ленинграде, а в Москве – там, где обосновался Вертов. Соположенный «Киноправде» тематически «Новый быт» противоположен ей в ценностном плане. Вертовская апологетика «октябрин» сменяется у Заболоцкого тайной насмешкой над советской обрядностью – противоестественной, в восприятии поэта. Ребенок в «Новом быте» не более чем искусственное существо, деревянный человечек из сказки Карло Коллоди<sup>12</sup>: «Младенец наглядко *обструган*» (с. 126–127)<sup>13</sup>.

Илл. 1. «Но новый быт  
несется вскачь – / мла-  
денец лезет окарачь»  
(«Киноправда». 1924.  
№ 18).



Илл. 2. «Лопаты ходят  
тяжело, / и теста ров-  
ные корчаги / плывут  
в квадратное жерло»  
(«Кино-Глаз»).



**12** См. также: Вайскопф М. *Две заметки о Заболоцком // Хармс – авангард* / Под ред. К. Ичин. Белград, 2006. С. 430.

**13** В том же 1927 году, когда было написано стихотворение Заболоцкого, ученик Павла Филонова и член товарищества «Мастера аналитического искусства» Евгений Кибрик, создает живописное полотно, названное им «Новый быт (Первое мая)». Оно было выполнено в технике киномонтажа и подхватывало образы празднично-карнавальных шествий из «Киноправды» (см., например, пятнадцатую за 1922 год). Трудно

Опора на кинопретекст просигнализирована и в «Пекарне» (1928), восходящей к кадрам выпечки хлебов в «Кино-Глазе» (илл. 2). Кот, как будто беспричинно появляющийся в стихах о «младенце-хлебе» («И кот в трубу засунул хвостик [...] И кот, в почетном сидя месте, / усталой лапкой рыльце крестит», с. 137), перебрался в текст Заболоцкого из «Кино-Глаза», где путался в ногах лошадей, впряженных в телеги с мукой. Этот фильм Вертова и в целом, и в том его куске, где перед нами предстает изготовление хлеба, проникнут идеей техномагического господства над временем, которое пускается вспять благодаря обратному ходу киноленты. Кинокамера, вглядывающаяся в мясо на торговых прилавках в отрывке об обследовании пионерами рынка, ведет нас отсюда (под титрами: «Кино-Глаз отодвигает время назад») в скотобойню, к тушам животных, превращающимся в быков, которые пасутся на лугу; хлеб в сценах, снятых в пекарне, возвращается из печи в чаны с тестом, становящимся затем мукой в мешках на подводах; эту линию завершают у Вертова кадры колосющегося поля. В поэзии Заболоцкого, напротив, темпоральный переверт и восстановление изначального порядка вещей невозможны. Мир в «Столбцах» несовершенен постольку, поскольку он не поддается реанимации, однолинейно развертываясь от появления к исчезновению, от рождения в смерть: в «Пекарне» стихотворный рассказ о выделке хлеба упирается в ничто: «Кот [...] / Сидит-сидит и улыбнется, / и вдруг исчез. Одно бо-лотце / осталось в глиняном полу» (с. 138). Заболоцкий потому и перенимает из «Кино-Глаза» несущественную там деталь (кот, невзначай попавший в кадр), делая ее метатекстовым указанием на кинематографический генезис своего текста<sup>14</sup>, что незначимое и случайное имеют для него такой же ценностный вес, как и исполненное смысла (как и рождение хлеба, подобное появлению на свет человека<sup>15</sup>). Преодоление времени у Заболоцкого не реверсирует, а уничтожает его и вместе с ним саму нашу мыслительную способность:

ИГОРЬ СМИРНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

сейчас сказать, кому принадлежит первенство в усвоении кинодокументального материала – художнику или поэту. Во всяком случае в «Новом быте» Кибрика нет «младенца», переживающего посвящение в граждане Советской страны.

- 14 Вообще говоря, коты и кошки в качестве загадочных животных (см. особенно «Бессмертие») ведут у Заболоцкого свое происхождение из вошедшего в «Цветы зла» сонета Шарля Бодлера «Les Chats», где они были уподоблены «сфинксам». В «Пекарне» кот связывает этот текст не только с «Кино-Глазом», но и с «Цветами зла»: он источает «зловоние», а его присутствие в стихах о хлебе само по себе таинственно. Вместе с тем улыбающийся и внезапно пропадающий из виду кот у Заболоцкого – это, по замечанию Надежды Григорьевой (устное сообщение) и «Чеширский кот» из «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Как известно, «Чеширский кот» в тексте Кэрролла – сигнатура автора; возможно, ту же функцию имеет улыбающееся животное и в «Пекарне».
- 15 Ассоциирование Заболоцким хлебной печи с утробой матери отправляет нас к восточнославянским обрядам «додельвания» («перепекания») ребенка – см. о них: БАЙБУРИН А.К. *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*. СПб.: Наука, 1993. С. 53–54.

ИГОРЬ СМИРНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

Тогда встает безмолвный Лев [...]  
И в середину циферблата  
Стреляет крепкою рукой [...]  
И все растенья припадают  
К стеклу, похожему на клей,  
И с удивленьем наблюдают  
Могилу разума людей.  
(«Время», 1932; с. 321)

Необратимая темпорально реальность «Столбцов» допускает, однако, в пространстве изменение движения по вертикали на противоположное физически закономерному, отмену гравитации – ср. хотя бы: «парит на женщине герой, / стреляя в воздух пистолетом» (135). В стихотворении «Фокстрот» (1928), откуда была извлечена только что приведенная цитата, легко распознаются пародия на Вознесение Христово (не случайно в текст закрадывается мотив Иуды) и экфразис, подразумевающий оторвавшиеся от земли фигуры в живописи Марка Шагала. Но отдельные дешифровки недостаточны, чтобы объяснить частый у Заболоцкого обмен между верхом и низом<sup>16</sup>. В своем инвариантном плане их перестановка обнаруживала, что оказавшийся изотропным мир находится в хаотическом состоянии. Целеположенные во времени, текущем к небытию, существа и предметы в этом мире произвольны в занятии ими пространственных позиций, которые могут быть какими угодно. Со взятым назад в кино временем, погружающим зрителей в не перестроенную человеком первозданность жизни, в «Столбцах» контрастирует энтропия, завлекающая человека в словно бы еще не преобразованную Творением материю (*hyle*).

Перекличка с кинофактографией Вертова, более или менее ощутимо заявленная в «Новом быте» и в «Пекарне», во многих других произведениях Заболоцкого не оставила отчетливых отметин, обязывающих толкователя к непременно прочтению этих текстов как вырастающих из фильмических претекстов. В большинстве подобных случаев наличествуют, однако, косвенные показатели, удостоверяющие тот факт, что картинки быта у Заболоцкого адресуют нас не напрямую к сырой действительности, а к уже пропущенной через кинопоказ. Открывающее «Столбцы» стихотворение «Красная Бавария» (1926) совпадает по изображаемому предмету с эпизодами в питейном заведении Моссельпрома из «Кино-Глаза» (илл. 3), но Заболоцкий не тематизирует пивную так, как это сделал Вертов, у которого ее завсегдатаев увещевают борцы за здоровый быт – пионеры, собирающие деньги на борьбу с туберкулезом. Несмотря на от-

**16** К соотношению этих координат в поздней поэзии Заболоцкого ср.: Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста*. Ленинград, 1972. С. 256–270.



сутствие в «Красной Баварии» явных следов интермедиального обращения Заболоцкого к фильму Вертова, можно с уверенностью говорить о том, что пивная в «Кино-Глазе», где ее сменяет санаторий для страдающих туберкулезом, не прошла мимо внимания поэта, посвятившего защите от грудных заболеваний стихотворение «Сохранение здоровья» (1929): «О полезная природа, / исцели страданья наши, / дай частицу кислорода / или две частицы даже! // Дай сознанию удивиться / и тотчас передо мной / отвори свою больницу – / холод, солнце и покой!» (с. 168). Заболоцкий распределяет смысловое содержание вертовской «Пивной Моссельпрома» между двумя своими, на первый взгляд, никак не сопряженными, текстами и тем самым затемняет прецедент, которому следовала «Красная Бавария».

ИГОРЬ СМIRНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...



Илл. 3. «В глуши  
бутылочного рая»  
(«Кино-Глаз»).

Под аналогичным углом зрения следует трактовать «На рынке» (1927) и «Обводный канал» (1928). Уже одно то, что Заболоцкий дважды сосредотачивает внимание на базарной площади, заставляет вспомнить «Кино-Глаз», где ее изображение было также продублировано: один раз оно появляется на экране во фрагменте о проверке пионерами мясных рядов, а во второй – к концу фильма в сюжете под названием «На Сухаревке». Многие базарные подробности в двух текстах Заболоцкого (продажа мяса, безногий инвалид и калека с изуродованной рукой, попрошайки) – те же самые, что и у Вертова (илл. 4, 5), либо равносильны ситуациям, увиденным «Кино-Глазом»: мужчина, развертывающий там над собой на продажу кусок материи (шаль?), сопоставим с барышником, торгующим у Заболоцкого штанами:

Маклак штаны на воздух мечет,  
ладонью бьет, поет, как кречет [...]  
Кричи, маклак, свисти уродом,  
мечи штаны под облака! (с. 138)

Но, даже если «маклак» из «Обводного канала» и допускает сравнение с персонажем «Кино-Глаза», основной подтекст здесь – иронический намек Заболоцкого на метаморфозу Маяковского (впрочем, соратника Вертова по Лефу<sup>17</sup>), «крикогубого» автора «Облака в штанах», ставшего составителем торговой рекламы в стихах<sup>18</sup>. Общие для Заболоцкого и Вертова детали рыночной рутины не имеют в стихотворных текстах интермедийной нагрузки – они могли бы быть почерпнуты поэтом и из непосредственного наблюдения жизни. В стихотворениях «На рынке» и «Обводный канал» нет сигналов, вызывающих в своей загадочной гетерогенности относительно окружающего их контекста (таковы, например, кот и хлебобулочное производство) к поиску их мотивированности чужим творчеством<sup>19</sup>. И все же эти тексты Заболоцкого нужно читать в проекции на «Кино-Глаз». К этому нас побуждает стихотворение «Купальщики» (1928), кажущееся чужеродным на фоне преобладающего в «Столбцах» сатирического бытописания. У Вертова поход пионеров на рынок смежается с купанием их отряда в реке, очищающем их от буржуазной скверны. Ту же катарсическую функцию имеют в «Столбцах» «Купальщики», в которых наличествует явная реминисценция из фильма Вертова, демонстрирующего поначалу ныряющих как попало с обрыва в реку детей, а затем правильно прыгающих в воду взрослых:

Все, впервые сняв одежды  
и различные доспехи,  
выплывают, как невежды,  
а затем идут успехи (с. 141).

Пусть сами по себе «На рынке» и «Обводный канал» не дают нам достаточного основания для выведения этих стихотворений из кинодокументалистики Вертова, можно тем не менее не сомневаться в том, что они были созданы с ее учетом, раз Заболоцкий включил их в ассоциативную сеть, отсылающую нас к той, которая была сплетена в «Кино-Глазе».

Заболоцкий отреагировал и на фильмы Вертова, выпущенные после «Киноправды» и «Кино-Глаза». Уже упомянутый «Фокстрот» из «Столбцов» вторит сценам под тем же названием, начинающим «Шестую часть мира» (1926). В этом отрезке своей пропагандистской ленты Вертов развенчивал образ жизни Запада, монтируя картины буржуазного досуга с изоб-

**17** О Маяковском и Вертове см. подробно: Пронин А. *Бумажный Вертов / Целлулоидный Маяковский*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 169 след.

**18** Ср. разбор еще одной аллюзии на раннюю поэзию Маяковского в «Свадьбе»: Сироткин Н.С. *Поглощение и извержение: еда, женщины, музыка и смерть // «Странная» поэзия и «странная» проза...* С. 70–85.

**19** О функционировании интертекстуальных сигналов см. подробно: Смирнов И.П. *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985. С. 59–77.*



**ИГОРЬ СМИРНОВ**  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

Илл. 4. «И мясо властью  
топора / лежит, как  
красная дыра» («Кино-  
Глаз»).



Илл. 5. «Росток руки  
другой нам кажется»  
(«Кино-Глаз»).

ражением колонизаторской практики белого господина, которой в дальнейшем ходе фильма был противопоставлен свободный труд на окраинах Советского Союза, поставляющих сырье для внешней торговли страны. «Фокстроты» Заболоцкого и Вертова не имеют ничего общего, но в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» (1929) *dance macabre* в гротескно-абсурдистской манере соединяет в пару «дикаря» и человека империи («Людоед у джентльмена / неприличное отгрыз. / И смешались в общем танце, / и летят во все концы / гамадрилы и британцы» (с. 174), а «Начало осени» (1928) содержит мотив избыточной «периферии», снабжающей своими дарами метрополию: «Приходит соболя из Сибири / и представляет яблок Крым» (с. 157)).

ИГОРЬ СМИРНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

«Подводный город» (1930) адресует читателей на манифестном уровне к мифу об Атлантиде, развернуто изложенному в диалоге Платона «Критий», и к космогонии ацтеков<sup>20</sup>, но, весьма вероятно, что, кроме явных претекстов, у стихотворения есть также скрытый источник, каковой расположен в фильме Вертова «Одиннадцатый» (1928), рассказывающем о строительстве Днепрогэса и показывающем (с помощью наложения друг на друга разных кадров с водной поверхностью на переднем плане) город, которому предстоит вскоре быть затопленным (илл. 6). На водохранилище у Вертова в стихотворении о погибшем платоновском царстве Посейдона намекает неожиданное здесь упоминание о техническом покорении водной стихии: «Мы машиной воду роём». Бренные останки человеческих тел у Заболоцкого («Море! Море! Морда гроба!», с. 295) находятся в том же сочетании с оказавшимся под водой миром, что и в «Одиннадцатом», лейтмотив которого – двухтысячелетний скелет скифа, откопанный на месте стройки гидросооружения.



Илл. 6. «И над круглыми домами [...] / только море, только сон, только неба синий тон» («Одиннадцатый»).

Итак, отразившее в себе начинания Вертова раннее творчество Заболоцкого – это видеопоззия, положившая в свою основу наряду с живописью также злободневное киноискусство. Если в том, что касается живописи, Заболоцкий был всеяден<sup>21</sup>,

**20** См. комментарий в: Заболоцкий Н. *Собрание сочинений: В 3 т.* М., 1983. Т. 1. С. 609–610.

**21** В число antecedентов стихотворений, помещенных в «Столбцах» и близких к ним, входят и современная поэту авангардистская живопись, и фламандский натюрморт эпохи барокко (см. сравнение «Рыбных лавок» Заболоцкого и Франса Снейдерса: Злыднев Н. В. *Визуальный нарратив. Опыт мифопоэтического прочтения.* М.: Индрик, 2013. С. 105–116), и, возможно, искусство русских передвижников: ряд мотивов в «Свадьбе» («окна в каменной рубахе»; «балки лезут в потолок»; «поп»; «Мясистых баб большая стая / сидит вокруг, пером блистая, / и лысый венчик горностая / венчает груди»; «жених, приделанный к невесте / и позабывший гром копыт. [...] Его лицо передвижное / еще хранит следы венца» (с. 132–134)) направляет нас к полотну Константина Маковского «Боярский свадебный пир» (1883).

то в кинематографической сфере релевантным для него был в первую очередь документальный фильм. Подобно тому, как «фабрика фактов» Вертова, отказавшегося от актеров, декораций и сценария, конкурировала с игровым кино, оглядывавшаяся на нее поэзия Заболоцкого вступала в состязание с чрезвычайно популярным в мировой литературе 1910–1920-х жанром киноромана – «Доногоо-Тонка» (1919) Жюльа Ромена во Франции, «Месс-Мэнд, или Янки в Петрограде» (1924) Мариэтты Шагинян в Советской России, «Манхэттен» (1925) Джона Дос-Пассоса в США, «Берлин-Александрплац» (1929) Альфреда Дёблина в Германии и другие<sup>22</sup>. Внутри литературы Заболоцкий предпринимал ту же инновацию, каковая характеризовала претензию Вертова взять верх над фикциональным киноповествованием. Парадокс намерения, осуществленного Заболоцким в «Столбцах», заключался в том, что их вторичный, интермедийальный документализм давал вертовской деэстетизации художественного сообщения задний ход. Вместе с тем: как «кино-вещи» Вертова родились из протеста против искусства, развлекающего буржуазную публику («Мы не для того пришли в кинематографию, чтобы кормить сказками нэпманов»<sup>23</sup>), как они осведомляли зрителей о внушающем отвращение прозябании человека, так и «Столбцы» бросали вызов поэтическому созерцанию прекрасного – они погружают нас в безобразное. И все же Заболоцкий подходит к быту иначе, чем Вертов. Для создателя «Кино-Глаза» существовала положительная альтернатива к отталкиваемому и падшему: ею были индустриальное производство и машиноподобный (в духе Жюльена Офре де Ламетри) человек, аналог кинематографического техномедиума – скорее рационально организованный механизм, нежели наделенный Духом организм. Хотя на горизонте набросанных в «Столбцах» очерков неполноценного и жуткого быта также проступает образ иной реальности («А там – молчанья грозный сон, / нагие полчища заводов, / и над станочьями народов – / труда и творчества закон» («Свадьба», 1928; с. 134)), ее очертания лишь бегло намечены Заболоцким, а *l'homme machine* советского образца в его первой стихотворной книге и вовсе никак не представлен. Обыденщина устремлена к тому, чтобы стать тотальной: «Весь мир обоями оклеен» («Народный Дом», с. 143); «сомненья нету – замкнут мир, / и лишь одни по-мои плещут / туда, где мудрости кумир» («Бессмертие», с. 156). Инерционная ординарность мертвит человека. «Столбцы» не проводят твердой границы между живым и мертвым. В центральном в этом отношении тексте «Столбцов» «Офорт» (1927)

ИГОРЬ СМИРНОВ

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

**22** О киноромане см. подробно: Смирнов И. П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. СПб.: Петрополис, 2009. С. 291–376.

**23** ВЕРТОВ Д. *Указ. соч.* С. 81.

по улицам шествует беглый покойник<sup>24</sup>, в «Белой ночи» (1926) в небеса возносится «недоносок» в «спиртовой банке» (с. 121), в «Футболе» (1926) фигурирует безголовый «форвард», в стихотворении «На рынке» – обрубок человеческого тела, «брюхо с головою» (с. 129), в «Фокстроте» – «помертвельный» Иуда (с. 135), впавший в беспробудный сон. По преимуществу танатологичным «Столбцам» была чужда идея жизнестроения, которая стала важной составляющей в лефовской программе фактографического художественного творчества<sup>25</sup>, разделявшейся Вертовым.

## 2

Отвлечемся на короткое время от «Столбцов». Всякий образ в социокультуре должен отвечать прообразу, потому что она отрывается от природы и вынуждена, чтобы не потерять конституирующее ее качество, поддерживать в дальнейшем суверенное развитие не столько как репрезентация внеположной ей действительности, сколько как автопрезентация. Наполненная архетипами, высокая социокультура не позволяет выломиться из их рамок и собственному Другому – своим вырожденным проявлениям, своему обытовлению. Архетипически быт являет собой царство *неразличения*, оппонируя тем самым отграничивающей себя от естественной среды человеческой созидательности. Застывая в каждодневной рутине, Дух лишается способности к дифференциации реалий, которой он обладает, разнясь с самим собой, делаясь в историческом движении до того небывалым.

Очень часто исчезновение различий выражается в текстах, имеющих дело с повседневной практикой, в такой ее театрализации, которая преследует не эстетическую цель, а служит обману простаков, декорирует удовлетворение физиологических потребностей, оказывается прискорбным недоразумением и тому подобное. Быт устойчиво преподносится нам на сцене, на которой происходит ложное преобразование жизни. Доксальное сознание в платоновском мифе о пещере производно от игры теней на ее стенах, принятой ее узниками за подлинную реальность. На пиру Трималхиона в «Сатириконе» Петрония Арбитра в триклиний, где гости вольноотпущенника вкушают экзотические яства, вносят на блюде непотрошенного каба-

**24** О связи «Офорта» с верованиями в «заложных покойников» и с выраставшими из этих мифопредставлений литературными текстами см. подробно: ЮНГРЕН А. *Обличья смерти: к интерпретации стихотворения Н. Заболоцкого «Офорт»* // Н.А. Заболоцкий: *pro et contra*. С. 734–741.

**25** См., например: ЧУЖАК Н. *Литература жизнестроения // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа* / Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 31–65.

на, который, как выясняется, когда заблуждение рассеивается, фарширован колбасами. Луций в «Метаморфозах» Апулея оборачивается ослом из-за того, что были перепутаны волшебные мази. Будучи жертвой неразличения, человек повседневности утрачивает свободу воли – ему не дано выбирать между альтернативами. Закрепощенные в ложном воображении обитатели пещеры у Платона убивают того, кто возвращается к ним, познав свет истины; они дорожат своим пленом. Трималхион не случайно вольноотпущенник – его социальное положение призвано оттенить то обстоятельство, что, какое бы место в обществе человек ни занимал, он может остаться данником своей низко-консюмеристской натуры, рабом желудка. После ошибочного перевоплощения Луцию приходится стать вьючным животным, которым распоряжается шайка разбойников. В библейской Книге Екклесиаста, обытовившей всю человеческую деятельность, представившей ее как *vanitas*, архетипическая несвобода повседневного существования приняла вид невозможности выломиться в процессе истории из прообраза как такового: «Бывает нечто, о чем говорят: “смотри, вот это новое”; но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Ек. 1: 10)<sup>26</sup>. Смешения, господствующие в изображениях быта, отнимают у него смысл и делают его абсурдным. Можно сказать, что абсурд проник в искусство в тот момент, когда оно бросило взгляд на будничную обиход. (Я не буду останавливаться здесь на положительном контрархетипе повседневного житейского уклада, бывающего представленным – в домостроях начиная с «Экономики» Ксенофонта, в буколиках и иных идиллических жанрах – в качестве укромного хронотопа, защищенного – надежно или ненадежно – от опасностей, которые исходят из его окружения<sup>27</sup>. Но раз об этом зашла речь, то следует сказать, что бытовой парадиз – результат той же нейтрализации различий, какая порождает и образ абсурдной обыденщины. Быт может рассматриваться и извне, и тогда он отчуждается от высокой социокультуры, и изнутри, и тогда он выступает спрятанным от причиняющей беды, проникнутой рознью среды).

Как в «Кино-Глазе», так и в «Столбцах» быт был увиден – в соответствии с вековой традицией – инсценированным и наполненным нелепостью. *Theatrum mundi* варьируется в «Кино-Глазе» в сюжетах, в которых зрители встречаются с церковным

ИГОРЬ СМЕРНОВ

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

**26** С наступлением постмодернистской эры неразличение вторгается также в план выражения художественных произведений, тематизирующих общество потребления и массовой коммуникации. В поп-арте Энди Уорхола, например, в цикле «Банки с супом Кэмпбелл» (1961–1962), такая экспрессивная установка породила сериальный повтор изображения и его совпадение с торговой рекламой, с искусством, пошедшим в услужение конюмеризму.

**27** Этот хронотоп был наиболее подробно исследован в трехтомных «Сферах» (1999–2004) Петера Слотердайка; ср. бахтинскую концепцию идиллического мира в «Формах времени и хронотопа в романе» (1937–1938): Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 373–384.

праздником, с китайцем-фокусником, завораживающим своим иллюзионистским искусством детей, с привезенным в Москву и собравшим на ее улицах толпы зевак слонем, с разыгрывающими разные роли сумасшедшими в съемках «Канатчиковой дачи», с затевающими «темное дело» жуликами на Сухаревке. Эпизоды в больнице для умалишенных (вообще говоря, отправляющие нас к финалу фильма Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари», 1920) эквивалентны у Вертова прочим бытовым сценам, выявляя их абсурдную подоплеку<sup>28</sup>. В «Столбцах» *homo quotidianus* – это зиждитель зрелища, из которого удалено духовное содержание. Оно отсутствует у участников пиршеств и возлияний, у рыночного зазывалы и уличных артистов, у выставленного напоказ эротического женского тела и губящего себя в спортивных состязаниях мужского, у исполнителей модного танца и посетителей народных гуляний<sup>29</sup>.

Несходство в использовании одного и того же архетипа кинорежиссером и поэтом в том, что для первого из них застойная повседневность поддается трансцендированию, тогда как для второго она изнутри не преобразуема (заводы в «Столбцах» позиционированы вдали от зарисовок быта, за его границами – где-то «там»). Обновлять быт Вертов поручает в «Кино-Глазе» подрастающему поколению – пионерам, борющимся с рыночной торговлей, помогающим крестьянам, подчиняющим себя групповой дисциплине. В стихотворении Заболоцкого «Незрелость» (1928) детство – такой же сугубо физиологический феномен, как и бездуховное времяпрепровождение, которому предаются взрослые. Предвосхищая Мишеля Лейриса, прочитавшего в январе 1938 года на заседании парижского Коллежа социологии доклад «Сакральное в повседневной жизни», Заболоцкий обнаруживает в как будто сплошь профанной действительности имманентные ей святыни.

Ужели там найти мне место, [...]  
где горка – словно Арарат, [...]  
где стол стоит и трехэтажный  
в железных латах самовар  
шумит домашним генералом?  
(«Ивановы», с. 132)

**28** Документальное кино Вертова конкурировало с игровым за счет того, что было наделено, даже и схватывая «жизнь врасплох», эстетическим качеством. Художественной ценностью его фильмы, начиная с «Кино-Глаза», обладают в той степени, в какой они являют собой не просто набор эпизодов, а некую целостность, имеющую общий смысл, который рождается из того, что взятые из жизни (отчасти инсценируемые) сюжеты сочетаются друг с другом – благодаря гипермонтажу – по сходству или контрасту. Надо думать, что вертовский принцип гипермонтажа скрепляет и композицию текстов в «Столбцах», которую еще предстоит исследовать.

**29** К проблеме «Заболоцкий и театр» ср.: Лоцилов И. *Феномен Николая Заболоцкого*. Helsinki, 1997. С. 234–235.



Чтобы попасть в зону сакрального, не нужно прерывать и преодолевать распорядок будничных дел; «бутылочный рай» (с. 118) бытиен, а не инобытиен. Обыденщина и не была никогда пересилена человеком, навсегда оставшимся Адамом:

В тесном торжище природы,  
в нищете, в грязи, в пыли,  
что ж ты бьешься, царь свободы,  
беспокойный прах земли?  
(«Меркнут знаки зодиака», с. 174)

В мировосприятии Заболоцкого мы не в силах распорядиться собой не только плененные ущербным бытом, но и помимо него. Согласно записям Леонида Липавского, датированным 1933–1934 годами, Заболоцкий отрицал возможность выбора субъектом самоопределения («Свободы воли ведь нет») и усматривал на манер Книги Екклесиаста в экзистенциальной ситуации человека одну безнадежность: «все люди, неудачники и даже удачники, в глубине души чувствуют себя все-таки несчастными»<sup>30</sup>. Совершенное Заболоцким радикальное преобразование архетипического взгляда на повседневность состояло в том, что *Dasein* был отождествлен им, как и Мартином Хайдеггером в «Бытии и времени» (1927), с социокультурой во всем ее охвате. *Dasein* имеет у Заболоцкого антитезой не столько сферу производства ценностей, которая подана в «Столбцах» плакативно-насмешливо («Ура! Ура! – заводы воют, / картошкой дым под небеса» («Новый быт», с. 127)) и неопределенно удаленной от наблюдателя, сколько *das Sein*, «пространство бытия», куда в «Свадьбе» улетает тот «огромный дом» (с. 134), где обыватель справлял свой праздник. Тупиковый быт можно победить лишь одним способом – разрушив его:

О, штык, летающий повсюду,  
холодный тельцем, кровавой,  
о, штык, пронзающий Иуду,  
коли еще – и я с тобой  
(«Пир», 1928; с. 130)

О, мир, свинцовый [т.е. подобный пуле. – И.С.] идол мой,  
хлещи широкими волнами  
и этих девок упокой  
на перекрестке вверх ногами!  
(«Ивановы», с. 132)

Созерцание предметов «голыми глазами», декларированное Заболоцким, онтологично и апокалиптически, коль скоро предпо-

30 Липавский Л. Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 68, 62.

лагает их, вполне по Хайдеггеру, «бытие-к-смерти». С ординарностью нельзя справиться иначе, чем насильственным путем. В агрессивности Заболоцкого относительно быта проглядывает желание, как и у многих его современников, например, биокосмистов, еще одной революции<sup>31</sup>, более решительной, чем та, что уже произошла, но в дальнейшем застыла в период НЭПа, выдвинувшего на передний план повседневные человеческие нужды<sup>32</sup>. Задумываться о том, чем должна стать эта новая революция, Заболоцкий принялся уже во время работы над «Столбцами», в стихотворениях «Лицо коня» и «Деревья» (оба текста были написаны в 1926 году), но подробно изложил свою позитивную программу в позднейших поэмах «Торжество земледелия» (1929–1930) и «Безумный волк» (1931), а также в других произведениях 1930-х.

Раз социополитические возмущения исчерпывают себя тем, что подытоживаются регрессивным обытовлением порыва к небывалому («На какое страшное крушение / наша движется культура!» («Падение Петровой», 1928; с. 165)), возможность подлинного обновления сущего (его «другого начала», о котором размышлял и Хайдеггер<sup>33</sup>) следует искать не в человеческой истории, а в природе, в которой есть резерв для совершенствования. Не полагаясь на субъекта и его социокультурные инициативы, развернутые в истории, Заболоцкий переносил чаяние перемен с него на мир объектов, делая ставку на второй виток эволюции в окружающей нас среде. Там, где Вертов идеализировал машину, подменяя человека его же техническими изобретениями, Заболоцкий переименовывал – в глубоком антропологическом скепсисе – природное развитие, ожидая от него иного шага, чем тот, какой привел к формированию людского сообщества. Если техника и апологетизировалась Заболоцким в альтернативном «Столбцам» «Торжестве земледелия»,

**31** См. подробно: Смирнов И.П. *Быт и инобытие*. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 256–286. Заголовок первого стихотворного сборника Заболоцкого ведет нас к спискам генеалогий дворянских семейств, известным в допетровской Руси под названием «столбцы». От этого названия пошло именование старинных русских родов «столбовым дворянством». Обыватель, центральная фигура в ранних текстах Заболоцкого, был зачислен им в привилегированный класс пореволюционного общества, захвативший место низложенной политическим переворотом аристократии и в свой черед долженствующий быть ниспровергнутым. Но у «Столбцов» Заболоцкого есть и второе тайное значение. Отправляя нас к родословным книгам XVI–XVII столетия, они противопоставляют своего автора «чинарям», соответственно ассоциированным с росписью гражданских и военных чинов в позднейшей петровской «Табели о рангах» (1722), откуда бы в действительности ни происходило это обозначение литературного союза (1925–1927), сплотившегося вокруг Александра Введенского и Даниила Хармса (скорее всего оно имело в виду ангельские ранги, подробно обсуждавшиеся в трактате Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии»).

**32** Знаменательно, что хайдеггеровский анализ здесь-бытия (*Dasein*) также был осуществлен в пору относительной стабилизации жизни в Веймарской республике, наступившую после лишений, понесенных Германией в военные и послевоенные годы. Вскоре после выхода в свет «Бытия и времени» в Германии началось вслед за философским и научное исследование быта – в работе Зигфрида Кракауэра «Служащие» (1930).

**33** HEIDEGGER M. *Gesamtausgabe*. Bd. 70. *Über den Anfang* [1941]. Frankfurt am Main, 2005.

то в той мере, в какой избавляла тварь от страданий, выполняя ее работу: «железный конь привозит жито, / чугунный вол привозит квас» (с. 259).

По почину Хлебникова, положенному в «Зверинце» (1909, 1911) и в «Ладомире» (1920, 1921)<sup>34</sup>, Заболоцкий строил свой утопический расчет на том, что животные и растения таят в себе пока еще не реализованную потенцию стать разумными существами. Природе и культуре предстоит поменяться местами: первая должна очеловечиться, вторая – натурализоваться не в переносном, а в буквальном смысле, ср.:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.  
Стройные волки, одетые в легкие платья,  
преданы долгой научной беседе.  
(«Безумный волк», с. 280)

Лишь одного ему не доставало –  
спокойствия. О, как бы он хотел  
быть этой яблоней, которая стояла  
одна, вся белая среди туманных тел  
(«Лодейников в саду», 1934; с. 324; тот же мотив – в «Деревьях»)

Вслед за Хлебниковым Заболоцкий возрождает в модифицированном виде анимистические верования, но, в отличие от него, требовал не просто устранения экологической несправедливости, которую учредил *homo sapiens*, угнетающий природу, а компенсационного принесения человеком себя в жертву искаженной им естественной среде. Равенство всего витального (превосходящее социально-политический эгалитаризм, провозглашенный Великой французской революцией, и равноправие полов, обещанное после нее утопией Шарля Фурье) достижимо для Заболоцкого лишь при том условии, что человек добровольно откажется от Логоса (запечатленного поэтом в реализованной синекдохе) и передаст его прочей твари:

И если б человек увидел  
лицо волшебное коня,  
он вырвал бы язык бессильный свой  
и отдал бы коню. Поистине достоин  
иметь язык волшебный конь.  
(«Лицо коня», с. 149).

- 34** В диалог с «Ладомиром» Заболоцкий вступает уже в «Столбцах», в стихотворении «Офорт», в начальных строках которого («И грянул на весь оглушительный зал: / – Покойник из царского дома бежал!» (с. 123)) на волю выпускается один из тех сильных мира сего, кто был в хлебниковской поэме о планетарной революции заключен в свои господские палаты, сделавшиеся гробовыми: «Гуляйте ночью, костяки, / В стеклянных просеках дворцов, / И пусть чеканят остряки / Остроты звоном мертвецов» (Хлебников В. *Творения*. М., 1986. С. 286). Если догадка об исходном пункте чрезвычайно темного стихотворения Заболоцкого верна, то «Офорт» следует читать как актуально политический текст о реставрации, сменяющей революционный террор.

ИГОРЬ СМИРНОВ

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...

В «Торжестве земледелия» автор «Досок судьбы» и выставлен тем, кто своей смертью искупил урон, причиненный людьми природному порядку:

И мир животный с небесами  
тут примирен прекрасно глупо [...]  
Так человек, отпав от века,  
зарытый в новгородский ил,  
прекрасный образ человека  
в душе природы заронил (с. 257).

Если второй авангард во Франции ставил в позицию ранне-авангардистского «я»-субъекта, покоряющего все кругом, «я»-объект, заявляющий себя в «автоматическом письме», в художественной обработке сновидений, в критике рациональности, во «внутреннем опыте» (эстетически значимое видение вещей начинается в «Андалузском псе» (1929) Луиса Бунюэля тогда, когда нас ослепляют и мы погружаемся в воображение, свободное от чувственного восприятия), то сопоставимая с сюрреализмом поэзия Заболоцкого доводила такого рода десубъективирование до логического предела, виктимизируя человека, обрекая его на уход с исторической сцены<sup>35</sup>. Мышление от объекта заходит у Заболоцкого столь далеко, что в «Ночных беседах», не вошедших в окончательный текст «Торжества земледелия», в своих – попорванных социокультурой – правах жаждет восстанавиться не только органика, но и неодушевленное вещество:

Также и я хочу сказать, –  
произнес камень, лежа на дороге, –  
приходит время погибать,  
люди стали – словно боги. [...]  
В пустыню дальнюю хочу –  
дайте крылья, и улечу<sup>36</sup>.

Иная, чем имевшая место, до того неудачная, история, становится столь же иной, чем была, эволюцией био- и геосферы, увенчивается, по формулировке из тех же «Ночных бесед», образованием «собора животных», включающего в себя в «Торжестве земледелия» людей, а в «Безумном волке» обходящегося и без них. Не исключено, что самозаклание человека ради возник-

**35** Сказанное об «я»-объекте у сюрреалистов во многом приложимо и к творчеству Хармса и Введенского – поэзию последнего Заболоцкий знаменательным образом не принял, назвав ее – в предвосхищении «Андалузского пса» – изданием «слепого мастера» («Мои возражения А.И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы», с. 183). В отличие от соратников по группе ОБЭРИУ, Заболоцкому была важна традиция Века Разума (в том числе и русского XVIII столетия) – без стремления обрести интеллектуальную способность, утрачиваемую человеком быта, природа не могла бы пуститься в развитие во второй раз (в антидарвинистскую, неприспособительную эволюцию).

**36** Заболоцкий Н.А. *Ночные беседы. Публикация, подготовка текста и вступительная заметка Самуила Лурье* // Звезда. 2003. № 5. С. 62.

новения «собора животных», то есть сообщества, имеющего экклесиологический смысл, восходило у Заболоцкого к положениям доклада «Русская идея» (1888), в котором Владимир Соловьев определил историческую миссию своего отечества как жертвенную, предвидя отречение России от «национального эгоизма», чем будет заложено основание Вселенской церкви и окончательного осуществления всеединства.

Мысль Заболоцкого о том, что человек должен поступиться своей историей в пользу перерождения природы, прямо противоречила «философии общего дела» Николая Федорова, обязывавшего род людской возвести в максимум свою власть над биофизической реальностью:

«Только регуляция естественного процесса, или слепой силы природы, есть истинное отношение разумного существа к неразумной силе; регуляция же – это значит обращение рождающей и умерщвляющей силы в воссоздающую и оживляющую»<sup>37</sup>.

Призванное, по Федорову, отменить рождение и смерть «объединение сынов (братство) для воскрешения отцов»<sup>38</sup> поразительно напоминает – *mutatis mutandis* – заговор братьев, которые в фантастической гипотезе Зигмунда Фрейда («Тотем и табу», 1913) о происхождении авторитета убивают главу семьи, чтобы затем, испытывая чувство вины, обожествить родителя. Культ предков, возрождавшийся в радикализованной форме Федоровым и объяснявшийся Фрейдом в качестве психически обусловленного начала социального порядка, ниспровергается Заболоцким, перефразирующим в «Торжестве земледелия» Евангельскую заповедь «предоставь мертвым погребать своих мертвецов» (Мф. 8: 22):

Мертвецам – лежать в могиле,  
марш в могилу и не лезьте!  
Пусть попы над вами стонут,  
пусть над вами воют черти,  
я же, предками не тронут,  
буду жить до самой смерти!  
(«Торжество земледелия», с. 262)

Мужик стоял и говорил:  
«Холм предков мне не мил» [...]  
От мужика все дале отступал  
дом прадедов с его высокой тенью,  
и чувство нежности к живому поколенью  
влекло его вперед на много дней.  
Мир должен быть иным.  
(«Осень», 1932; с. 314, 316)

**37** Федоров Н.Ф. *Супраморализм, или Всеобщий синтез* // Он же. *Собрание сочинений: В 4 т.* / Сост. А.Г. Гачева, С.Г. Семенова. М., 1995. Т. 1. С. 393.

**38** Там же. С. 59.

Вместе с «философией общего дела» Заболоцкий оспаривал и ее продолжения, ставшие интеллектуальной модой в 1910–1920-е. Одним из изводов федорианства было учение Константина Циолковского о живой (*in actu или in potentia*) вселенной («Монизм вселенной», 1925), возвращающее нас к образу одухотворенного космоса в платоновском диалоге «Тимей». Для Циолковского (как и для Анри Бергсона) небытия нет, есть только движение атомов, соединяющихся в органическую форму и рассеивающихся после ее смерти в мироздании, чтобы вновь сделаться сгустком рефлексирующей материи. В этом приращении платонизма к «философии общего дела» воскрешение отцов оказывается ненужным, регенерация распадающихся атомарных композиций совершается сама собой, главной задачей человека становится поэтому не превозмогание смерти, а правильная организация его бытия-в-мире. В письме к Циолковскому (18 января 1932 года) Заболоцкий объявлял свое несогласие с отрицанием небытия и с панпсихизмом<sup>39</sup>:

«Мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уже не возникну снова. [...] Атом при известных условиях разрушается точно так же, как разрушаюсь (умираю) я. С каждой из составляющих его частиц происходит то же, что и с моими атомами после моей смерти» (с. 231).

Смерть для Заболоцкого конечна, необорима. С ней нельзя справиться техническим, операциональным путем, о котором мечтал Федоров, провидя «воскрешение отцов». Тот, кто, подобно Циолковскому, вовсе устраняет в своем онтологическом мировидении смерть из природы, противоречит себе, не замечая, что он сам – как автоидентичное существо – навсегда исчезает в том новом сочетании биофизических элементов, из которых было составлено его тело, пока оно не подверглось разложению. Заболоцкий был солидарен с Лукрецием Каром, изложившим в третьей книге философской поэмы «О природе вещей» учение о полноте смерти, истребляющей не только плоть, но и душу. По Лукрецию, душа материальна, как и плоть, отличаясь от той лишь особо малым размером атомов, которые ее образуют. Спор Солдата с крестьянами в «Торжестве земледелия» воссоздает утверждение Лукреция о том, что в бранных останках тел душа отсутствует:

39 К полемике Заболоцкого с Федоровым и Циолковским ср.: GOLDSTEIN D. *Nikolai Zabolotsky. Play for Mortal Stakes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 123–148.

«Так! – сказал пастух лениво, –  
вон – среди кладбища могил  
их душа плывет красиво,  
описать же нету сил. [...]»  
А душа пресветлой ручкой  
машет нам издалека,  
ее тело словно тучка,  
платье, вроде как река» [...]»  
«Ах, вот о чем разговор! –  
воскликнул радостно солдат. –  
Тут суевериям большой простор. [...]»  
Теперь же я скажу иначе,  
предмета нашего касаясь:  
частицы фосфора маячат, / из могилы испаряясь» (с. 253–254).

В «Прощании с друзьями» (1952) Заболоцкий подтвердит неизменность своего понимания смерти как необратимого события:

Давным-давно рассыпались вы в прах,  
Как ветки облетевшие сирени.  
Вы в той стране, где нет готовых форм,  
Где все разъято, смешано, разбито (с. 650).

Раз регенерация невозможна, будучи не более чем спасительной иллюзией, вынашиваемой социокультурой, вторую жизнь нужно искать в природе, возлагая надежду на ее так сказать ресапиентизацию.

Разногласия Заболоцкого с Федоровым затрагивали как главный тезис «философии общего дела», так и следовавшие отсюда отдельные ее идейные слагаемые. Тогда как для Федорова (как и для Михаила Бакунина) вертикальное положение нашего тела означало восстание против *ordo naturalis*, что служило в «философии общего дела» доводом в пользу дальнейшего «самоустроения человека»<sup>40</sup>, которому предстоит победить Танатос, у Заболоцкого подъем над землей таит в себе опасность падения. Даже в преображенном, ставшем разумным природном царстве устремление ввысь обещает, как гласит концовка «Безумного волка», не отмену смерти (полет завершается в поэме гибелью нового Икара), а только расширение пространства обитания:

Лежи смирно в своей могиле,  
Великий Летатель Книзу Головой.  
Мы, волки, несем твое вечное дело  
туда – на звезды – вперед! (с. 281)<sup>41</sup>

**40** Федоров Н. Ф. *Горизонтальное положение и вертикальное – смерть и жизнь* // Он же. *Собрание сочинений*... Т. 2. С. 256.

**41** Ср.: Лощилов И. «Соединив безумие с умом...» *О некоторых аспектах поэтического мира Н. А. Заболоцкого* // *Семиотика безумия* / Под ред. Н. Букс. Париж; М., 2005. С. 150–151, 158–159.

Музей, в котором Федоров усматривал промежуточный этап в движении человечества от «небратского состояния» к воскрешению отцов, снижается в «Столбцах» до коллекции аномалий и уродств, намекающей в «Белой ночи» на петровскую Кунсткамеру<sup>42</sup>.

Нужно, впрочем, подчеркнуть, что прения Заболоцкого с «философией общего дела» не просто отбрасывают доктрину Федорова, а учитывают его отправные посылки, чтобы вывести из них иные, чем уже бывшие предпринятыми, умозаключения. Заголовок поэмы «Торжество земледелия» повторяет с незначительным расхождением одно из двух названий сочинения Тимофея Бондарева «Трудолюбие и тунеядство, или Торжество земледельца», выдержки из которого Лев Толстой опубликовал вместе со своим предисловием в 1888 году. Спустя шесть лет Федоров откликнулся на эту публикацию, критикуя народную утопию крестьянина-сектанта Бондарева и – того пуще – суждения принявшего ее Толстого. Согласно Бондареву, всем «потомкам Адама» следует, исполняя ветхозаветную заповедь, заниматься «хлебным трудом», если и не регулярно, то по меньшей мере 30 дней в году. Так будет достигнуто вселенское единство, установлению которого мешает множественность вероучений. По убеждению Федорова, Бондарев и Толстой легкомысленно недооценивают умственный труд. Только вкупе со знанием «слепая» производительность станет «целесообразной» и претворится в воскрешение отцов. Рознь в людском общежитии нельзя прекратить посредством толстовского непротivления злу. Способом объединения человеческого рода служит не отказ от воинской повинности, а переименование задачи, стоящей перед армиями, которые будут призваны направить свою технику на покорение природы:

«Войско со всеми орудиями войны, будучи обращено в естествоиспытательную силу, не в смысле только наблюдения, но и в видах воздействия на слепую силу, может сделаться оружием и средством спасения. И тогда именно поступление в войска будет переходом к хлебному труду, [...] необходимым для села»<sup>43</sup>.

Несущий знание крестьянам Солдат в поэме Заболоцкого олицетворяет собой эту федоровскую программу:

Председатель многополя  
и природы коновал –  
он военное дреколье  
на серпы перековал (с. 270).

**42** О мотиве кунсткамеры в «Столбцах» см.: GOLDSTEIN D. *Op. cit.* P. 57; Лоцилов И. *Феномен Николая Заболоцкого*. С. 68.

**43** Федоров Н.Ф. «Не-делание» или же отеческое и братское дело? // Он же. *Собрание сочинений...* Т. 2. С. 351.



Как и Федорова, видевшего в воскрешении усопших замену прокреативности, Заболоцкого не удовлетворяет родовая воспроизводимость – не более чем *regressus ad infinitum*. Солдат заявляет в «Торжестве земледелия» Предкам: «не пойдем ли мы обратно, / если будем лишь рожать?» (с. 262). Но в разительном отличии от Федорова Заболоцкого манит не бессмертие, а искоренение зла неравенства, существующего между сознающим себя человеком и эксплуатируемыми им животными: «Воспряньте, умные коровы, / воспряньте, кони и быки» (с. 266). Если Федоров отрицал социалистическую идеологию как явление ресентимента, считая, что в ней «под сокрушением о бедных [...] скрывается зависть к богатым»<sup>44</sup>, то Заболоцкий делает обновление природы аналогом социально-политической революции и условием для возведения совершенного порядка в человеческом мире.

ИГОРЬ СМИРНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...



Илл. 7. Племенной жених  
(«Старое и новое»).

Документалистика Вертова, для которого киномедиум, переворачивающий умирание в оживление, был техническим шагом в направлении исторического движения, предсказанном Федоровым, уходит в интермедиальном построении «Торжества земледелия» на второй план. Единственный пассаж в поэме, позволяющий подозревать оглядку Заболоцкого на творчество Вертова, – тот, что содержит в себе мотив Днепрогэса: «Сквозь битвы, громы и труды / я вижу ток большой воды – / Днепр виден мне, в бетон зашитый» (с. 259). Как и в «Одиннадцатом», где, по уже сказанному, фигурирует извлеченный из древнего

<sup>44</sup> Там же. С. 361.

ИГОРЬ СМЕРНОВ  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...



Илл. 8. Колхозная невеста («Старое и новое»).

захоронения прах скифа, сооружение будущей электростанции совмещено у Заболоцкого с проникновением в толщу времен: «Рычаг плугов и копыя борон / вздымают почву сотен лет» (там же). На передний план в «Торжестве земледелия» выдвигается интермедийальный контакт со «Старым и новым» («Генеральной линией») Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова (1929), фильмом, стирающим грань между игровым и документальным кино и противопоставляющим вертовскому реверсу Танатоса эротизацию машины (сепаратора) и природы<sup>45</sup>. Заболоцкий переносит из этого фильма в свой текст сепаратор, приводящий сельских жителей в восторг («Там, сепаратор, медленно кружа, / смеялось множество крестьянок», с. 269)<sup>46</sup>; сон Марфы Лапкиной о быке, вздымающемся над миром («Коровы, мне приснился сон. / Я спал, овчиною закутан, / и вдруг от-

**45** Эйзенштейн и Александров издевательски заменяют оживших быков Вертова на стадо свиней, бросающихся в воду, – (словно бы в них вселились бесы, как в евангельском рассказе об Иисусе в стране Гергесианской (Мф. 8: 32), но эти кадры пародируют также один из киносюжетов братьев Люмьер, в котором конница переплывает реку) и затем разделяемых на мясокомбинате. Отрывок «Старого и нового» о свиньях завершается кадром с игрушечной фигуркой веселого поросенка; по всей вероятности, он потешается над создателем «Кино-Глаза».

**46** Ср. замечания об эйзенштейновском сепараторе также в стихотворении «Отдых» (1930): Лощилев И. *Феномен Николая Заболоцкого*. С. 129.

крылся небосклон [...] / и посреди большого зданья / стояла стройная корова / в венце неполного сознания. / Богиня Сыра, Молока, / главой касалась потолка», с. 263–264); сцену с коровой-невестой в цветах и бантах («Корова в формулах и лентах / пекла пирог из элементов», с. 264) (илл. 7, 8); вереницу телег, которые тянет за собой трактор («И тяжелые, как дома, / закачались у межи, / медным трактором ведомы, / колесницы крепкой ржи», с. 270). Борьба крестьян с бюрократией, знаменовавшая в «Старом и новом» их превращение в хозяев земли, не оставила в «Торжестве земледелия» никаких следов. Социально-политический аспект фильма не интересовал Заболоцкого, для которого сталинская коллективизация крестьянских дворов была не более чем поводом, чтобы завязать диалог с мирообъемлющими утопиями Федорова, Хлебникова и Циолковского.

**ИГОРЬ СМIRНОВ**  
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ  
И ДЗИГА ВЕРТОВ...