

Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

# МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,  
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Уусикирко Ленинградской области  
2005

## Сирена, поп, покойник: корреспондирующие образы в «Столбцах» Н. Заболоцкого

Авторская стратегия построения сборника держит читателя «Столбцов» в постоянном напряжении. «Поэт заставляет в процессе чтения «припоминать» нечто уже знакомое» [Лошилов: 85]. В качестве «знакомого» могут выступать интертекстуальные мотивы, скрытые цитаты из текстов русской и мировой литературы. Но очень часто «поэт как бы цитирует самого себя» [Лошилов: 85]. Поэтому сборник наполнен корреспондирующими образами, сквозными мотивами, словами-«скрепами», которые устанавливают межтекстовые связи, «собирают» стихотворения «Столбцов» в единый текст. В поэзии Заболоцкого «протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами»<sup>1</sup> [Вагинов: 76].

В «Столбцах» переходят из стихотворения в стихотворение, например, Иуда, кукушка, солдат, младенец, сирена, поп<sup>2</sup>. Что касается сирены и попа, то из 22 стихотворений «Столбцов» варианта 1929 года<sup>3</sup> сирены появляются в четырех («Красная Бавария», «Белая ночь», «Ивановы», «Народный Дом»), поп в двух («Новый быт», «Свадьба»), а в версии заключительного Свода 1958 года<sup>4</sup> к ним прибавляются еще два стихотворения («Болезнь», «Самовар»).

Первый раз сирены предстают перед читателем в стихотворении «Красная Бавария»<sup>5</sup>:

*И в том бутылочном раю  
сирены дрогли на краю  
кривой эстрады. На поруки  
им были отданы глаза.  
Они простерли к небесам  
эмалированные руки  
и ели бутерброд от скуки.*

«Красная Бавария» [Заболоцкий 2002: 311]

Дальше сирена берет в руки гитару и поет для посетителей жестокий романс, после чего в баре начинается «бедлам с цветами пополам» и «бокалов бешеный конклав». В творчестве авангардистов «ги-

тары, скрипки, виолончели, трубы и т.д. повсеместны... Такой их небывалый успех объясняется относительно просто: их форма ассоциируется с сексуальной сферой. С чувственной сферой ассоциирует, и не без оснований, авангард и звук, что отчетливо видно в эротизации мотива голоса (и волос/струн)» [Рагуно: 96]. Сирена же в пространстве сборника реализует идею продажной любви, с ней связан мотив иллюзорности, призрачности, обмана:

*...А на Невке*

*не то сирены, не то девки —  
но нет, сирены — шли наверх,  
все в синеватом серебре,  
холодноватые — но звали  
прижаться к палевым губам  
и неподвижным как медали.*

«Белая ночь» [Заболоцкий 2002: 313]

*Сирены мечутся простые  
в клубках оранжевых волос.  
Иные — дуньками одеты,  
сидеть не могут взаперти:  
ногами делая балеты,  
они идут. Куда идти,  
кому нести кровавый ротик,  
кому сказать сегодня «котик»,  
у чьей постели бросить ботик  
и дернуть кнопку на груди?  
Неужто некуда идти?*

«Ивановы» [Заболоцкий 1995: 131–132]

В Своде-58 Заболоцкий вносит в это строфу незначительные по форме, но кардинальные по содержанию изменения: строку «сирены мечутся простые» он заменяет строкой «стоят волшебные сирены». Оппозиция простой/волшебный и мечутся/стоят представляет собой полюса, крайние точки поля возможного поведения сирен. В соответствии с изменением полюса меняется и положение этого образа в системе сборника. В Своде-58 за сиренами окончательно закреплена волшебность, нереальность, они застывают как изваяние, как мифологический персонаж, который не может изменяться в силу историко-культурной закреплённости его функций, внешнего облика и т.д. В «Белой ночи» автор замещает слова «шли наверх» словами «на заре», заменяя пространственную характеристику временной, при этом сирены вновь оказываются неподвижны.

В первой части стихотворения «Народный Дом»<sup>6</sup> действуют те же сирены, но лишённые ночного ореола таинственности, в своей дневной ипостаси они оказываются просто «девками». Среда их обитания типична:

*Весь мир обоями оклеен —  
пещерка малая любви,  
окошки в образе расселин  
и занавески в виде роз...*

«Народный Дом» [Заболоцкий 2002: 326]

Описание этого жилища переключается с описанием пивной в «Красной Баварии» («В глуши бутылочного рая,/где пальмы высохли давно, —/под электричеством играя,/в бокале плавало окно» [Заболоцкий 2002: 311]) и дома в «Офорте» («городская коробка с расстегнутой дверью/и за стеклышком розмарин» [Заболоцкий 1995: 123]).

Девки обладают всеми признаками сирен, но в сниженном, «перевернутом» варианте:

*Тут девки сели на отлет —  
упали ручки вертикальные,  
на солнце кожа шелушится,  
облуплен нос и плоски лица  
подержанные. Девки сели,  
плетут в мочалу волоса.*

«Народный Дом» [Заболоцкий 2002: 326]

«Сели на отлет» отсылает к сирене «с гитарой на отлет» в «Красной Баварии». Там же ночные сирены «протерли к небесам» свои руки, а днем они у девок «упали». «Подержанные» лица переключаются с «отданными на поруки» глазами. При дневном свете девки разительно отличаются от своего ночного облика, теряется волшебность и нереальность, становятся видны изъяны: «на солнце кожа шелушится,/облуплен нос», «клубки оранжевых волос» («Ивановы») оказываются «мочалом». Трансформацию претерпевает и другой признак сирен — грудь, у девок фиксируется уменьшительное название «грудки» (Ср.: «...измученную грудь обрызгав» («Красная Бавария»), «...и дернуть кнопку на груди» («Ивановы»)/»...и грудки выехали вверх» («Народный Дом»)).

Девки в «Народном Доме» тоже поют, но если сирены в «Красной Баварии» развлекали посетителей бара, то они исполняют романс для своих потенциальных женихов.

В этом смысле функции попа странным образом совпадают с функциями сирен. В «Новом быте» «прекрасный поп поет как бубен», а в стихотворении «Свадьба» он не венчает новобрачных, а веселит гостей:

*И поп — свидетель всех ночей, —  
раскинув бороду забралом,  
сидит как башня перед балом  
с большой гитарой на плече.*

*Так бей, гитара! Шире круг!  
Ревут бокалы пудовые.  
Но вздрогнул поп, завыл и вдруг  
ударил в струны золотые!*

«Свадьба» [Заболоцкий 2002: 321]

Поп не поет, он «воет», играя на гитаре (или «ревет обедню»). «Такие слова, как «рев», «грохот», «гром», «вой» давно стали символами несовершенного — неуместного, чересчур громкого и т.п. музыкального звучания» [Гервер: 80]. В «Столбцах» «вой» имеет широкий диапазон значений, от практически нейтрального до резко отрицательного (граничит со смертью). В стихотворении «Часовой» «вой кукушки полковой/угрюмо тонет за стеной» [Заболоцкий 2002: 78]. Вой паровоза, пронизывающий ночное безмолвие, неприятен, но он расплывается, «тонет» в тишине, поглощается ею. В другом стихотворении также воет не живое существо, а некий механизм («и лампа взвывает, как сурок» [Заболоцкий 2002: 82], «На рынке»), но сравнение с сурком вводит «вой» в поле живых существ. Так, в «Цирке» люди смотрят представление, развлекаются, но совершенно неадекватно выражают свой восторг: «вой всюду в зале тут стоит,/крошечным духом все полны» [Заболоцкий 2002: 101]. «Боевой» настрой зрителей изменяет музыка: «но музыка опять гремит,/и все опять удивлены» [Заболоцкий 2002: 101]. Она переводит внимание зрителей на новое действие. Окончательно же «вой» приобретает значение предсмертного вопля в стихотворении «На лестницах»: «чахоточная воет рыба/в зеленых масляных прыщах» [Заболоцкий 2002: 93]. Такое описание рыбы может навсегда отбить аппетит к любой еде, а эта приготовляемая рыба («там примус выстроен, как дыба») такая же мученица и жертва, как цыпленок из «Свадьбы».

Под «вой» попа начинается полубезумный ритуальный танец, в конце которого

*...по засадам,  
ополоумев от вытья,  
огромный дом, виляя задом,  
летит в пространство бытия.*

«Свадьба» [Заболоцкий 2002: 321]

Последствия «воя» попа «с большой гитарой на плече» соотносятся с последствиями пения сирены «с гитарой наотлет», что фиксируется в строках, закрывающих описание «бедлама». Кроме того, они имеют сходное синтаксическое строение: «И вот, колено оседлав»<sup>7</sup> в «Красной Баварии» рифмуется с «и вот — окончен грозный ужин», «и по засадам» в «Свадьбе», далее в обоих случаях следует деепричастный оборот («колено оседлав» («Красная Бавария»), «ополоумев от вытья» («Свадьба»)), который в «Свадьбе» удваивается, распространяется на следующую строку («виляя задом»), а затем описывается конечное действие, результат: «бокалов бешеный конклав/зажегся как паникадило» («Красная Бавария»)/«огромный дом, виляя задом,/летит в пространство бытия» («Свадьба»).

Этот пример сближения попа и сирены не единичен. Описание попа в стихотворении «Новый быт» в некоторых деталях совпадает с характеристикой сирен в «Ивановых». Сирены идут, «ногами делая балеты» («Ивановы»), а поп — «тряся ногами» («Новый быт»). Изгнанный «новой жизни ополченцем», он «уходит в рощу», практически, туда, где обитали сирены в «Белой ночи». Но в варианте Столбцов-29 роща в «Белой ночи» была не названа, а описана. «Я шел сквозь рощу» появится в «Белой ночи» в Своде-58, а «Новый быт» утратит упоминание о ней, вместо этого добавятся строки, еще более сближающие сирену и попа: «Неужто некуда идти?» («Ивановы») — раздумывают сирены, «Ужель идти из дома прочь?» («Новый быт») — вопрошает поп.

Поп, по сути, становится мужским вариантом сирены. Они дополняют и замещают друг друга, ведь если сирена относится к сфере тела, плоти, то поп претендует на влияние в сфере духовной. Однако духовность заменяется обрядами, а они, в свою очередь, приобретают исключительно декоративную функцию — «священнослужитель» не служит, а играет роль, его приглашают на свадьбу («Свадьба», «Новый быт») или к больному («Болезнь») только по традиции. В результате поп также крепко связан с телом, как и сирена, но если ее образ имеет и мифологический подтекст, то поп замкнут исключительно на быте: он постоянно поет и/или ест, его атрибут — это гитара и «чугунный крест из серебра» («Болезнь»). Такое оксюморонное сочетание вызывает ассоциации с богатством (серебряный крест, тяжелый, как чугун), но также и с новозаветной формулой «нести свой крест», но она переосмыслена, а точнее, слова ее восприняты в прямом значении. В результате «тяжкий крест» попа это не его служение, а символ священства — тяжелый серебряный крест:

*Он весь ругается и силы напрягает,  
Чугунный крест из серебра  
Через порог переставляет.*

«Болезнь» [Заболоцкий 2002: 76]

Так же автор подчеркивает мнимую «возвышенность» и «духовность» этого персонажа ироничным описание самовара в одноименном стихотворении:

*Самовар, владыка брюха,  
Драгоценный комнат поп!*

«Самовар» [Заболоцкий 2002: 98]

«Поп» и «владыка брюха» уравниваются, становятся синонимами. Контексты, в которых в «Столбцах» появляется «брюхо», не оставляют сомнения в том, что семантика его далека от сферы духовного и максимально приближена к быту, к телу, к еде. Так в «Рыбной лавке» царь-балык назван «самодержцем брюха», в стихотворении «На рынке» обладателем брюха оказывается калека, а в «Народном Доме» гитара, принадлежащая девкам-сиренам.

Показательно, что стихотворения, в которых упоминаются сирена и поп, объединяются в некие смысловые пары, например, «Свадьба» — «Красная Бавария» и «Новый быт» — «Ивановы». Помимо функциональной идентичности персонажей (сирены и попа), их связывает схожая тематика. Пара «Свадьба» — «Красная Бавария» реализует тему праздника, приема гостей, общего веселья, граничащего с безумием. Заканчиваются они также аналогичным образом: происходящему в замкнутом помещении (доме/баре) противопоставляется жизнь за его пределами, «в глуши времен» («Красная Бавария») = в «пространстве бытия» («Свадьба»). Противопоставление маркируется указательным «там» (типичным для «Столбцов»): «Там Невский в блеске и тоске» («Красная Бавария»)/«А там — молчанья грозный сон» («Свадьба»). Происходящее «там», соответственно, коренным образом отличается от описываемого до того, выступает неким идеалом, хотя, по мнению Г. В. Филиппова, «"Нагие полчища заводов», «труда и творчества закон», заявленные в стихотворении «Свадьба», только продекларированы, но творчески не воплощены» [Николай Заболоцкий: 17]. В любом случае, мир «там» представлен как принципиально иной.

Во второй паре стихотворение «Ивановы» условно можно рассматривать как продолжение «Нового быта». Младенец, который в «Новом быте» растёт, «мужает», выгоняет попа, «садится прямо в комсомол» и женится, в «Ивановых» выходит на работу. Ивановы представлены как хозяева новой жизни, «нового быта»:

*Но вот — все двери растворились,  
повсюду шепот побежал:  
на службу вышли Ивановы  
в своих штанах и башмаках.  
Пустые гладкие трамваи  
им подают свои скамейки;  
герои входят, покупают  
билетов хрупкие дощечки,  
сидят и держат их перед собой,  
не увлекаясь быстрою ездой.*

«Ивановы» [Заболоцкий 1995: 131]

Автор иронично называет Ивановых «героями», хотя ничего героического в их поведении вроде бы и нет, однако о них шепчутся, трамваи «им подают свои скамейки», что очень напоминает «подать коня» в героическом эпосе, а «в своих штанах и башмаках» ассоциируется с «в своих доспехах». Такие скрытые намеки, отсылающие к эпической традиции, противопоставляют стихотворение героической поэзии, а Ивановых ее истинным героям. С подобной анти-героической тенденцией мы встречаемся также в других стихотворениях сборника. F. Bjorling отмечает, что «Столбцы» в принципе проникнуты анти-героическим пафосом (пафосом развенчания современных «героев»), в них доминирует анти-героическая позиция, которая раскрывает всю банальность и развращенность мира [Bjorling : 13].

В «Новом быте» младенец напрямую не назван «героем», но он «сидит в купели как султан», «Уж он и смотрит свысока/(в его глазах два оселка)/потом пирует до отказа/в размахе жизни трудовой...» [Заболоцкий 2002: 78–79], т.е. по своему поведению он — типичный Иванов.

Отметим, что в «Столбцах» присутствует еще один герой, который совмещает в себе характеристики сирены и попа — покойник из «Офорта», пожалуй, один из самых загадочных персонажей сборника.

*Он голосом трубным молитву поет  
и руки ломает наверх.*

«Офорт» [Заболоцкий 1995: 123]

В Своде-58 Заболоцкий заменяет «ломает наверх» на «вздывает наверх», еще более сближая покойника с сиренами, которые «протерли к небесам/эмалированные руки». Молитва связывает покойника с ассоциативным полем попа. По высказанной F. Bjorling [Bjorling] и дополненной А. Юнгрен [Юнгрен] версии, в «Офорте» опи-



сывается ситуация торжественных похорон, поэтому на них обязательна фигура священника. Его функции берет на себя сам покойник. Но если поп в «Столбцах» «поет, как бубен», «визжит», «воет» и «ревет», то покойник поет «голосом трубным», более подходящим попу. «Апокалиптический «трубный глас» заменен на «трубный голос», и, тем самым, несколько стилистически снижен, представлен в «человеческом масштабе»» [Юнгрен: 175].

В прочтении А. Юнгрен «медные очки» и «перепончатые рамы» покойника — метафора «оконных рам с переплетами» [Юнгрен: 175]. Он «переполнен до горла подземной водой», что «можно понять как аллюзию на болота, на которых построен Петербург» [Юнгрен: 175]. В связи с этим исследователь рассматривает покойника как условно-метафорический образ «мертвеца-города». Косвенное подтверждение этой идеи находим в стихотворении «Красная Бавария». Изображение покойника перекликается с описанием пивной, но в «зеркальном» виде:

*В бокале плавало окно;  
оно на лопастях блесло,  
потом садилось, тяжелело;  
над ним пивной дымок вился...*

«Красная Бавария» [Заболоцкий 2002: 311]

*Он — в медных очках, перепончатых рамах,  
переполнен до горла подземной водой,  
над ним деревянные птицы со стуком  
смыкают на створках крыла.*

«Офорт» [Заболоцкий 1995: 123]

Окно (его отражение) погружено в пиво, «лопасти» синонимичны «створкам» крыл деревянных птиц, которые, как и «пивной дымок» выются «над ним». (Обратим также внимание на близкую синтаксическую структуру отрывков: употреблено личное местоимение 3 лица он/оно, а через строку дословно повторяющаяся форма «над ним»). Кроме того, в Своде-58 в «Вечернем баре» Заболоцкий заменяет «на лопастях» сравнением «как золото», сближая окно с «медными очками».

В «Красной Баварии» также «скрыто» присутствует «покойник» — это застрелившийся герой из романа сирены. Посетитель бара призывает «молитесь мне — я на кресте/под мышкой гвозди и везде...». И если в «Офорте» покойника «ведут под уздцы», то в «Красной Баварии» гости веселятся «колени оседлав». Общность мотивов, тематическая связанность и близость персонажей скрепляет эти стихотво-

рения, они друг друга дополняют в описании некоторых основных локусов Ленинграда/Петербурга: «царский дом» (дворец), «городская коробка», пивная, Невский проспект.

Однако возможна и другая интерпретация образа покойника в «Офорте», которая потенциально некоторым образом дополняет идею А. Юнгрен о петербургско-ленинградской тематике стихотворения. В романе К. Вагинова «Гарпагогиана» читаем:

*Эх, яблочко, на подоконничке.  
В Ленинграде развелись живы покойнички.  
На ногах у них пружины,  
А в глазах у них огонь,  
Раздевай, товарищ, шубу*

Я возьму ее с собой [Вагинов: 431].

В примечаниях Т. Л. Никольская и В. И. Эрль комментируют: «частушка относится к началу 1920-х гг., когда в Ленинграде действовала шайка «попрыгунчиков», пугающая и грабящая прохожих в ночные часы в глухих местах, чаще всего вблизи городских кладбищ» [Вагинов: 565]. Герой Вагинова вспоминает, как он в белом балахоне, похожем на саван, выпрыгивал из-за кладбищенской ограды и раздевал ошеломленных людей [Вагинов: 431].

По нашему предположению, под ожившим покойником в «Офорте» вполне может подразумеваться такой ночной кладбищенский грабитель. Его поймали, поэтому «ведут под уздцы», а он «молитву поет/и руки ломает наверх» [Заболоцкий 1995: 123]. В этом действии Заболоцкий соединяет явные ассоциации с «заламывать руки» (клясться, «божиться») и «ломать комедию» (играть, обманывать). Т.е. «покойник» пытается доказать свою невиновность. Очевидно, в таком контексте «медные очки» и «перепончатые рамы» — метафора оков, веревок, которыми опутали «покойника», чтобы он не сбежал.

Не до конца ясной остается роль «постояльцев», ведущих «покойника». Юнгрен указывает, что «лексический сдвиг, выделяющий значение «кратковременного пребывания» отсылает к представлению о том, что человек — гость на земле» [Юнгрен: 174] и называет такую метафору «циничной». Можно предположить, что, вполне в духе фантазмагоричного Петербурга-Ленинграда, поймали мнимого «покойника» как раз покойники настоящие, постояльцы тех кладбищ, на которых он орудовал.

Мнимый «покойник»-вор вполне встраивается в парадигму мнимых сирен — девок и мнимых священников — попов. Во всех этих образах содержится потенция двойного прочтения: с одной стороны,

«высокое» — оживший, «воскресший» покойник, мифологическая сирена, отвечающий за духовную сферу священник, а с другой стороны, сниженная, бытовая семантика — вор, проститутка, пьющий и поющий на свадьбе поп.

Эти образы связаны также с темой смерти. Как известно, сирена — символ обмана, иллюзии, порой стоящей человеку жизни. В романсе сирены («Красная Бавария») герой умирает, кончает жизнь самоубийством. В «Белой ночи» Заболоцкий нанизывает эпитеты и метафоры, вызывающие ассоциации со смертью и покойником: сирены странного бело-синего цвета, «холодноваты», а их «неподвижные» губы — бледно-желтые с чуть розовым оттенком — «палевые» (в противоположность алым губам в «Ивановых» — «красный ротик»).

В стихотворении «Офорт» мы имеем дело или с мнимой смертью — покойник оживает, или с мнимым «покойником» — грабителем, который действует около кладбищ, вызывая мистический ужас у горожан.

Что касается попа, то он связан со смертью уже «по роду своей деятельности». Поэт называет его «свидетель всех ночей» («Свадьба»), что подразумевает и обряд венчания, освящающий, разрешающий супружеские интимные отношения, скрытое в них «участие» через исповедь, и ночное чтение молитв у гроба усопшего. Но кроме этого, в «Столбцах» в образе попа реализуется идея смерти духовной: тот, кто должен противостоять хаосу разрушения, сам подыгрывает ему на гитаре.

## Литература

1. Заболоцкий 1995: Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М.: Педагогика-пресс, 1995. — 944 с.
2. Заболоцкий 2002: Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. — СПб.: Академический проект, 2002. — 768 с.
3. Вагинов: Вагинов К. К. Полное собрание сочинений в прозе. — СПб.: Академический проект, 1999. — 590 с.
4. Гервер: Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). — М.: Индрик, 2001. — 248 с.
5. Лошилов: Лошилов И. Е. Феномен Николая Заболоцкого. — Хельсинки, 1997. — 312 с.
6. Николай Заболоцкий: Николай Заболоцкий и его литературное окружение: Материалы юбилейной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. — СПб, «Наука», 2003. — 182 с.

7. Юнгрен: Юнгрен А. Обличья смерти: к интерпретации стихотворения Н. Заболоцкого «Офорт»//Scando-Slavica. — 1981. — Tomus 27. — С. 171–179.
8. Bjorling: Bjorling F. Ofort by Nikolaj Zabolockij. The Poem and the Title//Scando-Slavica. — Tomus 23. — 1977. — P. 7–16.
9. Faryno: Faryno J. «Алогизм» и полисемантизм авангарда (на примере Малевича)//Russian Literature XL (1996). — С. 91–120.

## Примечания

- <sup>1</sup> К. Вагинов Козлиная песнь, 1928.
- <sup>2</sup> Об образах Иуды, кукушки и солдата подробнее см.: Лоцилов И. Е. Феномен Н. Заболоцкого... С. 96, 207; Золотарева К. А. Человек в поэтическом мире «Столбцов» Н. Заболоцкого//Русская литература и философия: постижение человека: Материалы Второй Всероссийской научной конференции. Часть 2. — Липецк: ЛГПУ, 2004. — С. 117–123; Золотарева К.А. «Кукующие» соловьи и кукушки в «Столбцах» Н. Заболоцкого//Русская филология-16, Тарту, 2005. — С. 112–117.
- <sup>3</sup> Далее Столбцы-29
- <sup>4</sup> Далее Свод-58
- <sup>5</sup> В Своде-58 оно переименовано в «Вечерний бар» и перемещено в «пространстве» сборника на второе место.
- <sup>6</sup> В Столбцах-29 в «Народном Доме» было три части, в Своде-58 Заболоцкий упраздняет деление и вовсе убирает первую часть стихотворения.
- <sup>7</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш, кроме особо оговоренных случаев.