



- «Неосторожность» // И.С. Тургенев: Вопросы биографии и творчества. Л., 1990. С. 25–32. *Лотман Л.М.* История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века. Л., 1982. С. 490; *Вишневская И.Л.* Театр Тургенева: Некоторые вопросы интерпретации классики на советской сцене. М., 1989. С. 93; *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева. Пг., 1924. С. 67–80; *Собенников А.С.* Динамика жанров в драматургии И.С. Тургенева // Судьба жанра в литературном процессе. Иркутск, 1996. С. 22–29 и др.
- 14 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 8. С. 96.
  - 15 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С. Тургенева. С. 61.
  - 16 *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 34.
  - 17 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1958. Т. 12. С. 164.
  - 18 Там же.
  - 19 Цит. по: *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 257.
  - 20 *Гончарова-Грабовская С.* Жанровая модель трагикомедии в русской драматургии конца XX века // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 3. С. 58.
  - 21 *Guarini G.B.* Compendium of Tragicomic Poetry. N.Y., 1974. P. 3–24.
  - 22 *Guthke K.* Modern Tragicomedy: An investigation into the nature of the genre. N.Y., 1966. P. 79.
  - 23 *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978. С. 295.
  - 24 *Кипнис М.* Трагикомедия как жанр драматургии: Генезис и особенности развития: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1990. С. 7.
  - 25 *Гончарова-Грабовская С.* Указ. соч. С. 59.
  - 26 Там же. С. 58.
  - 27 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты и литературные мотивы в пьесах И.С. Тургенева. С. 56.
  - 28 *Гроссман Л.П.* Указ. соч. С. 67–80.
  - 29 *Созина Е.К.* Архетипические сюжеты... С. 57.
  - 30 *Смелянский А.* Концерт для скрипки с оркестром // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 284–285.
  - 31 Там же. С. 289.
  - 32 *Юсупова Л.* Молодой месяц // Коммерсант. 1996. 10 окт. С. 7.
  - 33 Там же.
  - 34 *Сергеева А.* «Две женщины»: сценическая версия комедии И.С. Тургенева «Месяц в деревне» // <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html/>
  - 35 Там же.

УДК 821.161.1–1+9293аболецкий

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. ЗАБОЛОЦКОГО

С.В. Кекова

Саратовский государственный социально-экономический университет, кафедра истории культуры и искусства  
E-mail: kekova@yandex.ru

В статье рассматриваются особенности поэтической образности в раннем творчестве Заболоцкого, которая характеризуется своеобразной семантической парадоксальностью и «аномальностью». Через анализ макрообразов «женщина» и «конь» в структуре художественного мира Заболоцкого выявляются закономерности порождения «абсурдной» смысловой реальности.

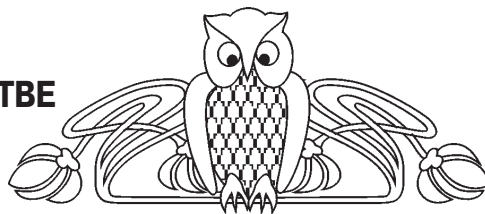
**Ключевые слова:** поэтический образ, художественный мир, семантический парадокс, абсурд.

### Certain Aspects of the Poetic Image Functioning in Zabolotskiy's Early Poetry

S.V. Kekova

The article deals with the peculiar imagery in Zabolotskiy's early poetry, which is characterized by specific paradoxical and abnormal semantics. The analysis of macroimages *woman* and *horse* in Zabolotskiy's poetic works reveals the regularities of the genesis of the *absurd* reality.

**Key words:** poetic image, the world of the literary text, semantic paradox, absurd.



Исследователи поэзии Заболоцкого 20-х – начала 30-х гг. выделяют такие её качества, как экспрессивно-гротескное изображение действительности, затруднённость и сложность формы, ориентация на алогизм, загадочность отдельных образов и стихов в целом (Македонов, Роднянская, Турков, Ростовцева, Семёнова). Насыщенность текстов раннего Заболоцкого сложными для понимания сдвигами смысла, метаморфозами, трансформациями реальной действительности отмечается всеми, кто писал о его поэзии периода «Столбцов» и ранних поэм. Усложнённость смысловой структуры стихотворений раннего Заболоцкого проявляется на разных уровнях. Рассмотрим прежде всего уровень семантической синтагматики и парадигматики текста. Одно из наиболее «аномальных» в смысловом отношении текстов – стихотворение «Офорт»<sup>1</sup>:

И грянул на весь оглушительный зал:  
– Покойник из царского дома бежал!

Покойник по улицам гордо идёт,  
его постояльцы ведут под уздцы;  
он голосом трубным молитву поёт  
и руки ломает наверх.



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

А кругом – громобой, цилиндров бряцанье  
и курчавое небо, а тут –  
городская коробка с расстёгнутой дверью  
и за стёклышком – розмарин<sup>2</sup>.

Текст в целом воспринимается как в высшей степени странный и непонятный, и проявляется это главным образом в области семантической синтагматики, причём как на уровне словосочетаний, так и на уровне предложений и всего текста. Семантически аномальные сочетания здесь представлены весьма широко: это и *оглушительный зал*, и *перепончатые рамы*, и *деревянные птицы*, и предикативное сочетание *он ... руки ломает наверх*. Заболоцкий намеренно нарушает законы семантической синтагматики. Согласно мысли Гака, «основной закон семантического сочетания слов сводится к тому, что для того, чтобы два слова составляли правильное сочетание, они должны иметь <...> одну общую сему»<sup>3</sup>. По Гаку, конкретная реализация этого закона в языке связано с соблюдением одного из трёх условий: 1) наличия общей семы у обоих членов; 2) отсутствия в одном из членов семы, противоречащей семам другого члена («рассогласование»); 3) погашения в одном из членов словосочетания сем, противоречащих семам другого члена, либо перенос из одной семантемы в другую недостающих сем<sup>4</sup>.

Если мы проанализируем с этой точки зрения выделенные выше словосочетания, то обнаружим, что в каждом из них имеет место явное рассогласование. В словосочетании «деревянные птицы», например, мы наблюдаем совмещение несовместимых сем «живое» и «неживое». Можно было бы предположить, что эти противоречащие друг другу семы в данном словосочетании «гасятся» (в соответствии с третьим принципом семантической синтагматики) за счёт изменения слова «птицы». Например, сема «живое существо» будет в этом слове погашена, если речь пойдёт не о живой птице, а, скажем, о её изображении, вырезанном из дерева или сделанном из какого-либо иного материала. Но такое предположение оказывается несостоятельным, поскольку его опровергает контекст: «над ним деревянные птицы со стуком смыкают на створках крыла».

Однако семантическая аномальность данного текста проявляется не только на уровне словосочетаний, но и на уровне предложений и текста в целом.

Так, семантический конфликт «живое» – «неживое»<sup>5</sup> возникает в «Офорте» прежде всего в аномальной, алогичной ситуации: главный «герой» стихотворения – покойник – ведёт себя как живой человек («покойник по улице гордо идёт», «он голосом трубным молитву поёт» и т.д.). Осложняется этот семантический конфликт ещё и

тем, что строка «его постояльцы ведут под уздцы» сталкивает семы «человек» и «конь», что представляет собой реализацию более общего соотношения «человек»– «животное». Исследователи этого стихотворения неоднократно указывали на устойчивость соединения образов человека (покойника) и коня в поэзии Заболоцкого. (Как нам кажется, этот факт имеет отношение и к особенностям метафизики слова в поэзии Заболоцкого: в данном случае он как бы «включает» слово «конь» в слово «покойник».)

Некоторые образы стихотворения не имеют чёткой денотативной соотнесённости (это и загадочные цилиндры, и не менее загадочные постояльцы, и деревянные птицы, и перепончатые рамы). Неясны и связь между этими образами, и законы существования страшного и мучительного пространства, в котором происходит действие основной части стихотворения (можно это пространство назвать условно словом «там», потому что в конце стихотворения появляется пространство «тут»: «А тут – городская коробка с расстёгнутой дверью и за стёклышком – розмарин»).

Итак, мы видим, что текст буквально «раздирают» семантические конфликты. Между тем «Офорт» не только не исключение в системе «Столбцов», но, напротив, стихотворение чрезвычайно показательное с точки зрения смысловых особенностей произведений, входящих в этот сборник. Перед нами встаёт вопрос: каков порождающий механизм семантических аномалий в творчестве раннего Заболоцкого? Существует ли ключ к пониманию «Офорты» и подобных ему текстов?

Исследование других текстов раннего периода творчества Заболоцкого показывает, что принцип совмещения сем «живое» и «неживое» является регулярным, причём реализовываться он может двумя способами: 1) мёртвое ведёт себя как живое и 2) живое наделяется атрибутами мёртвого. «Покойники», «мертвецы», «утопленники» вообще частые герои в стихах периода «Столбцов». При этом сопутствующие им свойства живых существ повторяются, варьируясь, из стихотворения в стихотворение. Так, покойник из «Офорты» наделяется *способностью к передвижению* и *способностью издавать громкий звук*. Но те же признаки всплывают и в других стихах раннего Заболоцкого. Так, в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» покойник «стройно пляшет кекуок» (1,86), там же мы встречаем следующие строки: «Всё смешалось в общем танце, / И летят во все концы / Гамадрилы и британцы, / Ведьмы, блохи, мертвецы» (1,87). В стихотворении «Детство Лутони» имеется тот же смысловый признак: «Там на крепости старинной / Мёртвый царь сидит в меху, / Люди воют, дети плачут, / Царь танцует, как дитя» (1, 402).

Способность издавать громкий звук также акцентируется в стихах Заболоцкого, героями которых являются покойники. В стихотворении



«Искушение» читаем: «холмик во поле стоит, / Дева в холмике шумит» (1,381). Почти дословно совпадает с этой строкой строка из стихотворения «Баллада Жуковского»: «жена одна в гробу шумит» (1,84). Характерно, что в этом стихотворении встречается воспроизведение аномального семантического признака, отмеченного в «Офорте», – совершенно алогичное с точки зрения обыденной логики совмещение признаков человека и коня. Если покойника в «Офорте» «ведут под уздцы», то в «Балладе Жуковского» об утопленнике, пришедшем в гости к царю, говорится следующее: «Утопленник был рад вдвойне – / к войне он точит руки, / берёт поклажу на дыбы, / к царю поклоном головы / он обратился резко / и опустил в речку» (1,382).

Интерпретация выражения «на дыбы» в переносном смысле (т.е. для выражения противодействия, несогласия, упрямства) практически невозможна. В прямом же смысле «на дыбы» значит «на задние ноги» (о лошади)<sup>6</sup>. Не углубляясь в анализ выражения «на дыбы», носящего открыто аномальный характер, отметим, однако, что здесь каким-то странным образом оказались совмещёнными признаки покойника и коня. Своеобразным способом оказались совмещёнными эти признаки и в стихотворении «Человек в воде».

Словно череп, безволос,  
Как червяк подземный, бел,  
Человек, расправив хвост,  
Перед волнами сидел.

Разворачивая ладони,  
Словно белые блины,  
Он качался на попоне  
Всем хребтом своей спины. (1,103)

Странный человек с хвостом, внешний облик которого указывает на его несомненную связь со смертью, имеет ещё и попону, которая, как известно, представляет собой «покрывало для лошадей, собак и др., закрывающее спину и туловище»<sup>7</sup>. Последняя строфа стихотворения опять акцентирует замеченную нами смысловую линию: «А на жареной спине, / Над безумцем хоча, / Инфузории одне / Ели кожу *лихача*» (1,103). Перед нами – своеобразный образ-кентавр, некий человек-конь, к тому же, с чертами, свойственными мёртвому миру.

Иначе проявляется принцип совмещения взаимоисключающих друг друга признаков человека и коня в стихотворении «Болезнь». Здесь больной герой видит свою жену в виде лошади:

Жена, ты девушкой слыла.  
Увы, моя подруга,  
Как кожа нежная была  
В боках твоих упруга!  
Зачем же лошадь стала ты?  
Укройся в белые скиты  
И, ставя богу свечку,  
Грызи свою уздечку! (1,37)

Совмещение в одном телесном облике противоречащих друг другу анатомических деталей приводит к тому, что не только у человека возникают атрибуты коня, но и у коня – атрибуты человека: «А бедный конь руками машет, / То вытянется, как налим, / То снова восемь ног сверкают / В его блестящем животе» (1,44).

Встаёт, таким образом, вопрос о закономерностях формирования предметно-образного мира «Столбцов» и примыкающих к ним стихотворений и поэм. Чтобы эти закономерности обнаружить, попытаемся проанализировать образную ткань стихотворений раннего Заболоцкого в том аспекте, который был предложен ещё А. Белым в книге «Поэзия слова». Поставив проблему раскрытия «индивидуальных разностей зрения» трёх поэтов – Пушкина, Тютчева и Баратынского, исследователь пишет: «Каково отношение Пушкина – к воде, воздуху, солнцу, небу и прочим стихиям природы? Оно – в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, и не в их ограниченной серии. Каково отличие *солнца* Пушкина от *солнца* Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам вопрос»<sup>8</sup>. Блестящий анализ, демонстрирующий индивидуальность каждого поэта, Белый завершает выводом о том, что «изучение трёх природ трёх поэтов по трём зрительным образам нас способно ввести в глубочайшие коды и их душ, и в тончайшие нервы творчества»<sup>9</sup>. Подобный же подход был осуществлён Я.Э. Голосовкером по отношению к группе мифов, в которых выделялись «целокупные образы»<sup>10</sup>. Е.М. Мелетинский не случайно относит к наибольшим удачам Голосовкера «изучение движения некоторых чувственных образов по «кривой смысла» до превращения этой кривой в замкнутый круг»<sup>11</sup>. Подобные «суммы всех слов о солнце» (Белый) и целокупные образы (Голосовкер) можно назвать макрообразами.

Анализ макрообразов, вбирающих в себя комплекс образов, представленных в разных текстах того или иного поэта, – сложная и интересная задача. Исследователи творчества раннего Заболоцкого выделяют некоторые наиболее значимые макрообразы его поэтического мира, хотя и не применяют сам термин «макрообраз». Так, в работах Е. Васильева, К. Пчелинцевой, И. Лощилова<sup>12</sup> анализируются мифопоэтическая составляющая образов «женщина» и «конь», а в статье А. Герасимовой – иронический пласт образа «ребёнок»<sup>13</sup>.

Рассмотрим макрообраз «женщина». Этот образ обладает сложной и обширной парадигмой. Основные «падежи смысла» этой парадигмы можно представить через данную ниже схему:

1. *Женщина – змея* («Цирк». 1,77);  
*женщина – белая гагара* («Цирк». 1,76);  
*женщина – лошадь* («Болезнь». 1, 37);  
*«стая баб»* («Свадьба». 1,358);  
*«рой баб»* («Торжество земледелия». 1, 135).
2. *Женщины – девки с плоскими лицами,*





облупленными носами, шелушащейся кожей» («Народный дом». 1,369);

женщины с «эмалированными руками» («Красная Бавария». 1,340).

3. Женщины – сирены «в клубках оранжевых волос» («Ивановы». 1,356);

женщины – сирены «все в синеватом серебре» («Белая ночь». 1,342).

4. Женщины – сирены, идущие наверх («Белая ночь», 1,342);

женщины-сирены, простёршие «к небесам эмалированные руки» («Красная Бавария». 1,340);

женщина «Сидит без платья, поднимаясь в вышину» («Торжество земледелия». 1,128);

5. Женщина – черкешенка умирает, «смыкая руки в треугольник» («Черкешенка». 1,347);

женщины с «вертикальными ручками» («Народный дом». 1,369).

6. Женщины-сирены идут, «ногами делая балеты» («Ивановы». 1,356);

женщины – пляшут («И бабы выставили в пляске / У перекрёстка гладких ног / Чижа на розовой подвязке» («Фокстрот». 1, 350).

Мы приводим далеко не все «падежи смысла». Но отметим, что для макрообраза «женщина» характерно приобщение к животному началу, тяготение к полюсу патологии как внешнего облика, так и внутреннего (вот одна из самых ярких характеристик образа «женщина» в стихотворении «Свадьба»: «Они едят густые сласти, / Хрипят в неутолённой страсти, / И, распуская животы, / В тарелки жмутся и цветы» (1,358)). Эти моменты присутствуют и в других макрообразах, например, в макрообразе «ребёнок» (анализ макрообраза «ребёнок» см. в нашей статье: «Особенности строения макрообразов в поэзии раннего Заболоцкого. Макрообраз «ребёнок» // Південний архів. Філологічні науки: збірник наукових праць. Вип. XXXVIII. Херсон, 2007. С. 52–62), что приводит к своеобразному «пересечению» их парадигм.

Проанализируем теперь ещё один макрообраз – макрообраз «конь». В стихотворении «Движение» перед нами разворачивается «портрет» коня: «А бедный конь руками машет, / То вытянется, как налим, / То снова восемь ног сверкают / В его блестящем животе» (1,44).

В стихотворении у коня появляются руки, у лошади же из стихотворения «Цирк» вместо морды – «бледное личико»: «Лошадь белая выходит, / Бледным личиком вертя» (1,75).

Напомним, что одно из стихотворений, входящих в «Смешанные столбцы», называется «Лицо коня». Следовательно, если в смыслообразовании образов «женщина» и «ребёнок» происходила мена «человек/животное», то при формировании макрообраза «конь» происходит смысловая мена «животное/человек». Таким образом, можно

говорить о наличии особого механизма смыслообразования, который предполагает взаимную перестановку противоположных по своему значению сущностей (в нашем случае животное и человек как бы обмениваются своими постоянными атрибутами).

Следующий «падеж смысла», входящий в парадигму макрообраза «конь», связан со смысловой трансформацией, «переводящей» данный образ в семантическую зону геометрических фигур (ср. «ручки вертикальные» в составе макрообраза «женщина»): «А конь струится через воздух, / Спрягает тело в длинный круг / И режет острыми ногами / Оглобель ровную тюрьму» (1,354).

В стихотворениях раннего периода происходят и другие трансформации образа коня (лошади): образ может подключаться к ряду архитектурной лексики, и тогда смысловое видоизменение образа может принимать следующий характер: «и в окна конских морд собор / глядит, поставленный в упор» («Обводный канал». 1,363) или (в том же стихотворении): «и вот опять идут мустанги / на колоннаде пышных ног» (1,364).

Таким образом, даже беглый обзор парадигм разных макрообразов показывает, что их «пересечения» не случайным. Различные образы и макрообразы в мире раннего Заболоцкого формируются из определённого набора элементов, что свидетельствует о системном устройстве поэтического мира «Столбцов». Образы создаются из общего «строительного материала» по одним и тем же моделям. Пересекающиеся же элементы парадигм являются единицами поэтического языка, который можно определить как совокупность средств и механизмов трансформации реальности в реальность текста.

## Примечания

- 1 См. блестящие анализы данного стихотворения в следующих работах: Björling F. «Ofort» by Nikolaj Zabolockij. The Poem and the Title // Scando-Slavica. 1977. Т. 23. Р. 7–16 / Пер. с англ. А. Крамера [alexkrm] (2005); Пчелинцева К.Ф. Об одном стихотворении Н. Заболоцкого // Филологические науки. 2001. № 1. С. 111–113; Ljunggren Anna. Обличья смерти: к интерпретации стихотворения Н. Заболоцкого «Офорт» // Scando-Slavica. 1981. Т. 27. С. 171–177; Васильев И.Е. «И грянул на весь оглушительный зал...» (О стихотворении Н. Заболоцкого «Офорт») // Филологический класс. Екатеринбург, 2000. № 8. С. 38–41; Лоцилов И.Е. «Самовар» и «Офорт» // Лоцилов И.Е. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. С. 220–224.
- 2 Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 346. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.
- 3 Гак В. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики. 1971. М., 1972. С. 375.
- 4 Там же. С. 380.



- <sup>5</sup> См. об этом также: *Золотарева К.А.* «Кристаллическая техника»: Н. Заболоцкий и П. Филонов // *Русская филология*. Тарту, 2004. 15. С. 122–127.
- <sup>6</sup> *Ожегов С.* Толковый словарь русского языка. М., 1981. С. 383.
- <sup>7</sup> Там же. С. 498.
- <sup>8</sup> *Белый А.* Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // *Семиотика*. М., 1983. С. 552.
- <sup>9</sup> Там же.
- <sup>10</sup> *Голосовкер Я.* Логика мифа. М., 1987.
- <sup>11</sup> *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. М., 1976. С. 142.
- <sup>12</sup> См.: *Васильев И.Е.* Указ. соч.; *Лоцилов И.Е.* Указ. соч.; *Пчелинцева К.Ф.* Персонажи «Столбцов» Н. Заболоцкого в их связи с обрядом инициации // *Литература и фольклорная традиция*. Волгоград, 1993. С. 81–83.
- <sup>13</sup> *Герасимова А.Г.* Младенец кашку составляет: Иронический инфантилизм раннего Заболоцкого // «*Scribantur haec...*»: Проблема автора и авторства в истории культуры: Материалы науч. конф. (Москва, 12–15 мая 1993 г.). М., 1993. 75–78.