

Н.В. БЕЛЯЕВА
(Киев)

**ОТ ДЕКАДАНСА ДО ПОСТАВАНГАРДА:
ПОЛИЦИТАТНАЯ ПОЭТИКА РОМАНА
К. ВАГИНОВА «КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ»**

Целью данной статьи является рассмотрение тех аспектов поэтики романа К.Вагинова «Козлиная песнь» (1927), которые генетически и функционально связаны с декадансом как стилевым явлением [18, 18; 19, 203; 25, 155]. Такая постановка вопроса дает возможность уточнить многие жанрово-стилевые тенденции эпохи и закономерности стилового развития литературы XX века. На первый взгляд, поэтика декаданса не воспринимается как знаковая черта русского романа 1920-х годов. Но, учитывая исключительное жанровое многообразие, без преувеличения беспрецедентное даже на фоне интенсивного развития романистики в целом, можно с уверенностью предполагать наличие декадентского компонента в поэтике романа данного периода.

В системе русской литературы XX века романистика Вагинова определяется как явление поставангардной («странной») прозы, наряду с прозой Л.Добычина, Д.Хармса, С.Кржижановского [13, 99; 14, 31-32]. Стилевая специфика «Козлиной песни» детерминируется, в первую очередь, ее принадлежностью к постсимволизму, или, по классификации А.Ханзена-Леве, к третьей фазе русского символизма – символизму гротескно-карнавальному [21, 12-19]. Данная фаза (С III) характеризуется тем, сам символизм в ее рамках «становится «мифом», чьи тексты приобретают характер символов» [21, 17], т.е. повышенной, даже по сравнению с предшествующими этапами символизма, интертекстуальной насыщенностью.

Интертекстуальность Вагинова, «Козлиной песни» в частности, при этом рассматривалась в несколько иных направлениях. основополагающие работы Т.Никольской и А.Герасимовой определили в качестве субстанциональных мифопоэтические (в свою очередь, со ссылкой на статью Л.Черткова в мюнхенском издании Вагинова 1982 года) исследования вагиновского «туманного эпоса» – мифа о пришествии Аполлона, мифа о Филострате и мифа об Орфее [9,

138-141]. При этом для самого Л.Черткова поэзия Вагинова – не только исток его прозы, но и антипод: «Вагинов-поэт и Вагинов-прозаик – это доктор Джекиль и мистер Хайд [...]. Поэзия его возвышенна, проза же [...] как-то изначально безблагодатна» [15, 205]. Данные исследования можно соотнести с такой знаковой чертой эпохи, как автоинтертекстуальность вагиновских текстов.

О.Шиндина, вначале на материале первых прозаических произведений (повести «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема»), обосновала рассмотрение прозы Вагинова как метатекстуальной [22, 104-107], что полностью совпадает как с закономерностями развития русского модернизма, так и с жанровой динамикой некоторых его специфических результатов (автомифологизация, гибридизация поэзии и прозы, «самосознающая» проза, роман о художнике, роман о романе и т.д.). Разнообразие подходов и телеологии исследований вагиновской интертекстуальности объясняют также и разнообразие выделяемых в качестве доминантных, стилеобразующих элементов прозы Вагинова античные аллюзии, мифопоэтику, метатекстуальность и квалификацию его творчества как связанного и с символизмом, и с акмеизмом, и с футуризмом (в меньшей степени), и с поставангардом, и с обэриутами, и с сюрреализмом, и с экспрессионизмом и т.д. На данном этапе представляется возможным уточнить многие наблюдения, а также систематизировать аспекты интертекстуальности вагиновской прозы за счет подключения некоторых новых кодов.

Учитывая характеристику гротескно-карнавального символизма, в системе которого «один и тот же текст или отрывок может быть прочитан с помощью различных кодов, причем собственно символистский является лишь одним из многих» [21, 18], можно сразу предположить непродуктивность моностилистической интерпретации материала, а, напротив, указать на перспективы трактовки вагиновской прозы как явления гетерогенного и полистилистического.

В то же время, полистилистика или полицитатность как характеристики вагиновской поэтики нуждаются в существенной конкретизации. Поэтика романа «Козлиная песнь» свидетельствует о сознательной ориентации на декадентски-модернистскую традицию как некую системность. Буквальный перевод слова «трагедия», давший заглавие роману, в одно и то же время сигнализирует о пародийно-

пастишизирующей установке автора на подключение собственно символистского кода, прежде всего, напряженных дискуссий русского символизма по поводу «Рождения трагедии» Ницше (основными для Вагинова следует считать работы Вяч.Иванова, А.Белого и связанные с ними концепции М.Бахтина, Л.Пумпянского и всего бахтинского круга, к которому принадлежал и сам автор «Козлиной песни»), а также о созвучности поискам европейского модернизма («Шестеро персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло, «Песнь козла» Ф.Верфеля, «Шутовской хоровод» О.Хаксли). Топос *theatrum mundi* при этом играет подчиненную роль в отношении не менее разработанной топики мира наизнанку и, в особенности, топики путешествий в загробный мир (Гомер и пародии на данный топос гомеровских произведений, «Сон Сципиона» Цицерона и его позднейшая трактовка Макробием, шестая книга «Энеиды» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия, Лукиан, Данте). Взаимосоотнесенность данных топосов в «Козлиной песни» объясняется при рассмотрении комплекса ее паратекстуальных элементов – заглавия, «предисловий», «интермедий» и «междусловий».

Именно в предисловиях и междусловиях задается проекция современного Петербурга – Ленинграда как мертвого города и как города мертвых («автор по профессии гробовщик»), в интермедии уточняется временная условность по оси «в прежние времена» (до 1917 года, также выделен период 1921-1922 гг.), а в «междусловиях» пространственно-временные координаты в очередной раз остраиваются как метатекстуально-игровые: «пока я пишу, летит ненавистное время. В великом рассеянии живут мои герои по лицу Петербурга» [7, 99]. Заданность, принципиальная субъективность пространства-времени в «Козлиной песни» коррелирует с ее нарративной организацией – повествующие инстанции программно остраиваются: «автор» двух «предисловий», «произнесенного появляющимся на пороге автором» и «произнесенного появившимся посередине книги автором», репрезентирован одновременно двумя модусами повествования, и в первом («пока я пишу»), и в третьем лице («автор молод еще»). Повествуемый мир, мир персонажей строится по аналогии «Балаганчика» А.Блока, в том числе и с опорой на его пародийно-гротескный, автопародийный и автомифологизирующий характер. Так, герои блоковской лирической драмы – проекции лирического

героя самого поэта предшествующих этапов творчества, один из главных героев «Козлиной песни» – «неизвестный поэт» – не просто наделен автобиографическими чертами, важнейшей из которых является «авторство» вагиновской поэзии, он подвергается ироническому остранению «автором», в свою очередь остраняемым тотальной иронией современной трагедии-«козлиной песни».

И автор, и герои романа – Тептелкин, «неизвестный поэт» (позднее обретающий именование «Агафонов»), Миша Котиков, Костя Ротиков, «поэты» Асфоделиев, Троицын, «философ» Андриевский – люди искусства. Данный аспект поэтики романа, неизменно комментируемый как маркер жанра «романа с ключом» (и открывающий широчайшие возможности для гипотез о его прототипике), лежит в основе его прочтения и как метатекстуального, и как романа с зеркальной конструкцией («автор» систематически рефлексивирует по поводу собственного творимого творения). Автобиографизм, автомифологизм и автометатекстуальность романа – не прямые и не простые, принцип лирической драмы-трагедии и одновременно пародии на нее – важнейший жанровый принцип этого варианта «романа-трагедии». Жанровая поэтика «Козлиной песни» инкорпорирует все три литературных рода («песнь», «трагедия», роман), аллюзивно помещая произведение в теоретические дискуссии эпохи, когда жанровая гибридизация предвосхищает многие откровения постмодернистской поэтики. Поскольку «Козлиная песнь» – роман о поэтах и первый роман поэта Константина Вагинова, именно поэтическая интертекстуальность составляет структуру аллюзивного коннекта – и эксклюзивного, и стереотипного.

1. Прозу Вагинова, как прозу поэта, правомерно рассматривать в русле типичных для рубежа веков процессов – поэтизации прозы, прозаизации поэзии, отмеченных А.Ханзен-Леве как системообразующих для всех трех фаз русского символизма. Тематически «Козлиная песнь» обнаруживает автоинтертекстуальный характер относительно вагиновских сборников стихотворений «Путешествие в хаос» и «Петербургские ночи» (стихотворения печатались отдельно), альманаха «Островитяне», поэмы [1925 год], сборника [Стихотворения] (1926). При сравнительно продуктивной отработке проблемы автоинтертекстуальности «Козлиной песни» обращает внимание своей неразработанностью аспект именно поэтической генеа-

логии вагиновского стиля. «Начал писать в 1916 г. под влиянием «Цветов зла» Бодлера», – эта цитата из «Автобиографии» Вагинова [8, 110], кочующая по всем предисловиям и обзорам его творчества, не получила полноценной реализации в качестве инструктивной для исследования интертекстуальности.

Интертекст Бодлера в «Козлиной песни» не ограничивается «Цветами зла» (так, сохранился экземпляр «Искусственных раев» с пометками Вагинова [7, 525]) и поддается дешифровке на нескольких уровнях. Во-первых, мотивный уровень поэзии Вагинова насыщен «бодлерианой», а будучи цитируемым в романе, обретает полицитатный статус (смерть/сон заживо, живой мертвец, прокаженный, безумец, больной, мученичество поэта, Орфей, Дон Жуан в аду etc.). При этом бодлеровский текст Вагинова – система аутоконституционная в значительно большей степени, нежели созданная под влиянием «бодлеризма» эпохи. Во-вторых, пространственно-временная организация «Козлиной песни» содержит сложный аллюзивный коннект, в равной степени возводимый как к «Цветам зла», так и к «Искусственным раям». Бодлер заявляет о намерении написать свою версию Дантова «Ада» – сто стихотворений «Цветов зла» [5, 295]. Реализованная не буквально (только в первом издании, затем расширенном), эта установка ознаменовала рождение нового текста мировой поэзии – архетипа городской лирики. Архетип загробного странствия – сошествия в ад в бодлеровской версии приобретает синсемантическую архетипу пути поэта – Орфея, блуждающего в адском лабиринте современного города и одновременно в «искусственных раях» воображения.

В «Козлиной песни» путь поэта – это и «карнавальное блуждание по стране мертвых», используя формулу М.Бахтина (Ленинград – мертвый город, «гроб» Петербурга, а сам Петербург 1920-1922 гг. – город вымерший и буквально, и фигурально); и осознанный «маршрут» поэта, отправной точкой, порогом которого и «автор», и близкий ему «неизвестный поэт» стремятся сделать либо наркотический транс, либо самопроизвольный припадок безумия: «1916 г. [...] В этом кафе молодые люди мужского пола уходили в мужскую уборную не затем, зачем ходят в подобные места. Там, оглянувшись, они вынимали, сыпали на руку, вдыхали и в течение некоторого времени быстро взмахивали головой, затем, слегка поблуднев, воз-

вращались в зал. Тогда зало переменялось. Для неизвестного поэта оно превращалось чуть ли не в Авернское озеро, окруженное обрывистыми, поросшими дремучими лесами берегами, и здесь ему как-то явилась тень Аполлония» [7, 19-20]. Программный характер данной версии «искусственного рая» фиксируется в двойной аллюзии – Авернское озеро – мета самого известного в мировом искусстве начала пути в загробный мир; «Аполлоний» – персонаж любимого романа Вагинова «Жизнь Аполлония Тианского» Флавия Филострата, обладавший секретом вечной жизни. Топосы ада и рая намеренно сопоставляются, не только ввиду их генетической изопространственности (архаическая традиция, в том числе и славянская, не противопоставляет ад и рай пространственно по вертикали), но и в силу мотивированности бодлеровским интертекстом. Привычный ад поэта в мертвом городе переходит в «искусственный рай» кокаиниста: «Неизвестный поэт... достал белое, искрящееся из кармана, отвернулся к стене, особое звучание, похожее на протяжное «о», переходящее в «а», казалось ему, понеслось по улицам. Он видел – дома сузились и огромными тенями пронзили облака. Он опустил глаза, – огромные красные цифры фонаря мигают на панели. Два – как змея, семь – как пальма» [7, 22].

Ретроспекция «1916» – «1918-1920 гг.» продолжается в повествоваемом времени: «Ночь темна. Сейчас третий час ночи. Любимый час моих героев. Час расцвета неизвестного поэта, его способностей и видений. Я снова вижу: сквозь лютый мороз, по снежным ухабам улиц, под ужасающий ветер, от которого омертвевает лицо, он ищет опьянения, не как наслаждения, а как средства познания, как средства ввергнуть себя в то священное безумие (*amabilis insania*), в котором раскрывается мир, доступный только прорицателям (*vates*)» [7, 26-27]. Аллюзивный бодлеровский слой осложняется приемом двойной иронической повествовательной маски – и «автор», и его герой осведомлены о том, что и священное безумие, и пророчество поэта – топосы, «неизвестный поэт» культивирует священное безумие как высокое служение: «Хотел бы он быть главою всех сумасшедших, быть Орфеем для сумасшедших» [7, 44].

Интертекст Бодлера формирует знаковую систему образа «неизвестного поэта» как декадента, как «путешественника» по иным мирам, как декадентствующего денди с соответствующей программой

жизнетворчества – эстетизмом (трость с аметистом, изысканный круг любимых авторов, топос книги, артифиционализм, духовное родство с «падшей» девушкой Лидой, творчество как опьянение-падение). Знаковая система образа «неизвестного поэта»-декадента строится в конвенции демифолигизирующих / ремифологизирующих тенденций, программных для гротескно-карнавального символизма. Путешествие в потусторонний мир как версия инициации оборачивается неудачей. Прибытие «неизвестного поэта» на «страшный суд» «в рваных сапогах, нечесаным и безумным» «перед туманным высоким трибуналом» – Данте, Гоголь, Ювенал, Гораций, Персий – завершается изгнанием обратно «в ужасный город». «Вина» поэта формулируется как вполне постмодернистская техника «порождения» «автора», смеющегося над своими героями, т.е. реализующего принцип тотальной иронии:

«...Я породил автора, ... я растлил его душу и заменил смехом. [...] Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться».

И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию. И все становятся серьезными и страшно печальными.

– А очень мучились вы?

– Очень мучились, – отвечает неизвестный поэт.

– И ты позволил автору посмеяться над вами?

– Нет тебе места среди нас, несмотря на все твое искусство, – поднимается Дант» [7, 67-68].

«Искусство» оставляет поэта: «Однажды он почувствовал, что солгали ему – и опьянение, и сопоставление слов» [7, 95]. Он пытается силой воли сойти с ума: «Правда, в безумии для меня теперь уж нет того очарования..., которое было в ранней юности, я не вижу в нем высшего бытия, но вся жизнь моя этого требует, и я спокойно сойду с ума» [7, 96]. Волевое безумие, принципиально отличное от «ранней юности» с ее верой в сакральную силу «нисхождения во ад», равносильно духовной смерти – утраты души: «Ему казалось, что он слышит звуки сестр, видит нечто, идущее в белом венке, с туманным, но прекрасным лицом. Затем он почувствовал, что изо рта его вынимают душу; это было мучительно и сладко» [7, 98]. Он перестает быть «неизвестным поэтом» и становится «Агафоновым» (возможна аллюзивная связь с афинским трагиком Агафоном, выве-

денным в качестве персонажа в комедии Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий» и как действующее лицо «Пира» Платона; все эти аллюзии учитываются в романе Виланда «Агафон»; каламбурно – «персонаж»), и, несмотря на все усилия, на краткие мгновения, когда прежнее состояние возвращается к нему, он остается «человеком с палкой, украшенной аметистом» и завершает свой текст выстрелом в висок.

Текст Бодлера в романе намеренно остраняется как система аллюзий, как программа, задающая двойственный – трагико-героизирующий и иронический модус. И «автор», и «неизвестный поэт», и другие герои романа обмениваются между собой бодлеровскими аллюзиями как сигналами-цитатами, актуализирующими и контекст эпохи (стереотипный вариант), и скрытый от непосвященных глубинный смысл трагического бунта (эксклюзивный вариант). Субкодом на этом фоне является своеобразный синтез обоих вариантов – бодлеровские аллюзии текста А.Блока «декадентского» извода. Так, лейтмотивом программной (в оценке автора – лучшей) статьи Блока «О современном состоянии русского символизма» звучит: «Искусство есть *Ад*. Недаром В.Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». По бесчисленным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта...»; «...Искусство есть чудовищный и блистательный *Ад*. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы...»; «...В черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой – сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных, – тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет» [3, 433-434]. Блок, «изживавший» свое декадентство и проклиная собственную иронию, в статье предельно серьезен, в стихотворениях, составляющих иллюстративный ряд к статье – иронично-насмешлив. Архетип юноши-старца, по-разному вписанный соответственно в тексты Бодлера и Блока (и в житетексты обоих поэтов), в образе «неизвестного поэта»-«Агафонова» развернут и на сюжетном, и на мифопоэтическом уровнях, точнее, на их взаимопересечении, программном для постсимволистского романа.

В самом «дантовском» цикле А.Блока «Страшный мир», в стихотворении «Песнь Ада» лирический герой совершает путешествие в загробный мир и там встречает бледного юношу с «затянутым станом», «увядшей розы цвет в петлице фрака Бледнее уст на лице мертвеца; На пальце – знак таинственного брака – Сияет острый аметист кольца...» [4, 11-12]. Вина-наказание юноши-вампира – каждую ночь вонзать свой перстень в плечо соблазненной им и любимой девушки. «Неизвестный поэт»-«Агафонов» тщетно пытается найти свою спутницу Лиду – ее увели в концентрационный лагерь, «а он стоял как парализованный» [7, 121]. Лида – спутница героя в его блужданиях по аду-городу и по искусственным раям, но она – декадентская версия Эвридики-Беатриче, очередное воплощение падшей Софии, Души мира (Лидия – «жемчужина», символ души etc.); ее «фиалковые глаза» в сочетании с серафической телесностью, нарочито неправдоподобными версиями «падения» и гротескными репликами петербургской проститутки («Так ведь и на понюшку не заработаешь») фиксируют совмещение черт блоковской Незнакомки и Сонечки Мармеладовой.

Декадентский текст романа строится не только в связи с образом «неизвестного поэта», хотя именно он персонифицирует наиболее последовательный его вариант, остраивает его, выводя на метатекстуальный уровень, тем самым и преодолевая собственную предсказуемость, и реализуя заголовочную иронию – поэт становится жертвой, чтобы автор смог пообещать рассказать «другие истории» в заключительных строчках романа.

2. Мотивы «падения», «гибели», «сошествия во ад», озвученные «неизвестным поэтом», гармонируются и им самим, и его другом Тептелкиным важнейшим мотивом «возрождения», «воскресения», которым лишь частично совпадает с центральным мифом символизма – мифом о вечном возвращении. Жизнетворческая программа мифопоэтического символизма, центром которой стала версия мифа об Орфее, предполагала трехступенчатый символический маршрут: восхождение – нисхождение – творческий («дионисийский») хаос. Зафиксированный Блоком в очерке «Призрак Рима и Monte Luca» (цикл путевых впечатлений об Италии «Молнии искусства»), служащем своеобразным автокомментарием к стихотворению «Песнь Ада»: «...описанное мною нисхождение под землю и восхождение на

гору имеет много общих черт если не с способом создания, то с одним из способов постижения искусства» [3, 404] – этот маршрут содержит и префигурацию рецептивной установки.

Генеалогию маршрута и его мифологическую «топографию» неоднократно анализировал Вяч.Иванов (программные статьи «Символика эстетических начал», «О границах искусства»). «Восхождение – символ того трагического, которое начинается, когда один из участвующих в хороводе Дионисовом выделяется из дифирамбического сонма. [...] Во всяком восхождении – “incipit Tragoedia”. Трагедия же знаменует внешнюю гибель и внутреннее торжество человеческого самоутверждения. [...] ...После «возвышенного»... и после «прекрасного», принцип которого – милость нисхождения, – третье, демоническое, начало наших эстетических волнений: имя ему – хаотическое. [...] Это царство не золотосолнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь и не розовых и изумрудных возвратов к земле, но темного пурпура преисподней» [10, 41-45]. В лекциях по русской литературе М.Бахтин отмечает, что эти три «эстетические начала» стали для Вячеслава Иванова «формами самого бытия» [2, 319] (в полном соответствии с магистральным правилом декадентства). Комментируя Иванова, Бахтин созвучен конвенции «Козлиной песни»: «В хаосе уничтожается личность [...] она распадается на лики. [...] Хаос, дионисийское начало и есть основа искусства. Так, актерство – это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов. Это отметил уже Аристотель. Он говорил, что человек стремится к цельности, а в драме, наоборот, разбивает себя и свое единство, стремится к многим личностям, к многим жизням. Все три начала – хаос, восхождение, нисхождение – связаны между собой» [2, 319-320]. Роман-трагедия «Козлиная песнь» содержит все три эстетических начала, реализованных на всех уровнях его поэтики – от лексико-семантического до сюжетно-композиционного, нарративного и интертекстуального.

Для «неизвестного поэта» пути нисхождения-восхождения связаны прежде всего с «бесконечным пространством всемирной литературы» и «всех областей искусства» [7, 119], с «непостоянством всего существующего», с «перенесением себя в иные страны и народности» [7, 21], в частности, с образами Орфея, Аполлония Тианского, Данте, Гонгоры. «Не стоит философствовать... мы давно – я искусст-

венно, вы – литературно – пережили гибель, и никакая гибель нас не удивит. Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих, и может избрать любую гибель...» [7, 36]; «Если вы думаете, что мы погибли, то вы жестоко ошибаетесь..., мы особое, повторяющееся периодически состояние и погибнуть не можем. Мы неизбежны» [7, 39] – лейтмотивные реплики «неизвестного» поэта произносятся им как цитаты из книг, как роли, с подчеркнута картинными жестами и мимикой, остраивающими их трагический смысл. Саморефлексия, поза «непонятого» избранника переходит в трагическую тональность на контрастирующем фоне мертвого города: «Здесь нельзя говорить о сродстве поэзии с опьянением [...], о нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов, и визгов, для нахождения новой мелодии мира. Они не поймут, что поэт должен быть во что бы то ни стало Орфеем и спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с Эвридикой – искусством и, что, как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает. Неразумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство.

Средство изолировать себя и спуститься во ад: алкоголь, любовь, сумасшествие...» [7, 66-67]. Петербург-Ленинград в «путешествиях в себе» «неизвестного поэта» превращается то в Рим (очередная автобиографическая аллюзия – Гиббон указан Вагиновым в «Автобиографии» как любимое детское чтение), то в некий собирательный, условный античный город, куда попадает душа «Агафонова» после его духовной смерти, тем самым совершая круг нового воплощения. В «круговой новелле» «неизвестный поэт» называет Петербург «центром эллинизма» [7, 81]. Если для него самого за этим скрыт кодекс культурного стоицизма, способность ощущать себя чужим в любой эпохе, а в то же время вечно возрождающимся, выходящим из ада Орфеем, то для Тептелкина «Петербург – центр гуманизма»: «Все мы любим книги... Филологическое образование и интересы – это то, что нас отличает от новых людей» [7, 80]. Если «роль» «неизвестного поэта» – декадентская, то «роль» Тептелкина – классицистическая. Он твердит о «возрождении», как о личном спасении-восхождении, так и о возрождении гуманистической традиции – проекции античной классики, Ренессансного гуманизма в условиях «нового христианства» – «большевистского варварства»: «Для него

одно лицо было у мироздания, и Возрождение для него сияло одной своей стороной. Вполне светоносным было для него Возрождение» [7, 100]. Личное возрождение Тептелкина сводится к женитьбе на Марье Петровне Далматовой – эта сюжетная линия варьируется на аллюзивном уровне от пародийно-мещанской и утрированно «фрейдистской» версии до «Новой жизни» Данте, «алхимической свадьбы», «небесного брака» и обретения «голубого цветка». «Он жил в постоянном ощущении разлагающейся оболочки, сгнивающих семян, среди уже возносящихся ростков.

Для него от сгнивающей оболочки поднимались тончайшие эманации, принимавшие различные формы» [7, 16]. Тептелкину является Филострат – автор «Жизнеописания Аполлония Тианского»: «Смотри, – казалось Тептелкину, говорил он, – следи, как Феникс умирает и возрождается» [7, 18]. «Возрождение» Феникса будет прервано смертью Марьи Петровны, буквально сбившейся с пути во время церковной процессии, которую она воспринимает как «архаический театр и условное представление», упавшей в воду (т.е. пережившей временную смерть), и хотя спасенной в тот момент, но не воскресенной, умирающей от переохлаждения. Тептелкин вместо Феникса видит голубя, его спасение все-таки осуществляется, но такое спасение не равно возрождению, поскольку задолго до финального эпизода Тептелкин ощущает, «...что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал к этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов, к которым он причислял себя раньше, что ничего ему не дано сделать в мире, что пройдет он как тень и не оставит по себе никакой памяти или оставит самую дурную» [7, 137]. На профанном уровне сюжета этому соответствует «несчастье» – вручение портфеля председателя Жакта. На уровне цитатно-аллюзивном «падение» Тептелкина оформляется как ослабление веры в загробный по модели любимой книги – «Сна Сципиона» Цицерона и «путаницы», возникшей по вине малограмотной Марьи Петровны: вместо ожидаемой «Аркадии» Якопо Саннадзаро она увлекает Тептелкина «Верным пастухом» Баттиста Гварини. Путаница имеет принципиальный для «библиофага» Тептелкина смысл. Обе книги связаны топосом Аркадии – версией потустороннего пространства. Разница состоит в большей «авторитетности» итальянского издания Саннадзаро и французского двуязычного из-

дания Гварини, но Саннадзаро Тептелкину достается в позднем издании, «...с золотым обрезом, в черном переплетце – это был переплет новый, восьмидесятых годов прошлого столетия, – внутри же улыбалась Венеция; правда, это не был удивительный шрифт Альдов, даже не бедного Манучия Младшего, у которого был только один ученик и великолепная библиотека» [7, 139]. Альд Мануций в связи с образом Тептелкина представляет скрытую аллюзивную инструкцию – одной из самых знаменитых альдин является «Жизнеописание Аполлония Тианского» Флавия Филострата (1501), двойника, спутника и наставника Тептелкина и других героев романа.

Топос Аркадии в романе оттеняет слишком явное доминирование «ада» в структуре пространства потустороннего мира. В то же время, «аркадская» топика для героев «Козлиной песни», как минимум двойственна. «Трагикомическая пастораль» Гварини с эмблемами и инскрипциями – пародийный экфразис «пасторальной» супружеской жизни «возрожденца» Тептелкина. Изданная в Париже в 1610 году, книга Тептелкина «ближе» к барокко с его обязательным соотношением жизни и смерти в рядах топосов (*vanitas, memento mori*, жизнь как смерть). «Дефектная» инскрипция «*RVRIS NON CUPIDA VENVS*» (вместо *RVRIS NON INFIDA VENUS* – «Постоянна сельская Венера») может читаться не только, как «описка» Вагинова [7, 531], но как «заумная» шарада («сельская Венера» Марья Петровна не вызывает желания – намек на плотское «бессилие» Тептелкина), зачастую основанная на намеренном игнорировании/обыгрывании нормативной орфографии и графики. Эмблемы и инскрипции, живопись и поэзия – две версии аркадской топики, в равной степени значимые для романа. Аркадия – не только пространство пастушеского рая, это часть апофегмы-инскрипции «*Et ego in Arcadia*», подразумевающей скоротечность счастья и вечность тоски по нему, ставшей литературно-изобразительной темой, основой многочисленных реминисценций (Торквато Тассо, Андрей Шенье – которого Тептелкин для самоутешения «сличает» с Пушкиным, придворное искусство Италии и Франции XVII-XVIII ст., одноименная итальянская академия, мелодрама *Метастазио* etc.). Первоисточник выражения-эпиграфа «*Et ego in Arcadia*» – надпись под черепом, который рассматривают два пастушка на картине итальянского живописца Скидана (1559-1615), и надпись на могильном холме на картине фран-

цузского художника Никола Пуссена (1594-1665). В литературной традиции оно связано с представлением о безмятежной жизни пастухов Аркадии, воспетой греческим поэтом Феокритом, а затем Вергилием и другими римскими поэтами. В русском переводе встречается в стихотворении Батюшкова «Надпись на гробе пастушки», вошедшем в либретто «Пиковой дамы» Чайковского (романс Полины). Эрудит-«возрожденец» Тептелкин оказывается в опасной близости от «упадочного» барокко, его «Аркадия» предрекает смерть Марьи Петровны и разрушение «пасторали», пусть и пародийной.

С образом Тептелкина, прототипом которого послужил духовно близкий Вагинову приверженец «классицизма» Л.В.Пумпянский, в роман введен еще один важнейший аллюзивный субкод – концепция «Третьего Возрождения» (как интеграции «первого», «романского», XIV-XVI вв., и «второго», «германского», XVIII-XIX веков). Один из участников этого «проекта», брат М.М.Бахтина, Н.М.Бахтин вспоминал: «...В Петербурге во время коммунистического переворота. В маленькой и холодной квартире [...], при свечах (потому что, разумеется, электричества не было в те дни), нас собралось двенадцать человек вместе с нашим старым учителем, профессором Зелинским; все мы – знатоки греческого языка, философы и поэты... «Союз третьего Возрождения» – так самонадеянно мы его называли. Потому что мы верили, что были первыми деятелями нового Ренессанса, который должен был скоро наступить, – Русского Ренессанса – окончательной и высшей интеграции современным миром эллинской концепции жизни. Потому что, как и все прочее в России, занятия классической филологией были не просто обучением, но, сверх того, способом пересоздать жизнь. Изучение греческого языка было подобно участию в опасном и волнующем заговоре против самих основ современного общества во имя греческого идеала» [2, 631-632]. Полемическим является вопрос о степени пародирования в «Козлиной песни» версии Третьего Возрождения Пумпянского, точнее о ее полемичности в отношении Вяч.Иванова как «провещателя» идеи Третьего Возрождения и теории карнавала М.Бахтина как восприимчивика идей Вяч.Иванова [17, 747-748]. Общим для всех сторон полемики является констатация «античного происхождения всякой серьезной эстетической системы современности» (М.Бахтин) [17, 758]. «Классицист» Тептелкин – не столько «бахтинская» пародия

концепции Пумпянского, сколько пастишизированной в духе поздней античности и/или маньеризма версия «недовоплощенного» «античного» текста русской культуры, частью которого является и текст «неизвестного поэта», и «Козлиной песни», и всего текста Вагинова.

3. Декадентство, символизм и постсимволизм формируют образы и сюжетные линии «парных» персонажей, «благовоспитанных молодых людей», Кости Ротикова и Миши Котикова. Декадентство программирует их жизнотворческие модели – дендизм, эстетство, эпатаж, перверзивность, коллекционирование чудачеств. Символизм сообщает им двойственность – трансценденция и пародия. Постсимволизм проявляется в кощунственной для «неизвестного поэта» и Тептелкина легкости отношения к «святыням». Миша Котиков посвящает свой житнетекст «реконструкции» жизненного пути поэта Заэфвратского (частично соотносящегося с биографическими чертами Н.Гумилева и А.Блока), сбору мемуаров, буквализации «творчества жизни» по тексту кумира. Миша Котиков опрашивает и фиксирует (ряд вводных текстов в романе) «воспоминания» всех любовниц Заэфвратского, обещает жениться на его вдове, чтобы вступить с ней в связь и т.д.

Декадентствующий денди Костя Ротиков «открыл» новую сферу в искусстве: «У Кости Ротикова были особые движения, весь он двигался с элегантностью. Сегодня он зашел к Тептелкину, чтобы поговорить с ним о безвкусице: он собирал безвкусные и порнографические вещи как таковые; часто они, Костя Ротиков и неизвестный поэт, ходили по рынкам и выбирали пепельницы; на одной стороне пепельницы все прилично, а на другой все неприлично; на одной стороне идет дама и лицо кавалера за ней улыбается, а на другой...

Костя Ротиков покупал не только порнографические открытки, но и открытки приличные, но отвратительные. Усатый, румяный кавалер обедает с дамой в ресторане и жмет ей ножку под столом своим сапогом. Девица в прическе блином играет на арфе. Голая нимфа с кружкой пива бежит, а за ней охотится человек в тирольском костюме» [7, 36]. Риторически описания «шедевров» из коллекции Кости Ротикова представляют собой пародийные экфразисы, и при этом построенные с применением гротескных приемов стиля: каламбурные метафоры («жмет ей *ножку* под *столом* своим *сапогом*», «в *прическе блином*»), порядок слов («*голая нимфа с кружкой пива бе-*

жит»), аллитерации («*жмет ей ножку*», «*под столом своим сапогом*»), что обыгрывает соотношение «содержания» и «формы». Костя Ротиков – не только коллекционер, но и теоретик своего материала. Его аллюзивный субкод – барокко, для которого каталогизация, коллекционирование – и прием, и топос: «По всей Европе [...] появляется сейчас интерес к барокко, к этому вполне, как вы сказали, законченному в своей незаконченности, пышному и несколько безумному в себе самом стилю» [7, 72]. Комната Кости Ротикова, как жилище маркиза Дезэссента, героя романа Гюисманса «Наоборот», представляет собой «реестр» его увлечений, включающий пространственный контраст барочной стилистики и безвкусицы: «Одна стена доверху была увешана и уставлена безвкусицей. Всякие копилки в виде кукишей, пепельницы, пресс-папье в виде руки, скользящей по женской груди, всякие коробочки с «телодвижениями», всякие картинки в золотых рамах, на всякий случай завешанные малиновым бархатом. Книжки XVIII века, тракующие о соответствующих предметах и положениях, снабженные гравюрами.

Стена напротив дивана увешана и уставлена была причудливейшими произведениями барокко: табакерками, часами, гравюрами, сочинениями Гонгоры и Марино в пергаментных, в марокеновых зеленых и красных переплетах, а на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира» [7, 72]. Противопоставление, как и в риторической стилистике самого барокко, не только разводит две сферы коллекционирования Кости Ротикова, но и сопоставляет их: барокко многими ревнителями Возрождения и классицизма рассматривалось именно как безвкусица и упадок, что придает выбору героя двусмысленно-провокативный оттенок. Тептелкин приходит в ужас, случайно увидев некоторые изображения: «Человек с таким тонким вкусом и вдруг...» [7, 74]. Тептелкину присутствующие на «вечере-перформансе» кажутся «змеями с зелеными ручками», особенно показателен облик «неизвестного поэта»: «совершенно бел», «у него глаза зеленоватые, он уже совсем не молодой человек».

Обращает на себя внимание знаковая подчиненность книжно-литературной составляющей коллекции пространственным и прикладным искусствам. Если «неизвестный поэт» и Тептелкин воспринимают все остальные «тексты» как проекции литературных, то для Кости Ротикова книги – прежде всего предметы, тексты в них – ил-

люстрации и инструкции к интерьерным элементам. Именно Костя Ротиков инициирует «создание» «круговой новеллы» («литературная часть» «перформанса»), он же начинает ее автоматотекстуальным паратекстом: «Меня с детства поражала безвкусица... Я уверен, что она имеет свои законы, свой стиль» [7, 81]. Весь вводный текст Кости Ротикова кодируется перверзивной телесностью (образ снабжен вполне очевидными гомоэротическими признаками): его интерес привлекают порнография и безвкусица, связанная с репрезентацией гротескного тела; «вербальный» компонент каталогизирует порнографические издания, «поэму о сифилисе Фракастора, чтобы сравнить ее с поэмой о сифилисе Бартелеми, рекламной поэмой середины XIX века, в которой говорилось о Наполеоне, что собственно не он виноват, что теперь французы маленького роста, а усвоенный и переработанный нацией сифилис» [7, 119]; тщательное списывание «надписей нецензурных и оскорбительных» со стен уборных на Обводном канале. Характерно, что надписи не цитируются, т.е. представляют собой квази-тексты, при том, что как специфический элемент петербургского текста «сортирные тексты» квалифицированы В.Топоровым [20, 391-392]. Сама процедура списывания Костей Ротиковым ритуализуется как квази-театральный выход, перформанс: «В один ясный день можно было видеть молодого человека, идущего с семью фокстерьерами вдоль стены по Обводному каналу. По палочке с кошачьим глазом, по походке, по трухлявому амуру в петлице, по тому, как лицо молодого человека сияло, каждый бы из моих героев узнал Костю Ротикова. [...] В воскресные дни он обычно совершал обход и пополнял книжечку» [7, 103-104].

Самый объемный компонент текста Кости Ротикова представляет собой воображаемое открытие экспозиции «пожертвованной» безвкусицы в пятнадцати комнатах Эритажа. Процедура-симулякр включает чествование жертвователя «суб-люце-этерна» по риторическому шаблону симпосия, в том числе, с участием Тептелкина. Костя Ротиков мечтает о собственной книге, «огромном томе», сопровождающем коллекцию: «Порнографический театр времен Возрождения (субстрат античность), порнографический театр восемнадцатого века (субстрат народность). Но все же в этой области у него были предшественники, а на Западе были соответствующие труды, но в области изучения безвкусицы – никого. Здесь он начинатель»

[7, 106-107]. Постнеклассическая эстетика должна признать права Вагинова как одного из предшественников и первых теоретиков кича и кэмп, этого «дендизма в век массовой культуры» (С.Зонтаг). Показательны не только совпадения с «модельным рядом» кэмп (герои «Козлиной песни» приходят в восторг от редкостей итальянского маньеризма, разыгрывают кафешантанный мотив, посещают постановку «Лебединого озера», каждый по-своему переживают андрогинность и другие поведенческие и дискурсивные практики, связанные с сексуальностью), но и их конструктивные решения, и рецептивные установки, предложенные Костей Ротиковым [6, 261]. В своей части «круговой новеллы» Костя Ротиков оформляет коллажный текст, включающий «историю из жизни» (покупку обстановки у бывшей тайной советницы), аллюзивный сюжет романа в стиле рококо («Софа» Кребийона), травестийную провокацию («создание» заявляет, что «оно» – юноша), который продолжается другими соавторами в этих же параметрах. Эпизод помещен во вставную рамочную конструкцию, аналог организации театрального пространства в «Балаганчике» А.Блока, но с переносом акцента: «автор», в отличие блоковского персонажа, – истинный создатель текста, он «поднимает штору» и видит, как «мои герои бледнеют и один за другим исчезают» [7, 81]. Аналогом кэмп является «сдвиг» в восприятии «безвкусицы». Если раньше эстетическое ее переживание носило у Кости Ротикова подчеркнuto игровой, аффектированный характер и шло параллельно «высокой» линии барокко – маньеризма, то впоследствии: «Весь мир незаметно превращался для Кости Ротикова в безвкусицу, ему уже больше доставляли эстетических переживаний изображения Кармен на конфетной бумажке, коробке, нежели картины венецианской школы, и собачки на часах, время от времени высывающие язык, чем Фаусты в литературе.

И театр для него стал ценен, значителен и интересен, когда в нем проявлялась безвкусица. [...] Глухие кинематографы с изрезанными, из кусочков составленными лентами волновали его и приводили в восторг безвкусицей своей композиции. [...] Иногда ему казалось, что он открыл философский камень, с помощью которого можно сделать жизнь интересной, полной переживаний и восторга» [7, 107-108].

Образ Кости Ротикова совмещает целый ряд субкодов – кич, кэмп, перформанс, которые в силу своей функциональности в романе составляют предпостмодернистский комплекс, к тому же репрезентированный иронически. Данные субкоды также позволяют уточнить специфическую преемственность поставангардистских и предпостмодернистских тенденций в русской литературе XX века. Причастность Вагинова-романиста к предпостмодернистскому комплексу может считаться установленной [12, 51-53].

Рассмотренные в связи с тремя персонажами «Козлиной песни» стилевые системы не исчерпывают поэтику романа как полицитатную, а уточняют его новаторские координаты. Прежде всего, это относится к дискусу эстетизма в романе, который лишь на поверхностном – персонажном уровне воспроизводит фигуру деградации: покончил жизнь самоубийством «неизвестный поэт», не осуществил «возрождения» Тептелкин, не издал книгу Костя Ротиков. Все они при этом претерпевают физическое и интеллектуальное оскудение, противоречащее программной «молодости» авангардной культуры. «Молодость» остается у «автора», в ушах которого «звенит, и поет, и воет, и опять поет, и опять звенит, переходя в неясный шепот, замолкает Козлиная песнь.

Автор молод еще. Если его станут слушать, он расскажет еще одну петербургскую сказку

Итак, до следующей ночи, друг» [7, 146]. Прощание «автора» переворачивает систему жанровых координат от «трагедии» до «петербургской сказки». Вагинов сознательно остраивает важнейшую для себя традицию эстетского романа, которую он не только продуктивно использовал в качестве стилового кода эпохи, но и сумел «вмонтировать» в него своеобразную полемику с одним из авторитетных своих читателей и ценителей.

Характеризуя специфику романного слова, М.Бахтин отмечал: «...Благодаря диалогизованному изображению идеологически полновесного слова (в большинстве случаев актуального и действенного) роман менее всех других словесных жанров благоприятствует эстетизму и чисто формалистической словесной игре. Поэтому, когда эстет берется за роман, то его эстетизм проявляется вовсе не в формальном построении романа, – а в том, что в романе изображается говорящий человек – идеолог эстетизма, раскрывающий свое ис-

поведение, подвергаемое в романе испытанию. Таков «Портрет Дориана Грея» Уайльда; таковы ранний Т.Манн, Анри де Ренье, ранний Гюисманс, ранний Баррес, ранний Андре Жид» [1, 146]. В «Козлиной песни» изображение говорящего человека как идеолога эстетизма осложняется принципиальной полифункциональностью. Она состоит, во-первых, в острающей технике репрезентации всех версий эстетизма, в том числе гротескно-пародийных. Каждая из версий, как индивидуализированные, распределенные каждому из персонажей романа («декаденту» «неизвестному поэту», «классицисту» Тептелкину, «маньеристу» Косте Ротикову), так и кросс-референтные, представляют собой готовый, существующий как претекст, горизонт цитирования (интертекстуальная энциклопедия), актуализация которого происходит с подчеркнутой театральностью. Во-вторых, речевые партии-цитаты в каждом случае отражают специфическую двойственную программу: книжный горизонт речевой партии, тщательно выписанный «автором», сигнализирует о своей «предметной» природе (книги – интерьерные элементы; книги, продаваемые на вес) и одновременно продуцирует жизнетворческие импульсы, заданные центральным мифом романа – мифом о вечном возвращении как вечном умирании-возрождении. В-третьих, моно-миф романа реализуется через систему эквивалентностей [23, 240], в орнаменте которых доминирует тенденция деградации (Козлиная песнь «замолкает», де-каденция преобладает над каденцией).

Одной из таких эквивалентностей является символика птиц, реальных и мифологических (Феникс, Сирин, орел, воробей, «конкурс кенарей», голубь; «птичьи» черты внешности людей), что по законам мифопоэтики наделяет их взаимоотражающей семантикой по оси сакральное/профанное: воробьи и голуби в петербургском тексте «Козлиной песни» могут проявлять свою «иероглифическую» природу, а Феникс и Сирин становятся материализованными проекциями духовных странствий героев и судьбы самого города. Наряду со стереотипным аллюзивным коннектом (мифопоэтика, эмблематика, топика), символика птиц в романе актуализирует и эксклюзивный, интертекст любимого писателя Вагинова – Уолтера Патера, эстетский: «Мне кажется, я слышала о писателе, который сравнивал человеческую жизнь с птицей, пролетающей только однажды, в зимнюю ночь, от окна к окну через весело освещенный зал. Птичка,

ставшая добычей минутной беды, птичка, которая бьется в безысходных кругах, пока не задохнется наконец в тесных сводах каменной церкви, – ей тоже может быть уподоблена жизнь человека!» [16, 27-28]. В одном из «междусловий» «автор» говорит, что в нем «снова проснулась огромная птица, которую сознательно или бессознательно чувствовали мои герои» [7, 135]. Старение и умирание – стадии жизни Феникса, предшествующие его очередному возрождению. Умирая, герои воскресают в авторе, который «молод еще» и обещает рассказывать новые истории.

Феникс – эмблематический спутник образов Вергилия («Феникс поэзии латинской») и Филострата в романе, но если Вергилий – скорее знак, компонент топика путешествия по иным мирам, то Филострат становится Вергилием, провожатым в потустороннем мире мертвого Петербурга, для героев и «автора» «Козлиной песни». Безумие, изъятие души из рта и пересечение границы между мирами фиксирует буквализацию «расставания души с телом», телесная оболочка «неизвестного поэта» продолжает оставаться в Петербурге, а душа оказывается в античном городе: «Я не владею больше человеческим языком, – подумал неизвестный поэт, – я часть Феникса, когда он сгорает на костре» [7, 98]. Утрата души как утрата «человеческого» языка не может коснуться «автора», он «живет в том мире, который изображает», подобно Филострату, считающемуся одним из первых, кто приравнивает автора к создателю миров [24, 404]. Создание собственного мира – творческая установка, объединяющая «неизвестного поэта» и «автора»: «Поэзия – это особое занятие, – ответил неизвестный поэт. – Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и начнешь над ними ночь сидеть, другую, третью, все над сопоставленными словами думаешь. И замечаешь: 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» [7, 76]. «Сопоставление слов» – основной прием «автора» (и самого Вагинова), обнажающего прием: «Никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов. [...]Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу. Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную, и целый мир

возник для меня язык и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью. ... Книжные лавки открыты, из районных библиотек туда свезли книги. Может быть, мне попадет Дант в одном из первых изданий или хотя бы энциклопедический словарь Бейля...» [7, 79].

Соотнесенность «автора» и Филострата закодирована в портретном тексте, содержащем автобиографические черты: «И все воочию увидели Филострата: тонкий юноша с чудными глазами, оттененными крылами ресниц...» [7, 54]. Герои романа говорят, должен появиться писатель, который «воспел» бы их: «Это и есть Филострат, – рассматривая только что сорванный цветок, остановился неизвестный поэт. [...] Нас очернят, несомненно, ... но Филострат должен нас изобразить светлыми, а не какими-то чертями» [7, 54]. Вагинов-Филострат каждому из трех рассмотренных персонажей «раздает» не только программные речевые партии, но и элементы автотекстуальности. «Неизвестный поэт» представляет свернутую сюжетную схему романа, с жанровой перекодировкой, его замысел – написать поэму: «Я предполагаю написать поэму, ... в городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений. Но они знают, что они осуждены, что готовится последний штурм замка. Синьоры знают, что им не победить; они спускаются в подземелье, складывают в нем свои лучезарные изображения для будущих поколений и выходят на верную гибель, на осмеяние, на бесславную смерть, ибо иной смерти для них сейчас не существует» [7, 54-55]. Тептелкин пишет трактат «Иерархия смыслов», письмо к «неизвестному поэту», где называет его «паганистом», как ученый определяя генезис мировоззрения, позволяющего стоически выдерживать враждебность и непонимание современности. Костя Ротиков пытается придать процессу семиотизации действительности новые ориентиры, близкие поставангардным поискам новой художественности, остраивая традиционные подходы к условности. Вагинов пишет роман-трагедию, героями которого являются поэты. Введенный в роман образ «автора» деформирует пространственно-временные параметры повествуемого мира, чтобы заново переосмыслить

наиболее значимые модели взаимодействия разных художественных кодов.

Полицитатная поэтика романа «Козлиная песнь» по принципу коллажа монтирует разнородные элементы, художественный и нехудожественный материал, но в этом цитатном диалоге стилистика декаданса выделяется как настойчивая нота. «Упадок», «вырождение» и «гибель» определяются в романе как повторяющаяся со времен античности стадия культуры (Гиббон), как литературная топика (Бодлер, Блок), как жизнетворческая установка, предполагающая осознание поэтом своей высокой миссии (Орфей, Вергилий, Филострат), как эстетическая форма творчества жизни (Вяч.Иванов). Античные аллюзии и антикизирующие цитатные комплексы в романе переходят на метатекстуальный уровень. Античность – источник романа как жанра, об этом по-разному писали наиболее авторитетные собеседники Вагинова в канун его обращения к романному жанру (Вяч.Иванов, Л.Пумпянский, М.Бахтин) [11, 15]. Поэтому актуализация античности, в том числе как префигурации декаданса – источник новой романной техники. Вагинов отказывается от концепции Иванова – трагедии как универсальной формы жизнетворчества – в пользу поэзии и романа, основанного на поэзии («Да, я поэт трагической забавы...»), романа полицитатного, полистилистического, для которого «трагедия» – источник, тема, форма, объект острашения (как одной из претендующих на универсальность мифотворческих практик символистской эпохи). Декадентские элементы в романе Вагинова – не «упадок», а переоценка ценностей, переходность, залог возрождения, творческой состоятельности. Античное происхождение Вагиновского декадентства, перебирание его героями последующих стадий культурной рецепции порогового состояния – утверждение неизменности самого фактора изменчивости литературы, при котором эстетизм, книжность, воссоздание культурного космоса остаются островом спасения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Бахтин М. <Записи лекций М.М.Бахтина по русской литературе> // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – М., 2000.

3. Блок А. Призрак Рима и Monte Luca. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 5. – М.-Л., 1962.
4. Блок А.А. Песнь Ада // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – Т. 3. – М., 1997.
5. Бодлер Ш. Цветы зла. – М., 1970.
6. Б[ычков] В. Кэмп // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М., 2007.
7. Вагинов К.К. Полное собрание сочинений в прозе. – М., 1999.
8. Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. – Томск, 1998.
9. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. – 1989. – № 12.
10. Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. – М., 2007.
11. Изэга С. Иванов – Пумпянский – Бахтин // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Вып. 3-4 (32-33). – М., 2000.
12. Мережгинская А.Ю. Русская постмодернистская литература. – К., 2007.
13. Московская Д.С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. – 1993. – № 8.
14. Московская Д. В поисках слова: «странная» проза 20 – 30-х годов // Вопросы литературы. – 1999. – № 6.
15. Никольская Т.Л., Эрль В.И. Жизнь и поэзия Константина Вагинова // Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. – СПб., 2002.
16. Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. – М., 1908.
17. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. – М., 2000.
18. Толмачев В.М. Декаданс: Опыт культурологической характеристики // Вестник Моск. ун-та. – Сер. 9. – Филология. – 1991. – № 5. – С. 18-28.
19. Толмачев В.М. Декаданс // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
20. Топоров В.Н. Петербургские тексты и петербургские мифы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.
21. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.
22. Шиндина О.В. Некоторые особенности поэтики ранней прозы Вагинова // Михаил Кузмин и русская культура XX века. – Л., 1990.
23. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
24. Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinsches Mittelalter. – Tubingen; Basel, 1993.
25. Wilpert G.v. Sachworterbuch der Literatur. – Stuttgart, 2001.