

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

Елизавета ТАРНАРУЦКАЯ

«КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ» К. ВАГИНОВА: В ПОИСКАХ ЯЗЫКА

Самым обсуждаемым смыслом в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» является «культура» в наиболее общем виде. Образ жизни человека в культуре («...парк раньше поля увидел, безрукую Венеру прежде загорелой крестьянки¹», — признается один из героев) эстетствование на краю умирающего мира, презентация творчества как высшей сферы человеческой жизни — вот основные опорные точки понимания и прочтения романа. Однако в статье хотелось бы остановиться на повествовательных стратегиях романах, чтобы по-новому увидеть данную проблематику именно в зеркале повествования. Дело в том, что вышеперечисленные темы (трагедийность жизни на пороге умирания культуры, эстетство и т. д.) в романе только предъясняются: они не являются проблемными и не репрезентируются как принципиально новые. Напротив, вторичность этих «модернистских» тем является предметом саморефлексии и даже пародии. Подлинная же проблематика романа лежит, как кажется, в модусе повествования, иными словами в языке. Не культура вообще и не культура в современности сама по себе волнует автора, но возможность говорения о ней на языке, который был бы аутентичен ей.

Культуроцентричность повествования сразу же бросается в глаза. Роман представляет собой цепь отрывочных, разобщенных эпизодов из жизни петербургской интеллигенции 20-х гг. Как пишет один из исследователей, этой клочковатостью композиции «передается клочковатость жизни, утратившей единую культурную основу».² И действительно, мы видим, как герои романа: чудаковатый философ Тептелкин, пишущий трактат «Иерархия смыслов», неизвестный поэт, грезящий Римом, студентки-куртизантки, молодые люди-эстеты Костя Ротиков и Миша Котиков, сумасшедший поэт с фамилией Сентябрь — все они среди нищеты и разрухи, внутри нового, чуждого для них обывательского мира, твердо решают держаться старого типа «высокой» культуры: «Искусство есть восхищенность, есть объективный фазис бытия. В эстетическом нет ни природы,

¹ Вагинов К. Козлиная песнь/К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 51

² Казарина Т. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 391.

ни истории, это особая сфера: и не логическая, и не этическая, и не сумма их¹». Культуроцентричность повествования бросается в глаза. Интеллектуал Тентелкин, которого часто можно видеть с чайником, читает мудреные лекции, дает уроки египетского и греческого, создает университет-утопию на юге страны. Символистские стихи для героев — эталон поэзии, а футуризм — вырождение. Кроме того, роман преизбыточествует культурными и философскими кодами XX века: в повествовании настойчиво повторяются имена Э. Гиббона (автора многотомной «История упадка и разрушения Римской империи») и О. Шпенглера — идея разрушения современной цивилизации, подобно упадку и разложению Рима не сходит с уст героев. Бозций, Данте, Филострат, У.Патер, угадываемая прототипичность героев — этим пестрит язык романа.

Но именно избыточность такого рода «философского» дискурса навела на мысль уже первых критиков, что это всего лишь «игра в философию» и «игра в высокую культуру». Еще Б.Я.Бухштаб писал о том, что «...у Вагинова нет своих слов. Все его слова вторичны, «выветрены литературой». «Чужие слова, чужие образы, чужие фразы, но все вразлом, но во всем мертвящая своим прикосновением жуткая в своем косноязычии ирония²». Эти культурные коды настолько избыточествуют, что просвечивает не только цитатность, но даже амальгамообразность поэтики романа. В нем «осуществляется редкий по своей напряженности полилог культурных языков»³. Этот полилог настолько напряжен, что «философские высказывания» (применительно к Вагинову так можно назвать коды высокой культуры) превращаются лишь в элементы дискурса, «птичьего языка» философов, то есть в знаки, не отсылающие к референту. Этот фикциональный характер философского дискурса как элемента авторской стратегии отчетливо виден в иронических эпизодах: «Встречался какой-нибудь Иван Иванович с каким-нибудь Анатолием Леонидовичем, руки друг другу жали:

— А знаете, Запад-то гибнет, разложение-с. Фьют-с культур — цивилизация наступает...

Вздыхали»⁴. Обращение к известной философской концепции смерти культуры Шпенглера здесь подчеркнуто иронично. В дру-

¹ Вагинов К. Козлиная песнь /К.Вагинов. Романы. М.: Худож. Лит., 1991. С. 41.

² Бухштаб Б. Я. Вагинов. /Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения, Рига, 1990, С. 271-277.

³ Казарина Т. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Издат-во «Самарский университет», 2004. С. 383.

⁴ Вагинов К. Козлиная песнь // К.Вагинов. Романы. М.: Худож. Лит., 1991. С. 50.

гом же эпизоде, напротив, чрезмерно пафосно: « — Вспомни вчерашнюю ночь..., когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа. Я видел новых христиан, кто будут они? Я видел дьяконов, раздатчиков хлебов, я видел неясные толпы, разбивающие кумиры. Как ты думаешь, что это значит, что это значит?»¹. Пафос таких сентенций делает их отчетливо спекулятивными. Эти «философские высказывания» пусты, антиреференциальны, они не открывают дополнительных смыслов к тем, которые заложены в них самих и являются мертвыми знаками «высокой культуры».

Однако, если все так насквозь иронично и пародийно, почему же этот роман столь отчетливо серьезен? Почему слова о том, что «Искусство есть восхищенность, есть объективный фазис бытия» два раза повторяются? Почему роман не превращается в фарс или памфлет?

Надо сказать, что роман был по-разному прочитан литературоведами. Некоторые читали его в экзистенциальном духе как роман — любование, роман трагического прощания с миром красоты, пафос борьбы одиночек-эстетов в эпоху советского омещания (любимое занятие героев — «ругнуть современность»). Так его восприняла даже враждебная критика: один из таких критиков пишет, что если творчество Вагинова «...даже и не представляет законченной буржуазной идеологии, то несет на себе несомненный тягостный ее груз, представляя идеологию тех слоев буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, сознание которых, отравленное тлетворным дыханием культуры эксплуататорской, не может принять действительности побеждающего социализма, пытается найти спасенье в созданном ими идеалистическом мире бредового искусства»². И нет резона и сейчас спорить с ангажированным критиком, потому что он был абсолютно прав в том смысле, что пафос страдания героев, наблюдающих смерть дорогого и единственного знакомого им мира абсолютно серьезен. Он пронизывает все творчество Вагинова — от поэзии до незавершенного романа «Гарпагониана», где присутствуют все проблемы, поднятые в предыдущем творчестве, однако на этот раз еще более трагедийно.

Другой вид интерпретации — это взгляд на него как на роман «покаянный», своеобразный «интеллигентский садомазохизм», роман — отречение от высококультурного прошлого, следовательно, насквозь, сатирический и пародийный. «Романы Вагинова могут и должны быть

¹ Там же. С. 27.

² С. Малахов. Лирика как орудие классовой борьбы (О крайних флангах в непролетарской поэзии Ленинграда) // Звезда. 1931. № 9. С. 164.

прочитаны как жестокая сатира на вымирающую интеллигенцию, на знаменитое пастернаковское «пустое счастье ста», как битье лежащего, становящееся раз от раза все более свирепым и сюрреальным»¹. И такое прочтение, несомненно, имеет право на существование, более того, может быть убедительно аргументировано. Но каким образом, с помощью каких скрепок соединяется это причудливое сочетание серьезности и пародийности, это глубоко личностное экзистенциальное восприятие проблемы и сатира на нее же? На мой взгляд, это сочетание реализуется при помощи двух стратегий.

Во-первых, на эту амбивалентность чтения и понимания, на амбивалентный характер высказываний Вагинова проливают свет сама природа пародийных элементов. Пародия присутствует в романе во всем многообразии: здесь и пародия на конкретные литературные течения и на конкретных личностей, однако, нас интересует сама природа пародийного слова здесь. Еще Бахтин писал о том, что «пародирование способствует испытанию самого романного слова»². Много позднее Л. Хатчеон писала о том, что пародия разрушает ортодоксальность смыслов, ценностей и идеологий, но одновременно «... пародировать совсем не значит разрушать прошлое: в самой природе пародии стремление усомниться в традиции сосуществует со стремлением сохранить ее»³. Иными словами, именно пародия открывает серьезную сторону, казалось бы, «мертвых» философизмов, открывает их трагедийность. Если быть точными, то высказывания остаются мертвыми, лишь в кавычках «философскими», остаются антиреференциальными — однако, герои, которые их высказывают, продолжают жить. Проблематика продолжает быть серьезной, даже если язык, которым эта проблематика высказана, мертв. Ирония позволяет героям вопрошать, являть смыслы, которые не являет их речь. «Слова скользят по кромке видимой реальности, — тут и там покров ее истончается до прозрачности, и под ним проступают могучими чертами античность или чернеют провалы в стремительные тоннели опьянения. И эта условность, постоянная готовность оторваться и улететь сочетаются с насмешливым описанием нравов и деталей быта, с конкретикой улиц и площадей, мостов и каналов, зданий, парков и статуй. Именно в

¹ Пурин А. Опыты Константина Вагинова / http://magazines.russ.ru/povyi_mi/1993/8/purin.html

² Бахтин М.М. Слово в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 200.

³ Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London; New York: Routledge, 1988. P. 126.

этих причудливых сочетаниях нашлось нечто такое, что ускользало из стихов, а именно — смешное, способное оттенить и спасти любой пафос»¹. Но пафос здесь — проблема не столько эстетическая, сколько этическая. Иными словами, пафосность языка свидетельствует не о стилистической пошлости и вторичности, а указывает на проблему самого говорения, проблему адекватности высказывания реальности. В конце концов, трагедия героев в том, что они говорят на фальшивом, неподлинном, цитатном, чужом языке. А говорят они на нем потому что другого у них нет, другого им не предложили.

И важнейшая проблема романа вытекает именно из проблемы высказывания. Это проблема языка. Где найти тот подлинный язык, которым можно было бы говорить о подлинной реальности? Собственно, в романе присутствует несколько вариантов выбора. Самые явные из них — это, с одной стороны, язык «высокой культуры», «язык серебряного века», а с другой стороны, это «новояз» советской России. Совершенно очевидно, что первый вариант автору и героям наиболее привычен и наиболее близок, однако, осознание неизбежной скорой (или уже наступившей) смерти этого языка, его вторичности не дает им покоя. Найти язык, который был бы не только близок мне (то есть героям и повествователю), который не открывал бы меня, но который открывал бы реальность — вот подлинная проблема героев и повествователя. Так, в середине романа автор проговаривается о башне в полуразрушенном доме, которую снимал Тептелкин: «Собственно, идея башни была присуща всем моим героям. Это не было специфической чертой Тептелкина. Все они охотно бы затворились в Петергофской башне. Известный поэт занимался бы в ней словогаданием. Костя Ротиков не отказался бы от нее как от явной безвкусицы»². «Башня» — символ высокой культуры, символ языка этой культуры — названа здесь безвкусицей, ничем не отличающейся от тех пошлых вещей, которые собирает один из героев. То есть язык высокой культуры, язык, на котором говорили символисты, в конечном итоге, единственный язык, на основе которого герои могут и умеют совершать коммуникацию, а нарратор осуществлять повествование — этот язык мертв и пошл.

Альтернативный же язык, который могла бы предложить новая советская Россия, не может быть принят субъектом повествования и

¹ Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова / Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 146.

² Вагинов К. Козлиная песнь. / К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 107.

не может быть принят героями — «носителями высокой культуры» — эстетически. Поэтому и «советский» язык подвергается остракизму и пародированию. Недаром в романе совсем нет политического момента, ведь отношение к новому миру носит эстетический, а не этический характер. Например, горькую иронию автора вызывает то, что борцы против мещанства, большевики-революционеры, в романе предстают именно как носители быта, только совсем не в новой, революционной форме. Партработник Кандадыкин женится на студентке Наташе из аристократического семейства, потому что ему «надо дом на хорошую ногу поставить, с вазочками, с цветами, с портъерами»¹. Советская милиция изображена в виде «милиционерок», которые «театрально отставив ножку, лушили семечки и переругивались с танцующими личностями у фонарей»². Первое (язык «высокой культуры») — мертво, второе (условно, «советский» язык) — цинично и пошло. У героев нет языка, на котором они могли бы говорить, поэтому их слова — слова вхолостую. Они говорят, но не совершают высказывания, находясь в постоянном борении между этими альтернативами. Здесь показателен эпизод романа, когда неизвестный поэт и Тептелкин при встрече «поцеловались. Ругнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров...

— Да, пакость, гадость вокруг — одичание, — склонился Тептелкин»³, а через абзац Тептелкин так думает о пионерах: «Какие славные, загорелые дети эти пионеры...»⁴. Тептелкин непоследователен здесь не в оценке пионеров как таковых, но он мечется между двумя вариантами языка. Именно в этом, на наш взгляд, и состоит основная проблематика романа, лежащая в проблеме повествования — постоянный поиск подлинного слова, поиск высказывания, аутентичного реальности. Эту проблему как раз отчасти и решает пародия, которая, высмеивая «пустую» культуру, актуализирует нехватку какой-либо другой альтернативы.

Однако в романе Вагинова мы видим еще одно оригинальное решение этой проблемы (проблемы неподлинности высказывания). Неоднократно замечалось, что герои Вагинова — и не только в этом его романе — болезненно пристрастны к коллекционированию⁵. Так,

¹ Там же С. 100.

² Там же. С. 28.

³ Там же. С. 39.

⁴ Там же. С. 40.

⁵ См. Никольская Т.Н. Трагедия чудаков. / К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991; Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова / Вопросы литературы. 1989. № 12; Казарина Г. В. Три века русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004.

Миша Котиков, биограф умершего поэта Заэфратского, не только коллекционирует все его личные предметы, но и его любовниц и, в конце концов, женится на жене Заэфратского. Другой герой — Костя Ротиков — профессиональный собиратель безвкусовых вещей (кружки с порнографическими рисунками, пепельницы: «на одной стороне пепельницы все прилично, на другой все неприлично»¹). Костю Ротикова интересует пошлость как феномен. В конце романа у него уже армия последователей, тоже собирающих безвкусовые вещицы. Однако, на мой взгляд, дело здесь не столько в китче, безвкусице, сколько в самой стратегии коллекционирования, которая одновременно перешла и в поэтику романа.

Стратегия поэтики романа заключается как раз в регистрации, а не в описании. Вещи перечисляются и лишь попутно поверхностно, шаблонно и забавно характеризуются. В Петербурге «...молодые люди каждый с мечтой особенной: инженер обязательно хочет гавайскую музыку услышать, студент — поэффектнее повеситься, школьник — ребенком обзавестись, чтоб силу мужскую доказать»². «Знаете, в Америке сейчас происходят чудеса; потолки похищают звуки, все жуют ароматическую резину, а на заводах и фабриках перед работой орган за всех молится»³. «На столе стояло... нечто розовое, нечто красное, нечто белое, нечто голубое. Все было»⁴. С одной стороны, эту своеобразную поэтику можно интерпретировать как знак того, что изображенный мир — это мир обломков, мир трагически разъятый. Однако, на мой взгляд, эта своеобразная феноменологическая стратегия регистрации открывает чрезвычайно позитивный выход из проблемы языка. Смотреть на то, как вещь является (а это и есть метод феноменологии), — не значит видеть только картину. Но конечный итог феноменологии — смыслы. И чрезвычайная отделанность, эффектность, орнаментальность поэтики прекрасно работает на это, так как эта в высшей степени «художественность» позволяет Вагинову не переводить свои «протокольные» высказывания на язык общих понятий, то есть на язык философии. Отсюда и стремление к яркости, оригинальности, забавности, иногда явной «сделанности» выражений: это побег от стертых «общих» понятий. Сам язык и его возможность соединять несоединяемые ранее слова и получать новые неизведенные смыслы становятся самоценными. Н.Т. Рымарь так

¹ Вагинов К. Козлиная песнь // К.Вагинов. Романы. М.: Художественная литература, 1991. С. 40.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 20.

⁴ Там же. С. 80.

определяет свойство художественного слова: «...Слово становится не средством, а целью, так что оно не только референциально, но и автореференциально, «отсылает к самому себе»¹. Поэтика регистрации, поэтика «протокольных предложений», актуализируя и обнажая «сделанность», то есть художественную природу утверждает тем самым ценность этой сделанности, то есть ценность искусства слова.

Итак, важнейшая проблема романа Вагинова — это проблема языка, проблема неподлинности высказываний. Ее решает пародия, обнажающая неподлинность и одновременно актуализирующая проблемы, которые существуют помимо выраженных в языке. Другое решение проблемы — феноменологическая редукция, протоколизация явлений, а не описание их и не превращение их в общие понятия. Ведь, возможно, существуют вещи, которые не стоит переводить в метаязык, чтобы оставить их в живых. Этого не поняли герои романа, поэтому все они в финале оказываются духовно или физически мертвыми. Они не нашли того подлинного языка, который был найден автором.

¹ Н. Т. Рымарь. Еще раз о «прозрачном» и «непрозрачном» слове: К вопросу о структуре поэтического слова / Вестник Самарской Гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология», 2007. №2. С.185.