

Пафос диахронии в филологических текстах круга М.Бахтина и в романе К.Вагинова «Козлиная песнь»

Пафос диахронии в трудах Бахтина и Пумпянского

Согласно мысли Бахтина, жанр — носитель «наиболее устойчивых» и «вековечных тенденций в развитии литературы», «представитель творческой памяти в процессе литературного развития»¹. Бахтин призывает исследовать «большие и существенные судьбы литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры»². Характерный пример: в начале семидесятых годов Бахтин записывает: «"Евгений Онегин" создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможными столетия (а может быть, и тысячелетия)». И тут же добавлено: «Совершенно недооцениваются такие великие реальности литературы, как жанр»³.

Единомышленник Бахтина Л.В.Пумпянский идет еще дальше. Время литературы он меряет тысячелетиями — и уже без «может быть». Название его первой работы, как бы предваряющее будущие исследования Бахтина, характерно: «Достоевский и античность». Временной масштаб, взятый Пумпянским, — это масштаб всей литературной истории, всего пути — от истока к итогу. Для обозначения вековых судеб жанров Пумпянский находит сильные формулы: произведениями Ф.М.Достоевского «Европа нудится закончить историю своего Ренессанса и своей художественной словесности»⁴; «Памятником» А.С.Пушкина заканчивается трехтысячелетняя история отношений поэта и музыки («тень дуэли 1837 года уже пала на оду Горация») ⁵.

В трудах Бахтина и Пумпянского намечен контур жанровой поэтики в контексте мировой культуры от античности до XX века. У Бахтина читаем об «элементах», «моментах» языка, которые неизбежно определяют жанровые ассоциации: «Те или иные мо-

менты языка приобретают специфический аромат данных жанров: они срастаются со специфическими точками зрения, подходами, формами мышления, оттенками и акцентами данных жанров»⁶. В том же направлении мыслит Пумпянский, выделяя устойчивые (на протяжении многих веков) жанрово-тематические элементы в одах Ломоносова, «Памятнике» и «Медном всаднике» Пушкина. Так в «универсально-алгебраическом языке» оды⁷ Пумпянский выделяет тему титаномахии⁸, формулы «где прежде, там ныне», «от — до»⁹, мифологемы одического восторга, певца, песнопения, Пиндара как эпони́ма жанра¹⁰. Идея Пумпянского заключается в том, что за каждым из этих элементов — многовековая история, что они не закреплены за каким-либо жанром (например, одой), а могут проникать в различные жанры, сохраняя свою одическую окраску, «память». Эти наблюдения Пумпянского — лишь наброски грандиозного проекта, задуманного им в начале двадцатых годов: планировались такие направления, как история метафор, эпитетов, тем — все это в контексте истории жанров¹¹.

«Козлиная песнь» Вагинова в филологическом контексте

Пафос диахронии, присущий филологам и философам круга Бахтина, был концентрированно выражен К. Вагиновым в его романе «Козлиная песнь». Вагинов сам был хорошо знаком с Бахтиным, Пумпянским и их друзьями. Они и стали прототипами героев «Козлиной песни». Один из главных героев книги — неизвестный поэт — лицо автобиографическое. Прототипом другого главного героя романа — Тептелкина — был Пумпянский. Бахтин вспоминал позже: «...Этот Тептелкин — лицо имеющее <...> прототип... совершенно реальное лицо, которое тогда жило в Петербурге и события жизни которого довольно точно — и привычки и так далее — переданы в романе. Это Лев Васильевич Пумпянский»¹². Прототипом Андриевского был Бахтин, Асфоделиева — филолог П.Н.Медведев, Миши Котикова — литератор и филолог П.Н.Лукницкий (биограф Гумилева), Кости Ротикова — переводчик с широкими филологическими интересами И.А.Лихачев, Троицына — поэт Вс.Рожественский, фармацевта — биолог и философ И.И.Канаев; все эти люди в двадцатые годы входили в кружок Бахтина.

В романе так или иначе присутствуют идеи, обсуждавшиеся и разрабатывавшиеся в кружке Бахтина. Возьмем эпизод в поезде (глава XI): «А в самом конце вагона ехал философ с пушистыми усами [Андриевский] и думал: «Мир задан, а не дан; реальность задана,

а не дана». Чиво, чиво, — поворачивались колеса. Чиво, чиво... Вот и вокзал»¹³. В конце жизни, беседуя с Н.И.Николевым, Бахтин признавал: «Вот где философ едет в поезде, — это точно я»¹⁴. Неслучайно современный исследователь вторит этим словам в своей характеристике бахтинской историософии: «Смысл истории, по Бахтину, не дан, а задан: история в каждом из своих эпизодов приобретает смысл в зависимости от способов саморефлексии ее участников»¹⁵. Эта формула отзывается во многих бахтинских работах того времени — как оставшихся в черновиках, так и опубликованных «под маской». Так в работе «К философии поступка» подчеркивается принципиальная «открытость» и «единственность» «события бытия» — «заданность», а не «данность»: «открытая событийность бытия», «действительно становящееся бытие», «единственная событийность», «действительное единственное становление», «действительная единственная переживаемость», «живое становление и самоопределение»; «единственное единство — единственное событие совершаемого бытия»¹⁶.

Обратим внимание: в словах персонажа воспроизведены идеи его прототипа — Бахтина, но с изменением акцента. Философская формула в устах Андриевского звучит как формула магическая. Он словно заклинает мир: будь миром не данным, а заданным, будь миром открытым и разомкнутым, миром поступка, свободного выбора. Для героев «Козлиной песни» поступком и выбором является сказанное слово. Автор особо выделяет магистральную идею своего героя — Тептелкина: «Сколько бы не читал художник, неотступно звучал в его ушах лейтмотив книги: искусство есть бытие восхищенное, фантазия есть объективный фазис бытия»¹⁷. Если «искусство есть бытие», «фантазия есть объективный фазис бытия», то слово обладает силой деяния. Именно на эти идеи Андриевского и Тептелкина откликается автор, воплощаясь в образ, в героя книги (глава с характерным названием: «Появление фигуры»). Слова Андриевского («Мир не дан, а задан») и Тептелкина (о фантазии как «объективном фазисе бытия») автором завершены и оформлены в целостную филологическую концепцию: «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 в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью»¹⁸.

Так проявляется филологическое отношение к слову («филология» как «любовь к слову»). В тайном культе слова, в заговорщицкой утопии слова едины герои «Козлиной песни» («Филологическое образование и интересы — это то, что отличает нас от новых людей»¹⁹) —

прежде всего филолог (Тептелкин) и поэт (неизвестный поэт). Они служат слову как божеству; «Слова за нас думают»²⁰, — говорит Тептелкин, «Слова мне <...> говорят»²¹, — откликается неизвестный поэт.

Поэзия в романе Вагинова неотделима от филологии. Неизвестный поэт настаивает на филологической интерпретации своих стихотворений: «Мои стихи, <...> может быть, совсем не стихи. <...> Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал»²². Филологическое углубление в слово, исследование отношений между словами — общее дело филолога и поэта, дающее превращение бессмысленного в смысл (неизвестный поэт: «Оно [искусство] требует осмысления бессмыслицы»²³). Неизвестный поэт и сам интерпретирует свои стихи. Эту автоинтерпретацию (здесь, в сущности, Вагинов анализирует собственную поэтику) любопытно сопоставить с оценками критика-младоформалиста — Б. Бухштаба. Последний, рецензируя вагиновские стихи, подчеркивает в них борьбу и отталкивание: «Не строфы, не двустрочия, но каждое слово отталкивается здесь от соседнего: отсюда несочетаемый, нереализуемый вагиновский эпитет»²⁴. Как будто в полемике с рецензентом-формалистом, неизвестный поэт (и Вагинов), напротив, делает акцент на притяжении слов (связи и родстве смыслов): «... 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»²⁵.

Поскольку стихи неизвестного поэта есть «нуждающийся в интерпретации специальный материал», постольку они требуют усилия филолога. Тептелкин является на зов поэзии, по ее требованию, и тогда слово поэзии возрождается и расцветает смыслами в филологической интерпретации: «О, как умел обращаться со стихами неизвестного поэта Тептелкин! Каким многообразием смысла раскрывались для него метафоры неизвестного поэта!»²⁶. Как поэт нуждается в герменевтическом сотворчестве филолога, так читатель нуждается в его герменевтической помощи. Естественно, что, например, Муся Долматова (ее прототип — знаменитая пианистка М. В. Юдина) обращается к Тептелкину с просьбой истолковать строки неизвестного поэта:

Есть в статуях вина очарованье,
Высокой осени пьянящие плоды...²⁷

Тептелкин отвечает только обещанием интерпретации: «... В этих строках скрыто целое мировоззрение, целое море спящих, то поднимающихся как волны, то исчезающих смыслов!»²⁸ Что он имеет в виду, что это за мировоззрение?

Пафос диахронии в «Козлиной песни» Вагинова: мифологизация филологических и историософских концепций

Прочитанное Мусей двустипшие вполне выражает присущий кругу Бахтина (и героям Вагинова) пафос диахронии. Неслучайно вопрос о стихах вложен в уста Муси Долматовой: она сама является Тептелкину «чем-то неизменным в изменчивости»²⁹. В этой формуле — ключ к строкам неизвестного поэта. «Статуи вина» — для пояснения этого словосочетания следует обратиться к еще одному диалогу Муси и Тептелкина (глава XVI): «Откуда возникли колонны?» — «Из стремления к вечности»³⁰. Статуи, как и колонны, преодолевают преходящее время; они — «неизменное в изменчивости». Ценность вина — в его выдержке; «статуи вина» символизируют выдержку Большого Времени, Времени Культуры.

Следующая строка: «Высокой осени пьянящие плоды» — уже в полной мере содержит историософские концепции Тептелкина (Пумпянского) и неизвестного поэта (Вагинова). Образ «высокой осени» (отчасти полемический по отношению к шпенглеровскому «закату Европы»³¹) выводит к исповедуемой неизвестным поэтом идее «круговорота» и тептелкинской идее «завершения». «Все снова повторится, круговорот-с», — мысленно возражает Шпенглеру неизвестный поэт³². Старый всемирно-исторический цикл замкнут, начинает разворачиваться новый цикл: «...Начинается новый круг над двухтысячелетним кругом»³³. Вот замыкается глобальный период человеческой культуры — и человечество вновь проходит стадию эллинизма; вот начинается новый период — и возвращается дух первых веков христианства. «Концепция неизвестного поэта, что большевизм огромен, что создалось положение, подобное первым векам христианства»³⁴, близка к идеям самого Вагинова начала 20-х годов. По воспоминаниям Н. Чуковского, «революцию он воспринял как исполинскую катастрофу, трагическую и прекрасную в своей величавости. Как катастрофу, подобную гибели язычества и античной философии в первые века христианства. Как катастрофу, подобную гибели загнивающей Римской империи под натиском юных варварских племен, наивных, невежественных, но несущих в одряхлевший мир свою животворную кровь»³⁵. Эти идеи отражались в тогдашних стихотворениях Вагинова (Н. Чуковский: «Он был символистом оттого, что стихи его с помощью условных символов опирались на грандиозный всемирно-исторический миф, им самим созданный»³⁶). Что видится поэту на улицах Петербурга? Встреча уходящего Аполлона с пришедшим Христом. Они сходятся, как начала и концы времени; они сливаются, становятся неразличимы:

Как странен лет протяжных стран Европы,
 Как страшен стук огромных звезд,
 Но по плечу меня прохожий хлопнул —
 Худой, больной и желтый. как Христос³⁷;

Я встал пошатываясь и пошел по стенке
 А Аполлон за мной, как тень скользит...³⁸;

И вошел Иисус, и под смоквою плакучей дремлет
 И на эллинской лире уныло бренчит³⁹.

Петербург первых лет революции воспринимается Вагиновым по аналогии с Иудеей на заре новой эры (на закате античного мира): «И тихий свет над колыбелью, / Когда родился отошедший мир».

Тептелкин же в диалоге с неизвестным поэтом разрабатывает концепцию русской культуры как культуры всемирно-исторического «завершения»; в этой концепции, действительно, есть многое от идей Пумпянского. В своих ранних работах «Пумпянский создает нечто вроде мифа о его [русского классицизма] происхождении и судьбах, соединяя символическими нитями античность, Ренессанс и русскую литературу, в которой завершается «как бы полный круг странствий бога Диониса»⁴⁰. В начале своей брошюры «Достоевский и античность», написанной в 1921–1922 годах (то есть в те же годы, когда были написаны цитированные строки Вагинова), Пумпянский задается вопросами: «...Дошло ли эстетически непоколебимым трагическое искусство за столь долгое путешествие от Афин до Петербурга? Осталось ли тем же дионисическое божество на всем протяжении страстного путешествия?»⁴¹; ставит проблему: Ренессанс и Россия; делает вывод о последнем слове России в деле Ренессанса («В истории Гамлета России принадлежит последнее слово»⁴²). Во введении к «Истории античной культуры» Пумпянский обосновывает идею «защиты культуры» как «непрестанного созидания вечно новой античности, т.е. непрестанн[ого] Ренессанс[а]»⁴³. Отзвуки этих вопросов и ответов слышны в раздумьях Тептелкина: «Мы последний остров Ренессанса в обставшем нас догматическом море»⁴⁴. Объединенные общим пафосом диахронии, Большого Времени, Тептелкин и неизвестный поэт спорят, можно сказать, о «радиусе» круга:

«Тептелкин встрепенулся.

— Петербург — центр гуманизма, — прервал он рассказ с места.

— Он центр эллинизма, — перебил с места неизвестный поэт»⁴⁵.

Логика филологического романа требует, чтобы концепции воплощались в сюжет, определяли судьбу героев. На себя и свою жизнь персонажи «Козлиной песни» смотрят сквозь призму концепции —

концепции, ставшей мифом и тем, что Достоевский называл «идеи-страстью». Это миф о Слове, дающем единичной человеческой жизни масштаб Большого Времени. Неизвестный поэт проживает как будто не одну, а множество жизней — в Слове, в Культуре. Он ведет отсчет времени своей жизни не только «вперед» — «от настоящего к будущему», но и «назад» — «от настоящего к прошлому»: «Я — это мой отец»; «я — мой дед»⁴⁶; «Я в нем [Петербурге] присутствую в лице четырех поколений»⁴⁷; «Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих»⁴⁸. Тептелкин в той же степени обладает даром «окрашивать настоящее время в прошедшее»⁴⁹.

В настоящем, сиюминутном, бытовом герои «Козлиной песни» всегда готовы увидеть вечное (возвращающееся, возрождающееся): «комната [казалась] не комнатой, а гондолой, в которой они неслись над бесконечным пространством всемирной литературы»⁵⁰. У главных героев — Тептелкина и неизвестного поэта — всякий раз наготове миф, указывающий на преображающее присутствие прошедшего в настоящем. Мифологические лейтмотивы романа определяются соответствующими концепциями: охранительной позиции Тептелкина (подведение итогов Ренессанса и сохранение гуманистического «огонька»⁵¹) соответствуют мифы о неизменности культуры и духовной преемственности («сад», «башня»); катастрофическому видению неизвестного поэта соответствуют мифы о «гибели — возрождении» («Феникс»), «нисхождении — восхождении» («Орфей в аду»).

Читая вступительную лекцию в южном городке, Тептелкин обосновывает свои идеи-мифы о «саде» и «башне»: «...Мы разовьем интеллектуальный сад, насадим плоды культуры»; «...Здесь, на юге, культура взойдет многоярусной башней»⁵². Обоснование идеи сада дано Тептелкиным уже в первой главе — это метафора природно-культурного единства, циклически возрождающегося и потому неизменно: «Обычно Тептелкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в плоды, а плоды рассыпаются на семена»⁵³. В саду человеческой культуры царит пасторальный «вечный полдень» (пастораль — один из излюбленных жанров эпохи Возрождения) — вопреки «пошлой» современности: «Его часто можно было видеть идущего с чайником в общественную столовую за кипятком, окруженного нимфами и сатирами. Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах...»⁵⁴. Другая мифологема Тептелкина — «башня» — это то, что возвышает человека над современностью, отгораживает от нее и так позволяет сохранить культуру. Петергофская дача, которую сни-

мает Тептелкин, видится ему и его друзьям такой «башней»: «Мы все находимся в высокой башне, мы слышим, как яростные волны бьются о гранитные бока»⁵⁵; «Все они [герои «Козлиной песни»] охотно бы затворились в Петергофской башне»⁵⁶.

Сопоставления неизвестного поэта: «революция в России — падение Римской империи», «первые годы Советской власти — первые века христианства» — естественным образом связан с мифами о возрождении через смерть. По свидетельству Н.Чуковского, в мифологических построениях самого Вагинова (в первой половине 20-х годов) культура метафорически уподоблялась Фениксу: «Он полагал, что культура подобна мифологической птице Феникс, которая много раз сгорает на огне и потом возрождается из пепла и, следовательно, бессмертна. <...> Поэтому существует задача: тайно донести подлинную культуру до нового возрождения Феникса»⁵⁷. Вот и в «Козлиной песне» неизвестный поэт, сходя с ума, представляет себя «частью Феникса, когда он сгорает на костре»⁵⁸. Образ культуры-Феникса с необходимостью влечет за собой образ жертвенного певца и его «страстей». Отсюда миф об Орфее, спускающемся в ад: неизвестный поэт хочет быть «Орфеем для сумасшедших»⁵⁹, грезит о «нисхождении во ад бессмыслицы, во ад диких и шумов, и визгов, для нахождения новой мелодии мира»⁶⁰.

Центральной же мифологемой, так или иначе объединяющей всех персонажей романа, становится у Вагинова образ Филострата (отсылающий к Флавию Филострату, II—III вв., автору романа о мистике-пифагорейце Аполлонии Тианском). Н.Чуковский поясняет: «Это был весьма неясный образ прекрасного античного юноши с миндалевидными глазами, кочевавший из стихотворения в стихотворение, а из стихотворений попавший в первый роман Вагинова. В вагиновском мифе Филострат — любовник Психеи, т.е. души. <...> Конечно, Психея — душа самого Вагинова, и поэтому иногда кажется, что образ Филострата сливается с образом самого автора. Тем более что Филострат был, разумеется, символом того самого подвижника-гуманиста, которому суждено втайне пронести культуру сквозь сумрак нового средневековья до счастливого возрождения птицы Феникс»⁶¹.

Тема Филострата определяет не только тайные искания, мистериальные порывы героев «Козлиной песни»⁶², но и второй, тайный сюжет этого «романа с ключом». Этот второй сюжет есть не ряд событий, но воплощенная в действие филологическая рефлексия: герои ищут соединения с автором, автор ищет соединения с героями⁶³. Филострат — любовник авторской души-Психеи — есть как бы эманация автора. Это Идеальный Автор, данный с точки зрения героев:

«Философ некоторое время шел молча.

— По-моему, должен был бы появиться писатель, который вос-
пел бы нас, наши чувства.

— Это и есть Филострат, — рассматривая только что сорванный
цветок, остановился неизвестный поэт»⁶⁴.

Неслучайно поиск героями своего автора начинается со слов философа, прототипом которого был Бахтин. В романе ощутимо при-
сутствие именно бахтинских идей: «Сознание автора есть сознание
сознания, то есть объемлющее сознание героя и его мир сознание,
объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, прин-
ципиально трансцендентными ему самому...»; «Сознание героя, его
чувство и желание мира — предметная социально-волевая установ-
ка — со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознани-
ем автора о нем и его мире; самовысказывания героя охвачены и про-
никнуты высказываниями о герое автора»⁶⁵. Эти положения Бахтина
(из его работы середины 20-х годов «Автор и герой в эстетической
деятельности») реализуются в сложных соотношениях «автор — ге-
рой», организующих второй сюжет «Козлиной песни».

Идеальный Автор — это демиург романного мира; ища автора-
Филострата, герои ищут завершения в Большом Времени (на уровне
первого сюжета; так Тептелкину кажется, что Филострат учит его сле-
дить за умиранием и возрождением птицы Феникс⁶⁶) и в Тексте (на
уровне второго сюжета; так автор замечает: «Мне кажется, что мои
герои мнят себя частью некоего Филострата»⁶⁷). Можно сказать, что
Идеальный Автор (Филострат) есть тот предел, к которому стремит-
ся автор, а Идеальный Герой (Аполлоний) — тот предел, к которому
стремится герой.

При этом проекция автора в роман не ограничивается идеаль-
ным образом Филострата. Образ автора в романе раздваивается: по-
мимо Автора-Демиурга в тексте присутствует автор мятущийся и не-
завершенный, автор как персонаж. Это раздвоение связано с особен-
ностями индивидуальной мифологии Вагинова, указанными
Н. Чуковским: «Образ автора живет в произведениях Вагинова совер-
шенно независимо от образа Филострата. <...> [Так] он старался вы-
разить болезненное ощущение своего разлада с окружающим его ми-
ром»⁶⁸. Можно добавить — и с собственным текстом; в сюжете о раз-
двоении автора реализуется одна из «магистральных» тем
вагиновского творчества — «изображение драмы не совпадающего с
собой сознания»⁶⁹. Автор, говоря от своего имени, указывает на раз-
двоенность Тептелкина, а намекает — на собственную раздвоенность:
«Как известно, существует раздвоенность сознания, может быть, та-

кой раздвоенностью сознания и страдал Тептелкин [ранее сказано: «может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы и дотронуться до Филострата»], и кто разберет, кто кому пригрелся — Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату»⁷⁰.

Взаимосвязь сюжетобразующих конфликтов «Козлиной песни»: Большое Время и современность, трагическое и комическое

Закон вагиновской прозы — соединение высокой иронии с карнавальным гротеском. В высокой иронии Вагинова есть что-то от шлегелевской концепции романтической иронии: при всем стремлении героев «Козлиной песни» к смысловой полноте и законченности мифа они никогда не могут ее достигнуть, автору же как одному из героев романа никогда не дано слиться с мифическим Филостратом. Что касается карнавального гротеска, то он проявляется в грубом осмеянии трагического, издевательском снижении высокого, развенчании и поругании мифа (возможно, здесь сказалось влияние зарождавшейся тогда бахтинской теории карнавального смеха⁷¹). При этом высокое в романе Вагинова всегда есть проявление Большого Времени, а низкое — проявление современности. Герои, стремящиеся возвыситься над современностью («башня»), вновь и вновь оказываются застигнуты современностью врасплох, каждый раз спотыкаются о сиюминутное и «проваливаются в реальность»⁷². Парение над временным и преходящим оборачивается падением, высокое — нелепым. В этом столкновении сиюминутности и Большого Времени, смешного и трагического Бахтин увидел определяющий принцип «Козлиной песни»: «И вот так <...> уже раскрывается яркое своеобразие Вагинова: с одной стороны — детализация мелкая, <...> а с другой стороны — необычайная широта горизонта, почти космическая»; «Вообще это совершенно своеобразная <...> в литературе трагедия, <...> трагедия смешного человека»⁷³.

Трагикомическая амбивалентность есть уже в названии романа. «Козлиная песнь» в обратном переводе на древнегреческий, собственно, и есть «трагедия»; между тем и грубо-обыденный, издевательский смысл этого словосочетания вовсе не снят. Действо, которое в масштабе Большого Времени воспринимается как трагедия, в столкновении с современностью становится грубым фарсом. Того же принципа Вагинов придерживается в памфлетных намеках на прототипы. Н.И. Николаев особо подчеркивает: «Участник «омфалических» застолий, обладавший огромной энергией мысли Л.В. Пумпянский и

неприкаянный, элегический Тептелкин — разные люди. <...> В этом несовпадении и заключается особый, понятный только друзьям, комический эффект романа»⁷⁴. Для знакомых Вагинова комический эффект возникал уже от переименования Пумпянского: ведь при всем созвучии фамилий героя и прототипа, последний пользовался фамилией Тептелкин как нарицательным обозначением пошлости («Негодяи Теп<телкины> уже появились в моей жизни»⁷⁵). Тем оскорбительнее для Пумпянского было обращение им же придуманной фамилии против него⁷⁶ («может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию»⁷⁷). Но у Вагинова, конечно, не было цели оскорбить своего друга; цель была в другом — осмеять-оплакать несоответствие «заданного» (стремления к Большому Времени) и «данного» (имени-в-настоящем как карикатурного ярлыка).

Мы видим: несоответствие Человека в Большом Времени и «маленького человека» в современности дает о себе знать на всех уровнях текста (порой даже на уровне синтагмы: «папиросы “Сафо”»). Для вагиновской иронии характерна стилистическая полярность: чем ближе слово к изначальному, к вечному, тем более жестоко расправляются с ним «данный» быт и «злоба дня». Вот Тептелкин учит египетские иероглифы, вот названо имя Изиды («...Вставал прекрасный образ Изиды...») — и тут же появляются пионеры, ковыряющие в носу («А во дворе, под окнами, пионеры играли в пятнашки, в жмурки, иные ковыряли в носу, как самые настоящие дети...»⁷⁸). Скульптурное изображение Адама и Евы непременно должно ассоциироваться с непристойностью и нечистотами («...[Тептелкин] посмотрел грустно на Еву, прикрывавшую рукой лобок, между рукой и телом видны были черные прутья (шалость местной детворы), взглянул на Адама, продолжение спины Адама было запачкано нечистотами»⁷⁹). Стоит Тептелкину сказать слово «вечность», как он вынужден опуститься — не то что «на грешную землю», а прямо в дерьмо: «Тептелкин почувствовал нечто нехорошее под ногой»⁸⁰.

Но формула обратима: высокое (изначальное, древнее) снижается вмешательством современности, низкое (сиюминутное) возвышается ассоциациями с древностью. Так уличная брань уводит филологическое воображение Тептелкина «во Францию XIII века, когда создавалось аргю»⁸¹. С мухами же его примиряет Вергилий: «Вот Тептелкин сидит, а вокруг него летают мухи и садятся на его шею и на страницы книг. <...> Но <...> мух не изгнал ли из Неаполя Вергилий»⁸².

«Козлиная песнь» прежде всего поворачивается к читателю своей издевательски пародийной, памфлетной стороной⁸³. С точки зрения современности тема романа как памфлета — фарсовые «похоро-

ны» прежних идей и вместе с ними людей. Но с точки зрения Большого Времени именно в этой связи сатиры со смертью и открывается возможность трагедии. Памфлет направлен не против врагов, а против друзей, не против «чужого», а против «своего»: что автор высмеивает, то и оплакивает; что развенчивает, то и возвеличивает. Так отрицание Петербурга («не люблю я Петербурга...») тут же оборачивается плачем по Петербургу («...кончилась мечта моя»; «Теперь нет Петербурга»⁸⁴). В подтексте памфлета скрывается оксюморон — «погребальный смех». Указание на этот подтекст содержится уже во втором предисловии к роману: «...Автор по профессии гробовщик... И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает»⁸⁵. Что высмеивает автор? Трагическую обреченность своего мира («острова», «башни»), свою собственную трагическую обреченность («Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей жизни»⁸⁶).

Герои «Козлиной песни» всецело обращены к созерцанию «двухтысячелетних кругов» Большого Времени. Поэтому и не дано им поступательного движения в настоящем: раз за разом повторяются одни и те же ситуации, говорятя одни и те же слова, провозглашаются одни и те же идеи. До XIII главы автор издевательски имитирует спиральное кружение — по восходящей (кульминация — глава XII «Расцвет»). Но обещание «расцвета» так и остается обещанием, разговоры — разговорами, идеи — идеями для «своих», сюжетные ситуации — без действия. И вот — с неизбежностью «исторической закономерности» — в последующих главах кружение идет вниз: «свои» (название XV главы) перестают быть своими, утопический пафос становится искусственным, идеи обсуждаются по инерции. Главные герои неуклонно снижаются к пошлости (Тептелкин)⁸⁷ и бездарности (неизвестный поэт); вслед за ними и другие персонажи кружатся по нисходящей. В итоге сюжетный круг кажется замкнутым: роман, начавшийся с метафоры гроба, заканчивается самоубийством неизвестного поэта и смертью жены Тептелкина.

Но герои «Козлиной песни» не хотят смириться с оценками сегодняшнего дня, не принимают суд настоящего времени: «Победители всегда чернят побежденных и превращают — будь то боги, будь то люди — в чертей. Так было во все времена, так будет и с нами». Тептелкин, неизвестный поэт и другие заявляют о своих правах на Судьбу и Трагедию — в Большом Времени; причем адресуются прямо автору и читателю. Они взывают к Идеальному Автору, чтобы он вырвал их из замкнутого круга современности и поместил в контекст

веков и тысячелетий: «Нас очернят, несомненно, <...> но Филострат должен нас изобразить светлыми, а не какими-нибудь чертями»⁸⁸. Автор как будто отвечает на призыв своих персонажей, как будто оправдываясь перед ними и за них перед читателями: «Пусть читатель не думает, что Тептелкина автор не уважает и над Тептелкиным смеется...»⁸⁹; и все же продолжает смеяться.

Персонажи продолжают спорить с автором — не смиряются. Так для неизвестного поэта — не «гамбургский счет» современников, а «Страшный суд» великих поэтов прошлого определяет его смысл и место в истории: «— Что делал ты там, на земле? — поднимается Данте. <...> И качает головой Гораций и что-то шепчет на ухо Персию». И на этом суде герой романа берет на себя ответственность за то, что не смог найти Идеального Автора, за издевательский смех автора-памфлетиста, смех на злобу дня («...Я породил автора, <...> я растлил его душу и заменил смехом»; «Я позволил автору погрузить в море жизни нас и над нами посмеяться»⁹⁰).

Да, герои потерпели неудачу в своих поисках Идеального Автора, более того — Тептелкин сам переходит на сторону победителей (и на сторону социологической критики); начинает видеть в своих друзьях змей, а в окружавших его прежде фавнах и сатирах — чертей⁹¹. Да, чем ближе к концу романа, тем бледнее, слабее образ Филострата — и ближе к биографическому Филострату (автору-в-синхронии): «Теперь с Тептелкиным старел Филострат — теперь он стал для Тептелкина сухоньким бритым старичком с болтающимися кольцами на пальцах, составителем придворного романа»⁹². Но итогом всего действия становится все же не отрицание, а утверждение: несмотря ни на что, утверждается мера Большого Времени, пафос диахронии. Даже изменив себе и перейдя на социологические позиции, Тептелкин не меняет масштаб: по-прежнему это масштаб веков и тысячелетий («он изучает социальные перевороты от Египта до наших дней»; «он никак не мог расстаться, порвать с широтой горизонта»⁹³). В итоге же герои романа готовы отречься от себя, от своего прошлого, но только не от своей неразрывной связи с Историческим и Культурным Прошлым: «Не мечта наша, а мы — были ложью»; «всемирная история не что иное, как его [Тептелкина] история»⁹⁴. Позже, на одной из проработок, Вагинов сам скажет покаянную речь и отречется от своих героев — но ни в коем случае не от пафоса диахронии: «В эпоху величайших сдвигов, в эпоху, являющуюся гранью между двумя культурами — умирающей и нарождающейся, — появляются люди, стоящие как бы на распутье, очарованные зрелищем гибели. Я воспевал не старый мир, а зрелище его гибели, всецело захваченный этим зрелищем»⁹⁵.

«Зрелище гибели» — это трагическое зрелище — завершающее и завершенное. В финале романа Тептелкин просветленно вспоминает фавнов и сатиров⁹⁶ (прежде чем умерла жена его), а неизвестный поэт в последних своих стихах вспоминает Филострата⁹⁷ (прежде чем осознать свою бездарность и застрелиться). Смерть, вопреки «смешку и презрению»⁹⁸, завершает целое романного мира (отсюда предсмертное упоминание имени Филострата неизвестным поэтом); дает судьбам неудачников измерение трагедии (отсюда упоминание Тептелкиным фавнов и сатиров — перед самой семейной катастрофой). В столкновении «Козлиной песни» как сатиры на «чертей» старого мира и «Козлиной песни» как трагедии побеждает трагедия. Таков итог романного действия и филологического анализа, таков итог вагиновского текста⁹⁹.

Примечания

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 178–179.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 451.

Там же. С. 364.

⁴ *Пумпянский Л. В.* Достоевский и античность. Пб., 1922. С. 11.

⁵ *Пумпянский Л. В.* Об оде А. Пушкина «Памятник» // *Вопр. лит.* 1977. № 8. С. 146.

⁶ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 102.

⁷ *Пумпянский Л. В.* Очерки по литературе первой половины XVIII века // XVIII век: Сб. ст. и материалов. М.-Л., 1935. С. 118.

⁸ Там же. С. 115–116.

⁹ *Пумпянский Л. В.* «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. № 4–5. М.; Л., 1939. С. 94–96.

¹⁰ *Пумпянский Л. В.* Очерки... С. 111.

¹¹ *Пумпянский Л. В.* К истории русского классицизма (Поэтика Ломоносова) // Контекст—1982. М., 1983. С. 307.

¹² Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 195.

¹³ *Вагинов Конст.* Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 61.

¹⁴ Там же. С. 551.

¹⁵ *Протопопова И. А.* «Греческий роман» в хронотопе двадцатых (к публикации работы О. М. Фрейденберг «Вступление к греческому роману») // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 4 (13). С. 105.

¹⁶ *Бахтин М. М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 82–83.

¹⁷ *Вагинов Конст.* Указ. соч. С. 38.

¹⁸ Там же. С. 86.

¹⁹ Там же. С. 87.

²⁰ Там же. С. 27.

²¹ Там же. С. 87.

²² Там же. С. 44.

²³ Там же. С. 73.

- 24 Бухштаб Б.Я. Фет и другие. Избранные работы. СПб., 2000. С. 349.
- 25 Вагинов Конст. Указ. соч. С. 83.
- 26 Там же. С. 28.
- 27 Там же. С. 59.
- 28 Там же. С. 59.
- 29 Там же. С. 14.
- 30 Там же. С. 77.
- 31 О Шпенглере и «Закате Европы» говорится в начале X главы (Там же. С. 47).
- 32 Там же. С. 47.
- 33 Там же. С. 72.
- 34 Там же. С. 27.
- 35 Чуковский Н. Константин Вагинов // Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998. С. 153.
- 36 Там же. С. 156.
- 37 Вагинов К.К. Стихотворения и поэмы. С. 30.
- 38 Там же. С. 31.
- 39 Там же. С. 32.
- 40 Бибич В.В. В поисках «связи времен»: «Достоевский и античность» Л.В.Пумпянского // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1994. С. 84.
- 41 Пумпянский Л.В. Достоевский и античность // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1994. С. 88.
- 42 Там же. С. 92.
- 43 Цит. по: Николаев Н.И. Примечания // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 750.
- 44 Вагинов Конст. Романы. С. 56.
- 45 Там же. С. 89.
- 46 Там же. С. 28.
- 47 Там же. С. 48.
- 48 Там же. С. 36.
- 49 Там же. С. 38.
- 50 Там же. С. 130.
- 51 Там же. С. 56.
- 52 Там же. С. 65–66.
- 53 Там же. С. 14.
- 54 Там же.
Там же. С. 56.
- 56 Там же. С. 107. Вариантом мифологем «сад» и «башня» является мифологема «острова» (так и называется XI глава романа; Тептякин вещает: «Мы последний остров Ренессанса» (С. 56); представляет себя «хитроумным Одиссеем, оставшимся на острове Пирцеи (искусство), бежавшим от моря (социология)» (С. 36).
Чуковский Н. Указ. соч. С. 156.
- 58 Вагинов Конст. Указ. соч. С. 106.
- 59 Там же. С. 46.
- 60 Там же. С. 72.
- 61 Чуковский Н. Указ. соч. С. 156–157.
- 62 О мистериальной, тайной стороне пифагореизма и сочинения Филострата см.: Рабинович Е.Г. «Жизнь Аполлония Тианского» // Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985. С. 245–246, 265–266, 274–276.

- ⁶³ Об этом см.: *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120.
- ⁶⁴ *Вагинов Конст.* Романы. С. 57.
- ⁶⁵ *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. С. 16–17. О связи второго сюжета «Козлиной песни» с концепциями Бахтина см.: *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120; *Никольская Т.* Трагедия чудаков // *Вагинов Конст.* Романы. С. 197.
- ⁶⁶ *Вагинов Конст.* Романы. С. 16.
- ⁶⁷ Там же. С. 81.
- ⁶⁸ *Чуковский Н.* Указ. соч. С. 157.
- ⁶⁹ *Протопопова И.А.* Указ. соч. С. 120.
- ⁷⁰ *Вагинов Конст.* Романы. С. 17.
- ⁷¹ См. об этом: *Николаев Н.И.* Примечания // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. С. 714 (Николаев считает, что здесь скорее можно предположить влияние рассуждений Пумпянского о гоголевском смехе).
- ⁷² *Вагинов Конст.* Романы. С. 160.
- ⁷³ Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 197.
- ⁷⁴ *Николаев Н.И.* Энциклопедия гипотез // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. С. 23.
- ⁷⁵ *Николаев Н.И.* Энциклопедия гипотез. С. 23–24.
- ⁷⁶ «После появления романа Л.В. Пумпянский разорвал всякое общение с Вагиновым» (Там же. С. 24).
- ⁷⁷ *Вагинов Конст.* Романы. С. 17.
- ⁷⁸ Там же. С. 75
- ⁷⁹ Там же. С. 68.
- ⁸⁰ Там же. С. 77.
- ⁸¹ Там же. С. 95.
- ⁸² Там же. С. 108.
- ⁸³ Именно так — и только так — он был увиден Шкловским, далеким от понимания реального контекста романа: «...Писатели, начавшие безматериально, люди типа <...> Вагинова, перешли к памфлетным мемуарным романам. Они делают ошибку...» (Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 130).
- ⁸⁴ Там же. С. 12–13.
- ⁸⁵ Там же. С. 13.
- ⁸⁶ Там же.
- ⁸⁷ Для понимания романной судьбы Тептелкина важно знать, что осенью 1927 г. его прототип — Пумпянский — внезапно совершил переход на социологические позиции и при этом отрекся от всего прежнего (см. об этом: *Николаев Н.И.* Энциклопедия проблем. С. 24–25; *Чуковский Н.* Константин Вагинов. С. 157–158; Беседы В.Д. Дувакина с М.М. Бахтиным. С. 231.; *Никольская Т.Л.* Примечания // *Вагинов Конст.* Романы. С. 555).
- ⁸⁸ *Вагинов Конст.* Романы. С. 57.
- ⁸⁹ Там же. С. 17.
- ⁹⁰ Там же. С. 73.
- ⁹¹ Там же. С. 80, 84, 94.
- ⁹² Там же. С. 118.
- ⁹³ Там же. С. 110, 151.
- ⁹⁴ *Вагинов Конст.* Романы. С. 156, 150. Неслучайно Вагинов изменил концовку романа; в ранней редакции «совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным. Но глупым чиновником» (Там же. С. 507).

⁹⁵ Цит. по: *Вагинов К. К.* Стихотворения и поэмы. С. 142.

⁹⁶ Там же. С. 156.

⁹⁷ Там же. С. 145.

⁹⁸ Там же. С. 156.

⁹⁹ В одном из вариантов Филострат является Тептелкину, когда он лежит на смертном одре: «...И тут во всей славе явился ему Филострат, но не исторический, а скорее символический и светоносный» (Там же. С. 561).